

Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX

Autor:

Díaz, Valentín

Tutor:

Link, Daniel ·

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX

Tesis de Doctorado
Área Literatura

Valentín Díaz

Director: Daniel Link

Septiembre de 2015

Índice

Agradecimientos.....	6
Uso de fuentes y normas de citación	7
Introducción general	8
1. Objeto	8
2. Máquina de lectura.....	15
3. Escena teórica.....	17
4. Moderno	22
La palabra y el concepto. Estado de la cuestión	26
1. Introducción.....	26
2. Prehistoria del problema. La palabra y el concepto	28
2.1. La palabra	28
2.2. De la palabra al concepto: en el origen, la metáfora.....	29
3. El concepto en el debate contemporáneo.....	38
3.1. Fin de la década de 1980.....	38
3.1.1. Haroldo de Campos	41
3.1.2. Omar Calabrese.....	43
3.2. La década del 1990.....	46
3.3. La década del 00.....	64
Primera parte. 1908. Ornamento	88
Introducción a la Primera parte	89
1. Origen.....	89
2. Las hipótesis, los escenarios, los protagonistas	91
Capítulo 1. Viena. Ornamento y arte moderno	96
1. Introducción.....	96
2. Adolf Loos	99
3. La situación en Viena. Umbrales de lo moderno.....	102
3.1. Una carta.....	104
3.2. Gustav Klimt.....	109
3.3. Roma.....	117
4. Ornamento y depuración.....	121
Capítulo 2. Ornamento, Barroco e Historia del arte en Viena	123
1. Introducción.....	123
2. El Barroco y la Escuela de Viena	127
3. Heinrich Wölfflin y la forma.....	132
4. Ornamento y Barroco como <i>Kunstwollen</i> : Alois Riegl.....	139
5. Ornamento y abstracción: Wilhelm Worringer.....	152
6. Ornamento y modernización: el antecedente victoriano	158

#Escolio. Walter Benjamin y el ornamento	162
Capítulo 3. Ornamento en América Latina	172
1. Introducción. Rubén Darío en Buenos Aires	172
2. Rubén Darío y el ornamento	178
3. Pedro Henríquez Ureña y la Catedral de Santo Domingo	188
Segunda parte. 1927. Filología	192
Introducción a la Segunda parte	193
1. <i>Annus mirabilis</i>	193
2. Los datos, los nombres	195
3. Las condiciones	199
4. Los protagonistas, las hipótesis, los escenarios	203
Capítulo 4. La Pasión, la categoría y la conversión	207
1. Introducción. La Pasión	207
2. La categoría. Sustantividad	210
3. Enfermedad, contagio, conversión	213
4. La Pasión como lectura. Anacronismo	220
#Escolio. Barroco, <i>part maudite</i> y <i>part du feu</i>	227
Capítulo 5. Góngora. Filología y experiencia	231
1. Introducción. Siglo XX, gesto y movimiento	231
2. La imagen de Góngora	236
3. El tercer centenario de Góngora. Filología y vanguardia	240
4. La labor de Gerardo Diego	248
5. Dámaso Alonso en 1927	256
5.1. Las tres estrategias teórico-críticas de Dámaso Alonso	256
5.2. <i>Con Góngora, contra Góngora, para Góngora</i> . Poesía-límite, filología y escritura (la cuarta estrategia de Dámaso Alonso)	273
#Escolio. El 27 en Buenos Aires	286
Capítulo 6. Walter Benjamin y el Barroco	291
1. Introducción	291
2. Prehistoria del <i>Ursprung des deutschen Trauerspiels</i>	293
3. El Barroco como Idea	300
3.1. Qué Barroco	300
3.2. La idea como solución y la “actitud Adán”	302
4. Barroco y <i>Ursprung</i>	309
4.1. <i>Ursprung</i> de la era moderna	309
4.2. <i>Ursprung</i> del <i>Ursprung</i>	312
4.3. Barroco e historia: tiempo de pobreza	326
5. El <i>Trauerspielbuch</i> como origen de la obra de Benjamin	330
6. Máquina lectora	335
6.1. Alegoría	325
6.2. La alegoría en el Barroco	338

6.3. La alegoría en el siglo XIX	347
6.4. El último movimiento	353

Tercera parte. 1955. Imagen 356

Introducción a la Tercera parte	357
1. Barroco, Neobarroco, Manierismo, Neomanierismo	357
2. La obra de Luciano Anceschi	360
3. Condiciones: el carácter destructivo. Arte concreto, poesía concreta y <i>boom</i>	361
4. Los protagonistas, las hipótesis, los escenarios	363

Capítulo 7. De Barroco a Neo-barroco (Italia y Brasil)	368
1. Introducción. “Arquitextura”: Brasil y la redefinición de lo moderno	368
2. <i>Neo-barocco</i> y arquitectura moderna desde Italia	371
3. Haroldo de Campos	380

Capítulo 8. <i>Manier und Manie</i>: de Barroco a Manierismo y a Neo-manierismo	391
1. Introducción. E. R. Curtius y el Manierismo	391
2. El desborde de Gustav Rene Hocke: (Neo)manierismo, (Neo)asianismo y la Máquina de lectura	399
3. Arnold Hauser, el Manierismo y el origen de lo moderno	411

Capítulo 9. El Barroco y América a través de Cuba	427
1. Introducción.....	427
2. Góngora y lo incompleto: hacia el Barroco americano.....	434
3. El americano señor barroco y la contraconquista: “un vivir completo”	437
4. Barroco y método	444
4.1. 1957	444
4.2. Origen.....	445
4.3. Imagen	446
4.4. Era imaginaria, gesto y potencia	449
4.5. Barroco: Máquina de lectura	454
5. Lezama y Carpentier	457
6. Una salida	462

Cuarta parte. 1974. Arqueología 466

Introducción a la Cuarta parte	467
1. Ocupación	467
2. Las condiciones.....	469
3. Los protagonistas, los escenarios, las hipótesis	472

#Escolio. Prehistoria. Barroco y <i>âge classique</i>	477
1. 1963-1966	477
2. 1966	480

3. 1967	484
4. 1968	486
Capítulo 10. Severo Sarduy. Barroco, método y paradigma	489
1. Introducción. Sarduy y la Máquina de lectura	489
2. Neobarroco.....	492
2.1. Antecedentes: de Camagüey a <i>Escrito sobre un cuerpo</i>	492
2.2. 1972: “El barroco y el neobarroco”	499
3. 1974: <i>Barroco</i>	512
3.1. Barroco e historia: “ser barroco hoy”	512
3.2. Barroco y método: <i>retombée</i>	520
4. Lo imaginario.....	524
5. El vacío, lo Neutro	531
6. La persistencia del origen	536
Capítulo 11. Severo Sarduy y sus contemporáneos: Maravall, Rama, de Campos, Paz, Lacan, Barthes	540
1. Introducción.....	540
2. Sarduy, Maravall y Rama: dos vías antagónicas del Barroco contemporáneo	541
3. Sarduy, de Campo y Paz: Barroco, <i>sequestro</i> y pensamiento asiático	548
4. Sarduy y Lacan: <i>du côté du Baroque</i>	553
4.1. Tres	553
4.2. Cosmología	555
4.3. Lacan <i>en</i> el Barroco: objeto <i>a</i>	557
4.4. 8 de marzo de 1973: la colocación, la definición.....	566
5. Sarduy y Barthes.....	572
5.1. La contemporaneidad, lo mixto, lo no-mixto.....	572
5.2. Contemporaneidad y duelo. Libros de la vida y la muerte	577
Capítulo 12. Fin de siglo	582
1. Introducción.....	582
2. Néstor Perlongher y la invención del Neobarroso.....	584
2.1. Trasplante	584
2.2. Mapa del Imperio.....	591
2.3. Mapa de <i>espacios intermedios</i> en San Pablo	593
2.4. La fundación del Imperio	597
3. Pausa: “Por qué seguimos siendo barrocos”	600
4. Gilles Deleuze: el Barroco, la Máquina	602
4.1. Fin	602
4.2. Leibniz.....	607
4.3. Barroco: un concepto a crear	610
4.4 “Nous restons leibniziens”: el Neobarroco de Deleuze	615
Conclusión	622
1. Hay Barroco	622
2. La Máquina de lectura.....	626
2.1. Su conformación y sus partes	626
2.2. Cómo lee	629
2.2.1. Las operaciones básicas.....	629

2.2.2. Las cuatro operaciones mayores	631
2.3. Qué lee.....	637
3. El Barroco y el discurso estético de la modernidad	639
Bibliografía	642
1. Fuentes	642
2. Bibliografía secundaria.....	656
3. Materiales audiovisuales.....	669

Agradecimientos

A Daniel Link, por su generosidad sin límites, por su manera de leer, por su enseñanza y su amistad.

A mis compañeros de la Cátedra de Literatura del siglo XX. Es difícil imaginar un mejor lugar de formación y trabajo.

A Elena Donato, por la vida juntos y por haber hecho preguntas que me obligaron a pensar todo de nuevo.

A mis padres, por el apoyo de siempre.

Para la realización de esta tesis se contó con el financiamiento correspondiente a las Becas de Posgrado Tipo I y de Posgrado Tipo II, otorgadas por Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Se obtuvo también una Beca otorgada por el Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) para realizar una estadía de investigación en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, Alemania.

Asimismo, se contó con recursos provenientes de los proyectos UBACyT sucesivos “Literatura y formas de vida” y “El giro filológico en los estudios literarios comparados”, ambos dirigidos por Daniel Link.

Uso de fuentes y normas de citación

Todas las fuentes han sido consultadas (o cotejadas) en su lengua original. Los textos originalmente escritos en francés, italiano, alemán e inglés, en caso de estar disponibles en español, se citan en traducción (si se consideró necesario introducir modificaciones, está indicado). En caso de no estar disponibles en español, las citas aparecen traducidas sin indicación y la referencia bibliográfica remite a la edición en lengua original. En los casos de conceptos o expresiones de traducción equívoca o sobre los que se realiza algún señalamiento específico, el término en lengua original aparece entre corchetes. Para citar los textos escritos en portugués, se utilizó, toda vez que fue posible, la edición en lengua original.

Las normas de citación adoptadas corresponden al modelo MLA, pero con algunas variaciones. Las referencias de las citas intratextuales incluyen, entre paréntesis, el apellido del autor, el año de la edición original y la página de la edición consultada (Apellido, año: página). Este criterio responde a la intención de dejar constancia, a lo largo del trabajo, de la fecha de publicación (o, en algunos casos, redacción) del texto citado o referido sin que sea necesario recurrir a la Bibliografía para verificarla.

Introducción general

1. Objeto

Este trabajo tiene como objeto de estudio exclusivo un concepto –Barroco–, como período un siglo –el siglo XX– y como espacio de indagación un discurso –la teoría estética. Sin embargo, en el origen de este trabajo de investigación está el sobresalto producido por la lectura de la obra ensayística de Severo Sarduy y la pregunta inevitable que acompaña esa lectura, a propósito del origen, las condiciones y el lugar de una postulación teórica como el Neobarroco. Ahora bien, lo que cualquier relevamiento bibliográfico a propósito del Neobarroco vuelve inmediatamente evidente es que esa singular postulación, lejos de ser un momento aislado del pensamiento estético, funciona como punto de irradiación de una auténtica serie –y es en esa serie donde se juega su sentido y su valor. Es por ello que este trabajo nace de la evaluación de los alcances, los límites y la especificidad de la teoría del Neobarroco –problema con el que el propio Sarduy, como tantos otros, se enfrentó en una lucha de la que, probablemente, haya resultado vencido: todo tiende a la proliferación, al desborde categorial, a la pérdida de especificidad– pero va más allá de él.

Tomando como punto de partida la pregunta por el Neobarroco, este trabajo parte de una constatación: en el siglo XX *hay* Barroco. Es decir, el Neobarroco no es más que una expresión específica de un fenómeno que recorre, de un modo no siempre evidente, todo el siglo XX (y más allá): el retorno o la recuperación periódica del Barroco. Es por ello que el trabajo opera sobre un período amplio, el siglo, y propone una periodización específica que señala límites para un siglo XX barroco (1908-1988) y cortes o quiebres internos de ese siglo a partir de los cuales se definen las cuatro “escenas teóricas” que lo componen: 1908, 1927, 1955, 1974. El objetivo, por lo tanto, es analizar los sucesivos retornos del Barroco a lo largo del siglo XX. El trabajo, sin embargo, no evalúa la pertinencia del concepto para definir determinados objetos de arte o cultura; por el contrario, intenta explicar las razones, las condiciones y los efectos de su resistencia, su supervivencia o su vida póstuma [*Nachleben*] (Warburg, 1898), en suma, de su *disponibilidad* a lo largo del siglo, y la consecuente definición periódica de un *Jetztzeit* [tiempo-ahora]

(Benjamin, 1940) barroco. Por lo tanto, para poder comprender el recorrido de ese concepto, el trabajo restringe su espacio de indagación a la teoría estética.

Es decir, el objetivo general es construir una historia del concepto de “barroco” tal como ésta se desarrolla a lo largo del siglo XX (prestando atención a los casos en que se postula su retorno o actualidad), en el sentido en el que Michel Foucault concibe esa tarea (uno de los fundamentos del método arqueológico):

la historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado (Foucault, 1969: 5-6).

En este sentido, una de las claves de la historia del concepto de “barroco” es que funciona como caso emblemático de aquello que Foucault, retomando a Georges Canguilhem, señala con respecto a la verdad para la historia de la ciencia: en cada caso, en cada momento de su historia, se trata sólo de “el error más reciente”.¹

La perspectiva metodológica de Canguilhem (1966) resulta, en este punto, de vital importancia, en la medida en que establece la primacía del concepto (en reemplazo de la teoría) para dar cuenta de la historia *real* de una ciencia o una disciplina. Luego de señalar la diferencia entre la palabra y el concepto (que es palabra y definición), la historia de los conceptos debe distinguir, inicialmente, el momento de nacimiento del momento en el que el concepto alcanza su consistencia –se vuelve polivalente y define un trayecto de cambios y distorsiones. Tal como señala uno de los más relevantes lectores de Canguilhem, Pierre Macherey:

Este recorrido permite precisar aún la distinción entre el concepto y la teoría: la presencia continua del concepto, en toda la línea diacrónica que constituye su historia, da cuenta de la permanencia de un mismo *problema*. *Definir el concepto es formular un problema*; la localización de un origen es así la identificación del problema. Lo importante es, entonces, reconocer a través de la sucesión de teorías "la persistencia del problema en el seno de una solución que se cree haber dado" (Canguilhem). Por lo tanto, poner el acento sobre el concepto para escribir la historia de una ciencia y *distinguir* su línea particular supone el rechazo de considerar el comienzo [*début*] de esa historia y cada una de sus etapas como *germen* [*germe*] de verdad, como *elemento* de teoría, sólo apreciable a partir de las normas de la teoría

¹ “es necesario convenir que el error está en la raíz de aquello que hace el pensamiento humano y su historia [...]. Nietzsche decía de la verdad que era la más profunda mentira. Canguilhem, que está a la vez lejos y cerca de Nietzsche, diría quizás que la verdad es, en el enorme calendario de la vida, el error más reciente” (Foucault, 1978: 441).

ulterior. Se rechaza hacer la reconstitución de premisas imaginarias, para no ver, en aquello que se *inicia* en esa historia, sino la fecundidad de una actitud, o aún la elaboración de un problema. Si el concepto está del lado de las *preguntas*, la teoría está del lado de las *respuestas*. Partir del concepto es elegir partir de las preguntas para escribir la historia (Macherey, 1964).

Así, la distinción clave entre la pregunta y la respuesta permite comprender que, en muchos casos, los textos estudiados en este trabajo (se trata, en efecto, de *teorías*) se colocan (en diferente grado y con excepciones), precisamente por ser teorías, del lado de la respuesta (como imperativo, como necesidad de dar respuestas y definir, de una vez por todas, qué es el Barroco). Por ello, la tarea que esta tesis asume consiste en leer esas teorías de modo tal que se vuelva visible, en el “trabajo de desenterramiento [*défouissement*] del concepto”, que

si la presencia del concepto envuelve la permanencia de una pregunta, no lo hace, frecuentemente, sino de una manera *oscura*, presentado la pregunta como respuesta, travistiendo el concepto en teoría. Sin embargo, *la pregunta jamás es olvidada*: transpuesta, permanece, y es ella la que, a fin de cuentas es pensada por aquel que *utiliza* el concepto, incluso si ignora aquello sobre lo que piensa (Macherey, 1964).

Por lo tanto, la lectura desarrollada aquí se propone rastrear el juego de variaciones y constantes en torno al concepto de “barroco”, haciendo de cada una de las fuentes un espacio tensionado entre la teoría (que quieren ser) y el concepto (que, aunque no lo sepan, ponen a funcionar y hacen proliferar).

El trabajo, de este modo, se instala en una tradición específica: lo que Foucault denomina “historia de las técnicas de interpretación” (Foucault, 1967a: 33) e indaga el recorrido específico que el factor barroco define en el marco de esa historia a lo largo del siglo XX.

En la gran masa bibliográfica consagrada al problema de la actualidad del Barroco en el siglo XX (y XXI) no hay prácticamente ningún caso en el que se evite la tentación de detectar “casos”. Con mayor o menor rigor y en función de criterios siempre variables, los analistas del problema dan con su ejemplo, su caso emblemático, su prueba irrefutable de que el Barroco (o el Neobarroco) es un concepto válido (en algunos casos partiendo de autodefiniciones por parte de artistas, diseñadores, curadores, etc.) para explicar fenómenos artísticos o culturales. Por ello, para establecer el lugar de este trabajo en relación con esa tradición de estudios sobre el Barroco, es necesario plantear, por vía negativa, algunas aclaraciones con respecto al problema aquí abordado:

-No se propone desarrollar un estudio comparativo de dos momentos históricos (el siglo XX y el siglo XVII) y sostener a partir de allí un sistema de correspondencias artísticas o culturales. Esa tarea, emprendida en muchas oportunidades a lo largo del siglo XX, tuvo quizás su hito en el trabajo de Gustav René Hocke (1957 y 1959), que, pese a estar escrito a mediados de siglo, probablemente agotó las posibilidades.

-No se propone estudiar la literatura, el arte o el pensamiento del período barroco a la luz de las sucesivas lecturas que el siglo XX le dedicó.

-No se propone desarrollar, revisar ni actualizar una Bibliografía del Barroco.

-No se propone analizar ni postular el derecho a la existencia del Neobarroco como estética ni como forma de cultura propias del siglo XX en su totalidad o de alguno de sus períodos.

-No se propone relevar las sucesivas y variadas definiciones de Barroco para determinar cuál es más adecuada o verdadera.

-No se propone tampoco continuar la larga tradición de vindicaciones del Barroco o del Neobarroco. Si bien parte, en muchos casos, de ella, no está en juego, aquí, esa pasión.

En cambio, a lo largo de este trabajo se estudian los momentos más significativos de las conceptualizaciones del Barroco en el siglo XX, pero exclusivamente aquellas que postulan su valor de actualidad. Como podrá verse, para sostener esa actualidad, en cada caso, el Barroco es definido (según el enfoque, la disciplina, los objetos de estudio, el marco teórico, etc.) de los modos más diversos. Así, el Barroco (y/o el Neobarroco) será, alternativamente: una era, una cultura, un siglo, un arte, una filosofía, una epistemología, un estilo, un gusto, una mentalidad, una actitud, un aire del tiempo, una escuela, una poética, una estética, un *ethos*, un capítulo de la historia del arte, una querella, un código, un *eón*, un *Kunstwollen* [voluntad artística], una idea, una era imaginaria, un quiebre epistémico, un repertorio formal, una *retombée*, una función operatoria, un rasgo.

A su vez, dentro de cada una de esas opciones, surgen, en muchos casos, nuevas subdivisiones: la estética barroca, la cultura barroca, la mentalidad barroca, etc., no son siempre las mismas. En este marco, con una exasperante (voluntaria o no) fidelidad a los sentidos que, en muchos de esos casos y más allá de las diferencias, se atribuyen al Barroco, el resultado es una proliferación que no hace sino señalar un movimiento perpetuo que rodea un vacío esencial –*el concepto*

nunca coincide consigo mismo. Cualquier estado de la cuestión, más allá de los consensos que, en el desarrollo de las disciplinas, históricamente puedan ser verificados, parece alejarse de cualquier certeza. Por lo tanto, si en el siglo XX hay Barroco, debe buscársele menos en alguna de esas definiciones concretas que en el recorrido que su relevamiento hace posible. Desde esa perspectiva, luego de la constatación inicial (en el siglo XX hay Barroco), es posible avanzar hacia una segunda: el Barroco es una invención del siglo XX (más allá de que las formulaciones pioneras se remonten a las últimas décadas del siglo anterior) y por lo tanto debe ser integrado a la historia de su pensamiento estético.

El concepto fundamental que persigue la investigación es uno, “Barroco”, pero en torno a él gravita, a su vez, una constelación de conceptos secundarios: “Barroquismo”, “Neobarroco”, “Neo-barroco”, “Transbarroco”, “Ultrabarroco”, “Neobarroso”, “Neobarroso” “Neobarroko”, “Híperbarroco”, “Manierismo”, “Neomanierismo”, “Rococó”. Las lenguas implicadas son el español, el alemán, el francés, el portugués, el italiano y en muy menor medida el inglés; y presentan la ventaja de no suponer variación alguna en cuanto a las “raíces” (el “origen” latino, tal como se podrá ver en el Estado de la cuestión, es uno en la incertidumbre, no sólo etimológica, sino también lingüística): “barroco”, “Barock”, “baroque”, “barroco”, “barocco”, “baroque”.

En este sentido, por ejemplo, un texto bibliográfico como el de René Wellek (1963) demuestra hasta qué punto el problema del Barroco es a todas luces ilimitado. Si bien el autor logra sortear con relativa facilidad los problemas vinculados con la extensión temporal, al momento de enfrentar el problema de lo que llama el “referente” (qué es el Barroco, qué porción de mundo designa), y más allá de lo satisfactoria o no que pueda resultar su solución, lo que es necesario subrayar es que esas dificultades, lejos de lo que en muchos momentos de la historia del problema se ha afirmado, son las que precisamente dan potencia conceptual al problema. El Barroco es casi cualquier cosa o, en todo caso, *medio mundo* (la otra –pero los límites tampoco están claros– será clásica). O, probablemente, la mitad menos uno del mundo –ese uno que permanece del otro lado es el Otro que sostiene, aún hoy, su “secuestro” (de Campos, 1989). O, incluso (porque dependerá del caso) *todo el mundo*, pues sólo hay puntos de vista y el Barroco es sólo un modo de mirar –y la escala, el movimiento o la transformación, simplemente, permiten concebir lo mismo como lo otro.

Como se verá a lo largo del trabajo, el problema del Barroco está indefectiblemente ligado al problema del “origen”. Y es el propio origen del concepto (definitivamente incierto, perdido para siempre en la historia filológica del mundo) el que da el tono de su recorrido. Intentar una restitución de ese surgimiento tampoco forma parte de los objetivos.

Esta es la razón por la que este trabajo no se propone –al estudiar el siglo XX– asignar una coherencia, por cierto ausente, a lo que en cada caso se denomina “barroco”, sino más bien, en primer lugar, rastrear una presencia (siempre literal –el término “barroco” y algunos de sus términos asociados y/o derivados), luego analizar las condiciones de posibilidad de ese uso y al mismo tiempo comprender qué forma de intervención sobre el presente supone. Se trata, en este sentido, de una constante “reinvención” de lo barroco que se pone en juego cada vez. No hay, es necesario subrayarlo, un Barroco. Barroco es, en algunos casos, producto de determinados consensos, pero los fundamentos de esos consensos son siempre frágiles, siempre desmontables. Lo único que subsiste (pues la opción de descartar la noción supondría otro lugar de enunciación –la inquietud que podría guiar una propuesta semejante estaría vinculada con un interés por alguno de los objetos llamados barrocos) es la certeza de que, por diversas razones, la noción ha tenido “éxito” y subsiste (no deja de volver en el desarrollo de las modernidades estéticas) y, por lo tanto, resulta productivo preguntarse por ese éxito.

Esta tesis, en este sentido, no determina, en ningún caso, cuál de esas definiciones es más verdadera, más eficaz o más adecuada sino más bien indaga la lógica de esas variaciones y determina el efecto de esas inflexiones de lo mismo (y su consecuente producción de diferencia) en el pensamiento estético del siglo XX, en términos de condición de posibilidad para el recorrido de ese pensamiento estético. Qué efectos tiene lo barroco (la variación de su definición) en la invención de modelos de lectura (que en última instancia remite a modelos de modernidad) que el siglo XX postuló.

La tradición específica sobre el Barroco en la que este trabajo pretende instalarse, por lo tanto, es la de los autores que, de un modo u otro, se dejan distraer por la mera potencia del nombre. Es posible citar, entre muchos otros, a Eugenio d’Ors, Walter Benjamin, René Wellek, Luciano Anceschi, Gustav René

Hocke, Helmut Hatzfeld. Se trata de autores que siguen el recorrido de una noción, una idea y asumen (total o parcialmente) la pérdida del objeto.

Sin embargo, la diferencia con respecto a esa tradición de lectores del Barroco que el presente trabajo introduce es el criterio con el que se seleccionan los casos a estudiar: más allá de algunas excepciones (oportunamente justificadas), se toman en consideración exclusivamente aquellos casos en los que, en la teoría del arte, se produce un deslizamiento total o parcial en el uso de la palabra “barroco” hacia el presente a lo largo del siglo XX, es decir, aquellos autores que postulan la validez del concepto en términos de *contemporaneidad*. En algunos casos, esa validez del *Jetztzeit* barroco será evidente y declarada, en otros, será necesario postular una lectura específica para volverla visible –pero en ningún caso se toman en consideración los trabajos estrictamente abocados al Barroco histórico (estético, cultural, filosófico, científico, etc.).

Con respecto a la tradición en la que este trabajo se instala, debe ser destacada como antecedente fundamental (que forma parte, como el resto de los antecedentes señalados, del corpus estudiado) una zona de la obra de Walter Benjamin. En efecto, *Origen del drama barroco alemán* (obra publicada en 1928 pero tardíamente incorporada a las bibliografías especializadas) funciona como punto de quiebre en la historia del Barroco, en la medida en que, si bien se ocupa de analizar un “caso” específico (el *Trauerspiel* alemán), traslada, por primera vez de un modo conciente y sistemático, el problema al plano de la Idea. Sin embargo, desde el punto de vista metodológico, es *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* el texto que, más decididamente, da el tono. Allí, el objeto de estudio es un concepto (“crítica de arte” [*Kunstkritik*]) y su comprensión reclama una “restricción esencial del campo temático [...], únicamente los conceptos de idea del arte y de obra de arte permanecen en el horizonte de nuestra consideración” (Benjamin, 1920: 32), lo cual supone, incluso, que “la teoría romántica de la crítica de arte no puede extraerse de la praxis –por ejemplo, del proceder de A. W. Schlegel–, sino que debe ser expuesta sistemáticamente a partir de los teóricos románticos del arte” (1920: 32-33).

Benjamin se ocupa allí de “un momento” de la historia de ese concepto (el momento romántico); en este trabajo se trata, en cambio, de un recorrido histórico. Sin embargo, lo relevante del método benjaminiano es el modo en que tanto para el Romanticismo temprano como luego para el Barroco, el punto de vista debe

operar sobre la unidad, el plano de la idea del arte (“la poesía romántica es la idea de la poesía misma”, Benjamin, 1920: 130), como espacio del *continuum* de las formas artísticas, “fundamento real de todas las obras empíricas” (Benjamin, 1920: 131-132).

2. Máquina de lectura

De este modo, es posible postular como hipótesis general que el Barroco, tal como es invocado en el siglo XX, es una Máquina de lectura (no una poética, no una estética, no una cultura, no un estilo, etc.) que reescribe la historia de la modernidad estética a partir de la definición de un umbral barroco de lo moderno. Se trata, teniendo en cuenta el sistema de variaciones que acaba de señalarse, de una Máquina que resulta del ensamblaje de una serie de máquinas –máquina de máquinas, objeto de reconstrucción. Es una Máquina que opera por aceleración, contigüidad, proliferación (en el plano de la expresión) y por variación continua (en el plano del contenido). Es decir, la Máquina de lectura encuentra su espacio de funcionamiento específico en la *distancia* entre las teorías, en la *distancia* entre cada teoría y sus objetos. En esa distancia lo que cuenta es el concepto como territorio de variación (de la definición de Barroco). Así, la Máquina tiene como vocación fundamental leerse a sí misma (más allá, incluso, de las intenciones y las posiciones) y reconocer, en cada momento histórico, fuerzas que definen zonas de imantación que posibilitan, cada vez, nuevos ensamblajes.

A partir de las dos proposiciones iniciales (en el siglo XX *hay* Barroco, es decir, el Barroco es una categoría *disponible* periódicamente a lo largo del siglo; el Barroco es una invención del siglo XX), la pregunta que el trabajo intenta responder es cuáles son las condiciones y cuál es la dinámica de esa periódica *barroquización* del presente. No se trata necesariamente de determinar sus condiciones materiales sino más bien de definir la formación de bloques de sentido (“cuadros”, en términos de Foucault, 1969) que hacen posible o necesaria esa barroquización. Por lo tanto no se pone en juego (como es habitual en muchos estudios del tema) la posibilidad de evaluar la validez objetiva de llamar “barroco”, “neobarroco”, “neobarroso”, “transbarroco”, etc. a determinada obra, autor o cultura del siglo XX (lo cual supondría, inevitablemente, un estudio que es también comparativo –la serie de correspondencias o divergencias entre el siglo XVII y el siglo XX), ni tampoco (como también es frecuente) aceptarlo como natural y

ponerlo a funcionar, sino comprender la formación de momentos del pensamiento entre cuyas condiciones de posibilidad el Barroco ocupa un lugar privilegiado (y que funciona, por lo tanto, como auténtica re-invencción de aquel objeto cada vez más lejano, un fantasma, el Barroco histórico y su proyección en el tiempo). En ese marco, las diferentes posiciones teóricas con respecto al Barroco no conforman un gradual acercamiento a la verdad, ni una “perfección creciente” (Foucault, 1966: 7), sino más bien, tal como fue planteado, una serie de históricos “errores recientes” que suponen siempre una operación sobre el presente.

La respuesta a esa pregunta señala que el Barroco en el siglo XX se vuelve una fuerza (una matriz de sentidos, una potencia de interpretación y re-invencción del mundo) que se pliega, superpone, contagia o absorbe los vientos de la historia en determinados momentos clave del siglo (dando forma a cada uno de esos bloques de sentido) y que permite comprender el desarrollo de la modernidad estética desde una perspectiva no habitual. Subrayar la presencia no siempre comprendida del factor barroco supone la inscripción de lo moderno en un *lado* específico que por ahora cabe definir de modo negativo: no Iluminista-burguesa-humanista-historicista, enemiga del Progreso y estéticamente separada de la lógica de la novedad y la transgresión.

Por lo tanto, si el Barroco en el siglo XX se vuelve un *modo de leer* es necesario, al menos en primera instancia, restringir su evaluación al espacio de la teoría estética como instancia privilegiada de indagación y verificación para comprender los procesos de formación de esas Máquinas de lectura atravesadas por el Barroco. Esto no supone, por cierto, una idea del espacio de la teoría, tal como ésta se desarrolla a lo largo del siglo, como instancia *previa*, *posterior* o completamente autónoma. Los casos analizados, precisamente, permiten ver hasta qué punto la teoría está atravesada por fuerzas *contemporáneas*, exteriores a su especificidad (políticas, culturales, artísticas, filosóficas, científicas) y la vuelven un espacio de saber en el que *coagulan* las tensiones estéticas fundamentales de un determinado momento histórico.

¿En qué sentido se trata de la “teoría” y por qué “teoría estética”? Podría hablarse simplemente de “teoría” si no fuese necesario hacer constar la inclusión de las artes plásticas y, sobre todo, la inclusión de la dimensión estética de discursos no necesaria o exclusivamente estéticos. “Teoría estética” nombra, por lo tanto, un inespecífico y designa un conjunto decididamente heterogéneo: Historia,

crítica y teoría del arte y la literatura, textos inscriptos en la filología, la literatura comparada, los estudios culturales, diversas formas de ensayo, algunos manifiestos, textos filosóficos (fundamentalmente, de Estética), psicoanálisis. Esa variación, si se contempla desde el punto de vista de la historia del concepto, es un proceso de amplificación y dispersión desde el *origen* en la Historia del arte.

Además de la restricción teórica, hay, como resulta evidente, otra restricción puesta en juego: trabajar exclusivamente con los casos en los que el Barroco es trasladado al siglo XX y utilizado para caracterizar fenómenos contemporáneos. Como resulta también evidente, en la constitución de la Máquina de lectura, todo el corpus aquí excluido (tan superior cuantitativamente que hace de los casos aquí tratados, si bien son numerosos, no sean sino una breve serie de excepciones) ocupa un rol determinante. La razón por la que es necesario excluir esa gran masa de estudios consagrados al Barroco histórico y a cada uno de sus nombres propios es que en el forzamiento que se produce al desplazar temporalmente el concepto se vuelve visible de un modo privilegiado su lógica de funcionamiento. Esto no significa que muchas de las hipótesis aquí sostenidas no sean válidas para el Barroco en general (en muchos casos la diferencia, más tarde o más temprano, se pierde de vista; en todos los casos, dada la necesaria metodología comparativa de esas teorías, se pone también en juego una lectura del Barroco histórico) e, incluso, tampoco significa que en ese desplazamiento en el tiempo no se pongan a la vista muchos de los principios de lectura utilizados para operar sobre el Barroco histórico (toda lectura, por más remotos que sean sus objetos, interviene en el presente). La diferencia, sin embargo, aunque por momentos pierda consistencia, nunca desaparece. Hay un uso específico del concepto de Barroco en el siglo XX cuya expresión más nítida es la aparición, promediando el siglo, del Neobarroco, pero que no depende del prefijo para existir.

3. Escena teórica

Escribir la historia es darle su
fisiognomía a las fechas.
Walter Benjamin. *Zentralpark*

La unidad de análisis es la “escena teórica”, entendida como formación heterogénea de prácticas y discursos cuya consistencia no está necesariamente dada sino más bien que el punto de vista crítico delimita o inventa. Se trata de un

punto de vista que no piensa en términos de obras, autores, épocas, unidades territoriales o unidades idiomáticas. Esas escenas teóricas coagulan, en este caso, en torno al discurso de la teoría estética como formulación concreta (determinada obra de determinado autor en determinado contexto), pero su sentido sólo se comprende desde el cruce con lo otro (otros discursos, teóricos o no; otras prácticas). La escena teórica compromete, por lo tanto, un punto de vista que apela al montaje.

La invención de escenas está definida, en primera instancia, por una inquietud histórica, la contemporaneidad (Barthes, 2002a; Agamben, 2008a y 2008b), que permite llamar la atención sobre un hecho simple: la convivencia en el tiempo (el mismo u otro) de una serie de prácticas o discursos. Esa convivencia está dada por dos situaciones antagónicas (igualmente significativas): el diálogo realmente existente o la ignorancia entre los participantes. Evidentemente, esas dos situaciones no definen de un modo lineal la existencia (o la inexistencia) de la contemporaneidad. Antes bien, permiten trazar un extrañamiento temporal que, tal como los teóricos de lo contemporáneo citados plantean, hace del presente un tiempo poblado de experiencias heterogéneas. A su vez, la noción de contemporaneidad permite pensar no sólo una relación con otro u otros, sino también, la relación con el propio tiempo desde la pregunta a propósito de los modos de participar del presente.

Para la postulación de la noción de “escena teórica” se tienen en cuenta los siguientes antecedentes del uso del concepto de “escena”: el método desarrollado por Eugenio d’Ors en sus *Glosas* en las que la anécdota es transformada en categoría; el método arqueológico-genealógico de Michel Foucault, en el que el acontecimiento juega un rol escénico, incluso desde la ausencia;² luego, fundamentalmente, la perspectiva de Jacques Rancière, quien en un libro reciente (2011) se vale de la escena como unidad de análisis para indagar el “régimen estético del arte”. Allí la escena es comprendida como episodio a través del cual un determinado régimen de percepción e interpretación del arte se constituye y se transforma. De ese uso de la noción de escena se retoma aquí la variable según la

² “De ahí la necesidad, para la genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos–; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han sucedido” (Foucault, 1971: 11-12).

cual pensar en términos de “escenas” permite construir redes o constelaciones en las que se forman modos de percepción. En este sentido, escribe Rancière:

La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que vuelve pensable el tejido” (Rancière, 2011: 12).

La escena de Rancière, así, permite captar un movimiento: “La escena toma los conceptos en acción, en su relación con los objetos nuevos de los que buscan apropiarse, los objetos antiguos sobre los que intentan pensar de nuevo y los esquemas que construyen o transforman con ese fin” (Rancière, 2011: 12). En un libro publicado poco después, en el que Rancière (2012) es entrevistado por Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan, se realizan algunas precisiones metodológicas relativas a la escena. Allí se plantea, entre otras cosas, que el método consiste en elegir una singularidad y pensar sus condiciones de posibilidad (que son siempre inmanentes a su efectuación). Pero en esa elección (y este aspecto del planteo de Rancière es específicamente retomado en este trabajo), la escena es, al mismo tiempo construida e identificada. Es decir, la escena depende de la escritura (del trabajo) que la hace existir como tal; y sin embargo, hay casos en los que la escena tiene una historia (ha sido contada muchas veces, reescrita). En este sentido, la idea de escena que en este trabajo se pone a funcionar parte, en algunos casos, de escenas con historia, pero siempre supone una reconfiguración.

Otro antecedente con respecto a la noción de escena es la perspectiva de Raúl Antelo (2012), quien si bien apela a los planteos de Rancière, retoma a su vez otros antecedentes. Escribe Antelo:

El concepto de *escena*, sistema de conexiones articuladas que con ella surgen y con ella se extinguen, es ya una forma de nombrar al archivo (*toda la memoria del mundo* como una París desangelada) en detrimento de la biblioteca y su rígido sistema jerárquico. La escena es el elemento originario de la existencia sensible, en que los papeles de todos los agentes son por ella misma redistribuidos. La escena es el reparto de lo sensible (Antelo, 2012: 14).

Hasta aquí, la perspectiva coincide *grosso modo* con la de Rancière. Sin embargo, aclara luego Antelo:

El concepto de *escena* proviene, entre otros, de von Uexküll, el fundador de la moderna ecología, participante del [Primer] congreso [Nacional de

Filosofía] de Mendoza [de 1949], organizado por [Juan Luis] Guerrero, y cuyas ideas influirían también en Lacan, como él mismo admite en *Televisión*. Pensemos, por ejemplo, en el concepto de *escena*, en el seminario sobre “La carta robada” (Antelo, 2012: 14).

Antelo cita una de las ponencias presentadas por Guerrero en ese Congreso, “Escenas de la vida estética”, en la que

[Guerrero] buscaba alejarse “de los procedimientos usuales del discurso demostrativo y el ensayo inquisidor”, prefiriendo “el ritmo de un *film* de aventuras, como el más adecuado para exponer, precisamente, nuestra perspectiva de la vida humana como una aventura de la imaginación”. O sea que la imagen, a su juicio, sólo podía ser pensada a partir del *montaje* de tiempos disímiles y el trabajo crítico consistiría, precisamente, en presentar, de manera descarnada, “una serie de escenas de las actividades estéticas del hombre. No se trata, por consiguiente, de *demostrar* nada. Ni siquiera habría tiempo para *mostrar* algo, de una manera debida y acabada. Se trata solamente de *provocar sugerencias*. Indicar un planteo filosófico, por medio de la mayor o menor intensidad latente en estos *sketches* de la vida estética. Avivar el recuerdo, es decir, la resonancia cordial de algo que hemos cavilado muchas veces, pero sin llegarlo a captar en su constelación propia de ideas. Y, al mismo tiempo, indicar una dirección, para que el esfuerzo mental elabore, más tarde, el tema propuesto” (Antelo, 2012: 19).³

De este modo, la formación de las escenas teóricas que en este trabajo se propone está dada por la constatación de que –si bien el Barroco es una presencia relativamente constante en el discurso de la teoría estética a lo largo del siglo–, en determinados momentos clave se produce una concentración que puede resultar significativa y que otorga a la escena su consistencia. Se opta por nombrar a la escena a partir de fechas retomando un modelo teórico que, si bien tiene otros antecedentes, encuentra en Roland Barthes (1953) todo su despliegue: 1848.

1908, 1927, 1955, 1974 son los nombres de las cuatro escenas (cada una desarrollada en una de las cuatro partes que componen esta tesis, compuestas a su vez por tres capítulos cada una, además de algunos escolios) que definen un recorrido (1908-1988). Las tres primeras son escenas de concentración (se registra, en torno a una fecha, una proliferación particularmente significativa de obras consagradas al Barroco); la última, de recorrido (1974 nombra un momento emblemático de ese recorrido).

En algunos casos, esas escenas se construyen sobre la base de situaciones más o menos dadas (Viena fin/comienzo de siglo y Francia en los 60/70) pero analizadas no en su totalidad sino a partir del recorte que el uso de “barroco”

³ Todas las citas introducidas por aquí Antelo pertenecen a la referida ponencia de Guerrero.

impone y teniendo en cuenta, siempre, presencias inesperadas. En otros, las escenas teóricas se conforman a partir del señalamiento de contemporaneidades no evidentes o no analizadas hasta ahora entre diversos autores o contextos de discusión (es el caso de 1927 y de 1955). Cada una de esas unidades (escenas teóricas) constituyen ensamblajes teóricos (que redefinen el significado o el alcance del concepto de “barroco” y así vuelven a inventar un mundo) en los que los objetos analizados son incluidos en un mapa barroco del mundo (o del universo); y operan, sin embargo, en diversos niveles de análisis estableciendo, en cada caso, un sistema específico de correspondencias entre cada uno de esos niveles. De este modo, a partir de la delimitación de estas cuatro escenas teóricas, se vuelve posible interrogar cada uno de los discursos teóricos en función del tipo de “invención” de lo barroco que se realiza y el tipo de intervención sobre el presente que esa invención supone; es decir, en función de la redefinición de los fundamentos y métodos de la Máquina barroca de lectura. La hipótesis específica está referida, por lo tanto, al modo de funcionamiento de esa Máquina de lectura: ¿cómo se lee el presente desde el Barroco, hacia el Barroco o con el Barroco como término de comparación? Más allá de la determinación de variaciones y diferencias (el análisis de cada postulación específica), lo que puede verificarse es una serie de recurrencias: el gesto “anti-secuestro” (se trata siempre de una restitución) en el terreno de la Historia (del arte, de la literatura, del pensamiento), *la pasión maldita*

El relato que a partir de allí es posible construir (y cuyo despliegue este trabajo lleva a cabo) es el de otra modernidad (una contra-modernidad) en el siglo XX, escandida por sucesivos “umbrales teóricos” (Foucault, 1966; Didi-Huberman, 2000: 128) en los que momentos clave del pensamiento estético del siglo se dejan arrastrar por la fuerza del Barroco. Ese relato, cada vez, en cada umbral, reescribe el del “origen” (que, en tanto origen barroco es, por definición, múltiple, excéntrico y está tan perdido, como, filológicamente, lo está el nombre) y, leído arqueológicamente, no deja de problematizarlo, cuestionarlo como tal. Por lo tanto no se trata del reemplazo de un “origen” por otro, sino del descentramiento de la idea misma de “origen” a partir del señalamiento del Barroco como espejo (siempre anamórfico) en el que mirar el presente. En consecuencia, en cada uno de esos momentos (mesetas, estratos) la máquina de lectura barroca define nuevos principios o fundamentos. Esa recurrencia del origen como problema es lo

que explica, por otra parte, la constante obsesión temporal del barroco en el siglo XX y la inquietud por los momentos de corte, interrupción, quiebre o pasaje.

Si el Barroco en el siglo XX, a partir de la re-definición del umbral de transformación de la modernidad, funciona como modernidad *diferencial* es porque, en tanto máquina lectora, apela a un arsenal conceptual sancionado por la modernidad hegemónica (burguesa, iluminista, positivista) y funciona, por lo tanto, como constante reacción al “secuestro” (Haroldo de Campos, 1989) del que fue objeto durante, al menos, dos siglos. En ese marco, la negatividad que toma forma desde el Barroco se sostiene en dos variables fundamentales: la recuperación del registro de lo imaginario (registro también sancionado por las doctrinas modernas de la luz y el terror a las imágenes) y el descentramiento del punto de vista operado por la presencia de América Latina como factor también inesperado (e incluso no deseado) de la modernidad. La obra teórica de Severo Sarduy (punto de irradiación de toda la serie) es, en este sentido, el espacio privilegiado de indagación, en la medida en que funciona como apertura a la excentricidad del espacio de la teoría en un momento clave.

4. Moderno

La disputa que está en juego en la vuelta al Barroco en el siglo XX es la de los sentidos de “lo moderno”. Un recorrido como el que, por ejemplo, propone Hans Robert Jauss en “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad” (1965) permite ver el sistema de oposiciones que varía históricamente en la auto-percepción de la experiencia de lo moderno: modernos-antiguos, moderno-clásico, romántico-clásico, modernidad-eterno. El interés, para este trabajo, de un recorrido como el de Jauss es precisamente lo que allí falta: en su revisión de lo moderno, que se inicia a fines del siglo V y encuentra su momento clave en la *Querelle des Anciens et des Modernes* (durante los años 80 del siglo XVII) y que analiza no sólo esas variaciones sino también el modo en que cada etapa redefine su temporalidad (préstamos, rechazos, retornos), lo que brilla, ausente, es la noción de Barroco.

¿Cuáles serían, en este sentido, los efectos de introducir allí, en un recorrido como éste, esta noción –Barroco– y a partir de allí el sistema de oposiciones consecuente –Renacimiento-Barroco, Clásico-Barroco, Neoclásico-(Neo)barroco? ¿Qué efectos tendría sobre la idea de lo moderno introducir en la tradición de la

Querelle des Anciens et des Modernes la *Querelle du baroque*⁴ como una de sus escenas (y, al mismo tiempo, desvíos) fundamentales?

El primer efecto que se verificará es un ruido, o una interferencia, en el corazón temporal de lo moderno. ¿Qué lugar ocupa, en el recorrido de lo moderno del siglo XX, lo Barroco en relación con un problema fundamental de lo moderno – “lo nuevo”? Es decir, ¿qué tipo (qué modelo) de ruptura y relación con el pasado (qué pasados posibles) supone el Barroco tal como el siglo XX lo evoca y redefine?

En el debate contemporáneo a propósito del Barroco hay autores que se plantean esta pregunta (cfr. Estado de la cuestión –fundamentalmente, en América Latina, los casos de Bolívar Echeverría e Irlemar Chiampi) y muchas de las conclusiones a las que esos autores arriban son de utilidad para este trabajo. Sin embargo, a diferencia de esos casos (en los que el objeto de estudio incluye el ejemplo, el caso, y por esa vía se colocan del lado de la respuesta), este trabajo se propone analizar el problema exclusivamente en relación con el espacio de la teoría literaria y artística del siglo XX, en la medida en que se vuelve necesario restringir el campo de estudio para poder estudiar el modo en que el debate de lo moderno encuentra en el Barroco una inflexión específica.

En el relato de lo moderno que Jauss propone, una de las ideas que se propone negar es la que había sostenido que la *Querelle* “es un fenómeno constante de la historia y de la sociología literarias” (Curtius, 1948: 354). Lo que aquí está en juego es la posibilidad de pensar cuál es la relación entre esa querella y otra, la *Querelle* de lo clásico y lo barroco (o lo manierista, tal como propone también Curtius). Se trate de una constante de la historia del arte occidental, o de un fenómeno moderno (originado en el período barroco), lo cierto es que entre una querella y la otra se da una relación doble: supone en primer término un conflicto, pero al mismo tiempo la del barroco, pensada como parte de la querella de los Antiguos y los Modernos, permite volver a definir los términos en los que tradicionalmente fue pensada la constitución de esa experiencia de lo moderno.

⁴ La referencia directa es a Eugenio D’Ors y su relato de “La Querella de lo Barroco en Pontigny”, en el marco de una de las célebres *Décades* celebrada del 6 al 16 de agosto 1931 y titulada “Sur ‘le baroque’ et sur l’irréductible diversité du goût, suivant les peuples et suivant les époques”, y organizada, como ocurriría con esas *Décades* hasta 1939, por Paul Desjardins. Pero, siguiendo por ejemplo, a Anceschi, es posible hablar, en el contexto de los debates estéticos de fines del siglo XIX y principios del XX, del inicio de una auténtica *Disputa del Barroco*, que, como se verá más adelante, el autor concibe como fin y transformación de otra, inmediatamente anterior: la *Disputa del Laocoonte* (Anceschi, 1945: 26).

Muchos años después de aquel ensayo, Jauss vuelve sobre el problema en *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética* (1989). Allí, lo moderno es pensado a partir de cinco “umbrales de época”: 1750, 1789, 1848, 1912, 1967. La resonancia de esas fechas, organizadas en torno a la variable iluminista, funciona (una vez más, por ausencia), como ejemplo claro de los efectos que tendría incluir la variable barroca como dimensión imprescindible de la constitución de nuestra modernidad. El efecto inmediato, tal como podrá verse, será el desplazamiento (en algunos casos mayor, en otros mínimo) de los umbrales. Las fechas (siempre simbólicas, efecto de reducción de la historia a algunas pocas escenas clave que hacen posible su manipulación; asunción, en última instancia de lo imaginario de las eras –Lezama Lima, 1958) hablan, pero cada vez, en cada recorrido, lo hacen en una lengua distinta. Así, en el *relato barroco de lo moderno*, en la *Querelle* barroquizada, un primer gesto es borrar (como contra-reacción) el siglo XVIII y gran parte del siglo XIX. Por ejemplo, tal como podrá verse, en la historia de la humanidad concebida a partir de la noción de *retombée* que propone Severo Saduy, se trata de dos siglos de baja intensidad, de “repliegue y retroceso” (Saduy, 1974: 1241), dos siglos en los que, desde la perspectiva que el Barroco había abierto, *no pasa nada*. De este modo, luego del umbral del siglo XVII (cuya fecha simbólica podría ser, entre otras, 1630),⁵ es necesario desplazarse al siglo XX. El gesto fundamental que está allí en juego es el borramiento de la *Aufklärung* como umbral significativo de nuestra modernidad y supone, por lo tanto, la configuración de una historia de lo moderno que, negando para sí los mitos de un recomienzo sostenido en la Razón instrumental (y restituyendo, por lo tanto, la imaginación),⁶ asume otros sueños (otra negatividad) y produce monstruos. Aceptado ese principio, este trabajo se

⁵ 1630 es una fecha significativa entre tantas otras posibles. En Heinrich Wölfflin, uno de los pioneros, es la fecha que señala, luego del origen (1580-1630), el despliegue del Barroco, con Bernini. *Rome, 1630* es, por otro lado, el título de un libro de Yves Bonnefoy publicado en 1970 en el que se construye lo que, según los términos aquí propuestos, puede denominarse una “escena” del Barroco: Bernini instalando el Baldaquino en San Pedro, Poussin comenzando a trabajar por cuenta propia, Valentin señalando el fin del caravaggismo, Velázquez viajando a Roma, etc.

⁶ Se trata de la modernidad de la depuración (de lo imaginario), cuyos efectos se harían ejemplarmente visibles luego de la Segunda Guerra Mundial y serían filosóficamente demolidos en ese auténtico diario de la guerra, la *Dialéctica del Iluminismo*, en cuyo comienzo se lee: “La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia” (Adorno y Horkheimer, 1944: 59).

organiza en torno a la determinación de otros cuatro umbrales históricos (concebidos como “escenas teóricas”) del siglo XX: 1908, 1927, 1955, 1974. En torno a esas fechas coagula una modernidad que hace del Barroco su paradigma.

A su vez, desde el punto de vista de las formas que adopta la Máquina barroca de lectura, cada una de las cuatro escenas es ocupada por un campo de estudio y un problema a los que les es dado cumplir un rol protagónico. Esto no supone, naturalmente, que en cada escena no se registren presencias de otras disciplinas y otros temas que los atraviesan. Sin embargo, se privilegian los “momentos teóricos” en los que el Barroco como problema realiza cortes en su propia historia, cortes en los que la fuerza de transformación epistémica supone reordenamientos y relevamientos de las disciplinas, atravesados por variables internas (las necesidades y los “descubrimientos”) y variables externas (los procesos estéticos que, periódicamente, hacen del Barroco un concepto válido para pensarse): la historia del Barroco, de este modo, tendrá en 1908 un tiempo del ornamento, en 1927 un tiempo filológico, en 1955 un tiempo de la imagen y en 1974 un tiempo arqueológico.

La palabra y el concepto. Estado de la cuestión

1. Introducción

Teniendo en cuenta que los momentos fundamentales de la historia de las sucesivas recuperaciones y actualizaciones teóricas de la noción de “barroco” realizadas durante el siglo XX (incluida la postulación del “Neobarroco” y otras formas derivadas) forman parte del objeto de estudio de esta tesis, la presente sección está dedicada a dos aspectos que, históricamente, la enmarcan: la prehistoria del problema y su continuidad más allá del período estudiado, es decir, entre fines de la década de 1980 y la actualidad. En efecto, en primer término, se plantean los elementos fundamentales a tener en cuenta con respecto al origen de la palabra “barroco” y la conformación del concepto. En segundo lugar, se realiza una revisión de las líneas teórico-críticas fundamentales del debate contemporáneo a propósito del Barroco y el Neobarroco en el que este trabajo se inserta. Tal como fue señalado en la Introducción (y será desarrollado y justificado más adelante), se establece como período de estudio un siglo XX que va de 1908 a 1988. Si 1908 define un posible comienzo de esta historia del concepto (una primera articulación específica entre debates artísticos y el debate teórico del Barroco), se plantea un corte (a partir de finales de la década de 1970) que define el límite exterior de este trabajo –cuando se inicia lo que aquí se considera el estado actual de la discusión–, límite a partir del cual el debate del Barroco se reorienta en íntima relación con el debate modernidad/posmodernidad. Si bien esa reorientación tiene destacables excepciones, es una línea que puede considerarse predominante.

Establecido ese corte, este Estado de la cuestión describe las líneas de análisis que organizan la forma en que la constante recuperación del Barroco se realizó durante los últimos veinticinco años. De este modo es posible dar cuenta de la continuidad del debate (al margen de algunas superposiciones que luego se explicarán) más allá del período aquí analizado –continuidad que constituye el contexto de discusiones de la tesis.

El criterio adoptado para la selección bibliográfica que se incluye en este Estado de la cuestión es, por lo tanto, idéntico al que permite definir el corpus del trabajo: de la bibliografía disponible sólo se incluyen los textos que establecen vínculos, proyecciones o continuidades explícitas entre el Barroco histórico y el

siglo XX (o XXI). Se excluyen, en consecuencia, los trabajos que se dedican con exclusividad al llamado Barroco histórico y/o a sus nombres propios (naturalmente, mucho más numerosos y que suponen terrenos de estudio específicos, cada uno de los cuales tiene su propia historia: no sólo los estudios más o menos generales sobre la “cultura del barroco” o algunos de sus aspectos, sino también cada una de las historias de lecturas de escritores o artistas).⁷ En los casos en que las formulaciones teóricas se organizan en torno a ejemplos, se privilegia la referencia a los fundamentos conceptuales que sostienen las operaciones de lectura. Es necesario aclarar, por último, que en este Estado de la cuestión se incluye, de la vastísima bibliografía sobre el tema, una selección: aquellas posiciones que permiten dar cuenta de las corrientes fundamentales de pensamiento a propósito del Barroco proyectado al siglo XX-XXI. A lo largo del trabajo serán tomadas en consideración otras posiciones específicas vinculadas con cada problema o autor particular (fundamentalmente, la bibliografía dedicada a las obras y los autores que conforman el corpus de la tesis).

Si se intentara recopilar todo aquello que, alguna vez (o incluso sólo en los últimos veinticinco años), tanto en la bibliografía especializada como en terrenos menos específicos (por ejemplo: periodismo cultural, catálogos de museos, manifiestos artísticos, etc.), fue asociado con el concepto de Barroco, se arribaría con seguridad a un listado ilimitado, aberrante. Los alcances del Barroco son, por definición, al mismo tiempo excesivos en su alcance y parciales en su realización. Intentar otorgar una coherencia (imposible) a ese conjunto de proposiciones no forma parte de los objetivos de este Estado de la cuestión. Sólo se da cuenta aquí de las posiciones que suponen un punto de referencia, una renovación o una reorientación de las perspectivas teóricas desde el punto de vista de la serie de preguntas que aquí se intenta responder, en suma, las posiciones con las que estas tesis, de un modo u otro, dialoga.

⁷ Una excepción parcial de esta exclusión es el caso del gongorismo. Si bien no es incluido como objeto de estudio en sí mismo (y por lo tanto nada se dice sobre el tema en este Estado de la cuestión), algunos pasajes de la historia de las lecturas de Góngora son incluidas en la Segunda parte de esta tesis en la medida en que, según la lectura del problema que aquí se propone, en torno al gongorismo se define un momento clave de la actualización teórica del Barroco proyectada al presente en 1927.

2. Prehistoria del problema. La palabra, el concepto

2.1. La palabra

Todo texto sobre el barroco se emprende considerando los orígenes de la palabra *barroco*. Criticándola aquí, éste confirma esa manía, ese vértigo del génesis que otorga a la filología un saber excesivo y subraya sus límites logocéntricos.
Severo Sarduy. *Barroco* (1974)

En el origen, se supone, fue el adjetivo. La historia de la palabra “barroco” es, sin embargo, una historia oscura, incierta y conjetural. Desde el comienzo, por ejemplo desde Heinrich Wölfflin, la derrota etimológica se da por aceptada: “la etimología es imprecisa” (Wölfflin, 1888: 22). Sin embargo, todo estudio sobre el Barroco –sigue siendo así– no puede evitar comenzar con un intento de definición etimológica: origen y fin de todos los problemas. Alertado, Severo Sarduy no duda en afirmar también que se trata del dominio de una “filología fantástica”, pues, con una aún hoy sorprendente y muchas veces indeseada coherencia con su destino conceptual, la historia de la palabra “barroco” –según las versiones básicas vigentes (en español, cfr. por ejemplo, Corominas, 1980; *DRAE*,⁸ 2001)– comienza, al menos, dos veces: en portugués, para designar una perla de forma irregular, *pérola barroca*;⁹ y en latín, como nombre mnemotécnico de un silogismo escolástico, *baroco*.¹⁰ Pero es en francés (*baroque*) donde, no casualmente dado el “origen” peyorativo, esa fusión se habría producido.¹¹ Y de allí, a todas las lenguas: *barroco*, *barock*, *barocco*, etc. Un modo de designar, por comparación, lo

⁸ Tal como subraya Iriarte (2012), recién en 1914 la Real Academia registra “barroco” como adjetivo.

⁹ Es particularmente ilustrativo señalamiento realizado por Hatzfeld (1966) al respecto. Se trata de una perla descubierta por los portugueses en las Indias: “Los portugueses desembarcaron en Goa en 1510. En 1530 establecieron en Broakti un mercado de perlas. Broatki no era sino la antigua Barrigaza, ciudad situada en la provincia india de Gujarat. Por una simple transposición, a la vez de sonido y de significado, no tardaron en dar el nombre de *Baroquia* a la ciudad donde se verificaba el comercio de las *pérolas barrocas*. Esas perlas, más baratas que las *pérolas redondas*, se ven pronto mencionadas en diversos documentos [...] Pero en todos estos casos el adjetivo se empleaba para señalar su irregularidad, no su rareza” (Hatzfeld, 1966: 418).

¹⁰ Wellek, en el poscripto de 1962 de su célebre trabajo, acepta la opción “perla” para la conformación del adjetivo francés (no para el italiano). Con respecto al silogismo escolástico, afirma, siguiendo a Karl Borinski y a Benedetto Croce: “el nombre del cuarto modo de la segunda figura según la nomenclatura escolástica de los silogismos. Este es un silogismo del tipo. ‘Todo P es M; algunos S no son M, por lo tanto algunos S no son P’; o para dar el ejemplo de Croce: ‘Todo tonto es terco; algunas personas no son tercas, por lo tanto, algunas personas no son tontas’. Este tipo de argumento fue considerado sofisticado y traído por los cabellos desde 1519, cuando Luis Vives puso en ridículo a los profesores de París como ‘sofistas en el *baroco* y en el *baralipton*’” (Wellek, 1963: 61).

¹¹ También en el poscripto de 1962 Wellek da por aceptada la “confluencia de estas dos palabras de diferente etimología” (Wellek, 1963: 94).

insólito, lo extravagante, lo bizarro.¹² Con respecto al problema del silogismo, un análisis detallado puede encontrarse en Pérez Bazo (2004). Entre otras cosas, el autor plantea:

Todo [...] hizo presuponer la complejidad silogística y, a lo que en particular el modo de la segunda figura se refiere, fue razón suficiente de las argumentaciones sostenidas e incontestablemente asentadas durante largo tiempo en torno a la invención terminológica. Esto es, una suposición de identidad de aquella modalidad del silogismo y lo que el símbolo de lo barroco representaba: expresión ridícula, confusa, alambicada, estrambótica, etc. A ello se refiere Croce cuando en 1929 recuerda la argumentación escolástica “in barocco” y así lo explicaron, ya mediado el siglo, Carlo Calcaterra y [...] Giovanni Getto (Pérez Bazo, 2004: 66-67).¹³

Ahora bien, muchos especialistas dudan de la opción *pérola* (cfr., por ejemplo, Panofsky, 1934, siguiendo a Pfandl, 1929). Por el contrario otros, además de aceptar ésta, agregan otras (multiplicando, desplegando aún más la escena del origen): el nombre del productor de madonas, *Baroccio*, o la *BERRVGA* (y de allí a *BARRVECO*¹⁴ o *BERRVECO*, y de allí a *pérola barroca*), también incluida en la etimología italiana del concepto (Cfr. Pianigiani, 2006). Como puede verse, incluso en esta zona del origen postulado, ya está presente el sistema analógico bipolar, natural-artificial. La verruga, por cierto, hace ingresar en el universo del Barroco una dimensión corporal y atenta, como excrescencia, contra la armonía del Hombre de Vitruvio.

2.2. De la palabra al concepto: en el origen, la metáfora

Nada de eso, sin embargo, tiene sentido sino hasta el momento en que la palabra se vuelve un concepto específico de la Historia del arte y comienza el proceso de sustantivación. Pero aquí el fenómeno se repite: el origen del concepto, si bien hay mayor cantidad de referencias, también es desconocido (es *historia*). Tal como se deduce de los planteos de Wellek (1963) y de Victor-Lucien Tapié (1961), los primeros esbozos del desplazamiento hacia el concepto se dan, como

¹² Cfr. por ejemplo, Helmut Hatzfeld: “no se debe olvidar que el término ‘Barroco’ tuvo el significado de algo insólito, como un imperfecto razonamiento, un extraño silogismo o una perla irregular” (Hatzfeld, 1964: 12).

¹³ El problema del silogismo será retomado más adelante.

¹⁴ “BARRVECO, entre las perlas llaman barruecos vnas que son desiguales y dixeronse assi, quasi berruecos, por la semejança que tienen a las verrugas que salen a la cara” (Sebastián de Covarrubias. *Tesoro* (1611), fol. 124r). A su vez, “BERRVUGA, del nombre latino verruga, que propiamente significa la cumbre levantada de algún monte o peñasco; y de aquí por similitud [...]” (Covarrubias, 1611, fol. 132v).

es evidente (y particularmente significativo), con los primeros usos de la palabra en sentido figurado (y peyorativo): en las *Memorias* (1711) de Saint-Simon es usado para definir “una idea extraña y chocante: «El embrollo consistía en que esas plazas estaban destinadas a los obispos más distinguidos y era muy barroco hacer al abate Bignon sucesor del Señor de Tonnerre, obispo-conde de Noyon».” (Tapié, 1961: 6). Luego, el *Diccionario de la Academia Francesa*, que desde 1718 había incluido la palabra, “admitió asimismo a partir de 1740 el sentido figurado: «Dícese también barroco [*baroque*] en sentido figurado con referencia a lo irregular, extravagante, desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura barroca».” (Tapié, 1961: 7).

En este sentido, el problema del silogismo adquiere particular relevancia. Señala Pérez Bazo luego del pasaje antes citado:

Si probablemente la complejidad del procedimiento empleado para la justificación del silogismo *bArOcO* pudo adquirir un cierto valor de símbolo de aquellos raciocinios silogísticos, si acaso contribuyó a la connotación peyorativa del término y, en consecuencia, de la categoría estética que designaba, lo hizo más bien en cuanto símbolo de la teoría silogística en su conjunto, de una doctrina que, a la luz de la crítica de los humanistas a la tradición escolástica, fue considerada incapaz de servir al descubrimiento de nuevas verdades. La especial incidencia en el ámbito romanístico de esta presumible génesis, tuvo en la práctica un considerable volumen de ineficacia basada en la carencia de un soporte teórico convincente y, por lo general, reducida al propósito de reconstrucción histórica a través de la repetición anatematizada de lo ya dicho sin reparar en los prejuicios resultantes de identificar lo barroco con una entidad connotada peyorativamente. Porque lo cierto es que no existe inconsistencia alguna en el proceder silogístico y que la complejidad, común a todos los silogismos, en absoluto es característica propia del modo *bArOcO* –si exceptuamos el hecho de que a éste no se le puedan aplicar procedimientos más simples contrariamente a lo que ocurre en otros modos [...]. Otra cosa muy distinta es que el uso por derivación del término se extendiera irremediabilmente a algunas expresiones de sesgo mordaz que censuraban posturas diletantes y extremadamente formalistas en el juicio, o que aludían a situaciones de extrañeza y en cierta manera sorprendentes (Pérez Bazo, 2004: 67-68).

Así, la escolástica “in barocco” analizada por Benedetto Croce (1928), supone un recorrido que otorga importancia a esta raíz de “barroco”.

La *Encyclopédie*, que inicialmente no acogió el término, lo introduce en un suplemento de 1776, aplicado a la música: “La concisa definición está suscripta con la letra S, vale decir, por Jean-Jacques Rousseau”, quien escribió: “Barroco, en música; una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, de entonación difícil y movimiento forzado” (cit. en

Tapié, 1961: 7). En 1788, en la *Encyclopédie méthodique* (1788), consagrada a la arquitectura, Quatremère de Quincy escribe: “Barroco, adjetivo. Lo barroco es en arquitectura un matiz de lo extravagante (*bizarre*). Es, si se quiere, el refinamiento o, si cabe decirlo, el abuso de la extravagancia” y luego: “La severidad es a la moderación del gusto lo que lo barroco a lo extravagante, es decir, su superlativo. La idea de barroco arrastra consigo la del ridículo llevado al exceso. Borromini ha proporcionado los más grandes modelos de extravagancia” (Cit. en Tapié, 1961: 7-8). El siguiente rastro se registra en el *Diccionario de las bellas artes* (1797) de Francesco Milizia: “Barocco es el superlativo de lo bizarro, el exceso de lo ridículo. Borromini cayó en delirios, pero Guarini, Pozzi, Marchione en la sacristía de San Pietro, en barocco” (Cit. en Tapié, 1961: 8). En otra obra de Milizia, *Dell’arte di vedere* (1798), aparece incluso otro término, *balocco*, cuyo significado (“grosero”, “necio”), sin embargo, está bien documentado y, según Tapié, debe comprenderse no como un caso de contaminación, sino de “una simple aproximación de asonancia” (Tapié, 1961: 8). De todos modos, como quedó dicho, en el origen de la palabra, una variable semejante no debe ser descartada.

Es decir, en un recorrido paradójico (pues el movimiento inverso no tardaría en realizarse), al volverse concepto y pasar del mundo (o la lógica) al arte, el adjetivo se hace sustantivo: enálage. Si bien otra opción de sustantivación (“barroquismo”) convivió en el comienzo con la enálage, su “éxito” fue mucho menor.

Ahora bien, ese fenómeno (el concepto) no se produce, más allá de estos antecedentes que los historiadores de la historia del arte recolectan, sino hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX. El Barroco, por lo tanto, como concepto específico del arte, *no existe sino hasta fines del siglo XIX*¹⁵ cuando los historiadores del arte, sobre todo en lengua alemana,¹⁶ observan o delimitan un espacio vacío. El “secuestro” del Barroco, tal como lo define Haroldo de Campos (1989) en relación con la *in-existencia* del Barroco en la conformación de la

¹⁵ Con respecto al lapso de inexistencia, debe aclararse que esta idea corresponde al concepto. La bibliografía especializada (cfr, más adelante, por ejemplo, Iriarte, 2012) ha relevado la historia que, fundamentalmente desde el Neoclasicismo, sostuvo un ideal de rechazo al arte del período que luego encontraría el nombre de Barroco e, incluso, preparó el terreno para la recuperación del Barroco.

¹⁶ “la palabra *Barock* fue realmente transmitida a los alemanes por los italianos, pero partiendo del término francés, [pero] resulta muy sabroso reparar en que la crítica de los países germánicos favoreció ampliamente su difusión, mientras que la crítica francesa se negaba, con cierta obstinación, a admitirla” (Tapié, 1961: 11-12).

literatura brasileña, puede por lo tanto hacerse extensivo a la historia general del Barroco.

Con respecto al lapso de *in-existencia*, la tesis del secuestro, sin embargo, puede seguirse, analizando casos particulares, en el recorrido de la historia de determinados artistas: ya desde el propio siglo XVII casos emblemáticos como Góngora, Bernini, Caravaggio o Sor Juana, entre tantos otros, conocen a veces la gloria en su contexto (nunca sin detractores y polémicas), el radical olvido póstumo (o a partir de determinado momento de su vida), siempre organizado en torno a criterios clasicistas, y la posterior recuperación recién en el siglo XX. Lo mismo puede observarse, a nivel más general, analizando “gustos de época”, estilos oficiales, historia de Academias y otras instituciones artísticas, o políticas oficiales en relación con las ruinas antiguas. Pero si del concepto de “barroco” se trata, si bien la historia coincide (al reconstruir el Barroco retrosectivamente), es marcadamente diferente, pues en la Historia del arte, hasta fines del siglo XIX, *no hay Barroco*.

La historia de las disciplinas, tal como resulta evidente según las diferentes posiciones metodológicas que desembocan en la “arqueología filosófica” (Cfr. Introducción general), conduce irremediablemente a la postulación, en el proceso de su consolidación, de una “prehistoria artificial” (Macherey, 1964). En este sentido, si por un lado es posible afirmar que el Barroco es una invención del siglo XX, esa proposición no debe conducir a perder de vista que aquello que habría de volverse el Barroco (y precisamente, para poder alcanzar su condición, su definición como concepto de la Historia del arte) estuvo sujeto a polémicas y grandes disputas. Sólo teniendo en cuenta esa historia es posible otorgar a la *inexistencia* histórica del Barroco, su justo lugar. Es decir, una vez consolidado el concepto, se vuelve definitivamente visible hasta qué punto (y en nombre de qué valores estéticos) fue posible el “secuestro” del Barroco –un secuestro que, llegado este punto, no puede no resultar paradójico: se borra de la historia algo que aún no existe.¹⁷

En esa historia de la inexistencia, historia larga cuyo despliegue excede los objetivos aquí propuestos, hay un nombre clave sobre el que es necesario

¹⁷ Vale aclarar que aquí se hace un uso del concepto de Haroldo de Campos que excede el campo de aplicación del original. Allí el secuestro no es paradójico en la medida en que remite, al menos inicialmente, a Antonio Candido. El problema será retomado más adelante.

detenerse brevemente, como el nombre de la ausencia: Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), quien sintetiza como nadie el rechazo (un rechazo que se remonta al momento del llamado Barroco histórico pero que en el siglo XVIII encuentra sus conceptos definitivos) y cuya consideración permite comprender el modo en el que el Barroco se define como desvío y excepción, limitado por el Renacimiento (del que funciona como “disolución”, “decadencia”, en términos de Wölfflin, 1888) y por el Neoclasicismo (que supone el retorno del orden). Escribe Kultermann, en su *Historia de la Historia del arte*:

Winckelmann se convirtió en el portavoz de una nueva época, que oponía un nuevo orden a la época feudal del Barroco y del Rococó, como ya se había iniciado en la propia evolución artística. Aunque La Bruyère y otros escritores franceses habían dicho prácticamente lo mismo, fue esta obra [*Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, 1755], con todos sus fallos, falsas opiniones y argumentaciones incorrectas, la que inició una nueva etapa del Arte [...] Winckelmann quería provocar un cambio en el arte de su propio tiempo. Su consideración histórico-artística, el cambio de la imagen de la Grecia antigua, está directamente relacionado con este deseo. La antigüedad griega, con su arte, se proyectó en su propia época como una imagen ideal. El nuevo arte debería ser, en oposición a lo que aún sobrevivía del Barroco feudalista, un arte con un ponderado equilibrio de todas las fuerzas (Kultermann, 1990: 78-79).¹⁸

Si bien se ha señalado que es en ese contexto en el que surge la palabra (“los primeros casos de uso de la voz ‘barroco’ para calificar determinados productos de la actividad creadora [...] surgieron en el siglo XVIII teñidos de sentido peyorativo”, Maravall, 1975: 31), tal como señala Heinrich Wölfflin (1888), se debe a Jacob Burckhardt (1818-1897) una primera utilización del término como designación específica, más allá de las valoraciones,¹⁹ de un estilo (y época) de la historia del arte. En el *Cicerone* (1855), aquella célebre guía turística, en efecto, la

¹⁸ De la incontable bibliografía sobre Winckelmann, merecen destacarse dos lecturas recientes que dan cuenta, respectivamente, del lugar del autor en la conformación de la historia del arte y de la estética moderna. Por un lado, Georges Didi-Huberman: “en un contexto que no es más aquel del Renacimiento ‘humanista’ sino el de la restauración ‘neo-clásica’, Winckelmann *inventa la historia del arte*. Entendámonos: la historia del arte en el sentido moderno de la palabra ‘historia’. La historia del arte proveniente de esa era de las Luces, y, poco después, de esa era de los grandes sistemas —el hegelianismo en primer lugar— y de las ciencias ‘positivas’” (Didi-Huberman, 2002: 12, traducción mía). Luego, Jacques Rancière: “Winckelmann tiene una intención polémica. Quiere recordar a sus contemporáneos los verdaderos modelos de belleza, desviándolos de los excesos de la escultura moderna, es decir, en su época, la escultura barroca: cuerpos desmesuradamente alargados o retorcidos, rostros deformados por la voluntad de expresar el extremo del placer o del dolor. Un escultor encarna para él esa perversión del arte que nuestra época, en cambio, celebrará como encarnación del genio barroco: Bernini” (Rancière, 2011: 21, traducción mía).

¹⁹ “En tanto que término de la historia del arte la palabra ha perdido su antigua connotación de lo ridículo; por el contrario la lengua corriente se sirve de él para designar algo absurdo y monstruoso” (Wölfflin, 1888: 23).

noción aparece aplicada a la arquitectura y a la escultura (en el tomo sobre pintura, se habla de “manierismo” y luego de “pintura moderna”). La delimitación del período que Burckhardt propone (luego revisada y redefinida tantas veces) es 1580-1780, pero –aclara el autor– “un estudio verdaderamente sistemático y total debería comenzar con Bernini” (Burckhardt, 1855: 407). La Historia del Arte escucharía, desde fines de siglo, esa indicación. Y también otras: en la serie de reparos que Burckhardt demuestra al llegar el final del Renacimiento está en juego no sólo el rechazo dominante en la época, sino también las dudas e incluso la seducción que, sabemos, el Barroco estaba comenzando a despertar:

Se podría preguntar: ¿qué ánimo puede tener un verdadero amigo del arte para sumergirse en la consideración de aquellas formas degeneradas, sobre las que se ha pronunciado la crítica del mundo moderno y, por cierto, con dureza? ¿Y es justo robar el tiempo y el interés que podrían ser aplicados a la gran cantidad de cosas excelentes que se encuentran en Italia, para dedicarlos a descubrir algunas ventajas posibles en estas tardías masas de piedra? [...] No es culpa nuestra que el estilo barroco predominase de manera tan desproporcionada y que condicionase la impresión exterior de toda una época (1855: 405-6).

Pero, señala inmediatamente:

Un menosprecio absoluto no lo descubrimos entre los arquitectos cultos. Estos saben diferenciar perfectamente el propósito de la expresión, y bendicen a veces de todo corazón a los artistas del estilo barroco por la libertad de que gozaron, en la cual supieron en ocasiones dar una evidente sensación de grandeza. Pero nos sentimos menos inclinados a una aprobación general del estilo barroco que a una posible censura global [...] La fisonomía de este estilo no está tan desprovista de interés como suele creerse (1855: 406).

Esas dudas, si hay que creerle a Jean Rousset, habrían aumentado con el paso del tiempo: “Si Burckhardt hubiese escrito el *Cicerone* veinte años más tarde, su capítulo sobre la arquitectura barroca hubiese sido probablemente menos tímido” (Rousset, 1954: 281). En la misma dirección, señala Kultermann que Burckhardt “en el año 1875 escribía, por ejemplo, a Alioth: ‘Mi respeto por el Barroco aumenta por momentos, y tiendo a considerarlo como el auténtico final y principal resultado de la arquitectura viva’” (Cit. en Kultermann, 1990: 187). No se trata aquí, evidentemente, de indagar el desarrollo del gusto de Burckhardt, sino más bien de señalar este momento –la segunda mitad del siglo XIX– como fin de una época. Tal como podrá verse a continuación (cfr. cap. 2, Primera parte), las obras de Wölfflin (1888 y 1915) –el paso siguiente, según casi todas las cronologías del concepto–

serán (no sin otros casos contemporáneos, por ejemplo Cornelius Gurlitt) la apertura del Barroco en el siglo XX.

Pero aún ha de tenerse en cuenta una intuición no menos importante del siglo XIX, la de Friedrich Nietzsche, quien, seguramente por influencia de Burckhardt, pero yendo incluso algo más allá que este último, esbozó una reivindicación del Barroco y una primera forma compleja de postulación de su actualidad. En efecto, el concepto aparece en *Humano, demasiado humano* inicialmente en relación con la música. Pero lo realmente relevante es que allí, el Barroco aparece vinculado con dos problemas centrales (el origen y lo moderno), problemas por cierto de gran relevancia en la filosofía de Nietzsche. Pero al mismo tiempo aparece una variable también fundamental, la pregunta por el arte del presente, a partir del Barroco. El fragmento, titulado “Origen [*Herkunft*] religioso de la música moderna”, dice:

La música plena de alma nace en el catolicismo restaurado tras el Concilio de Trento, por obra de Palestrina, quien sirvió de caja de resonancia al renacido espíritu íntimo y profundamente conmovido; más tarde, con Bach, también en el protestantismo, en la medida en que éste había sido profundizado y despojado de su fundamental carácter originariamente dogmático por los pietistas. Presupuesto y necesaria etapa preliminar para ambos nacimientos es la dedicación a la música propia de la época del Renacimiento y del Prerrenacimiento, sobre todo esa ocupación erudita en la música, ese gusto, científico en el fondo, por los artificios de la armonía y del contrapunto. Por otra parte, también debía precederlos la ópera, en la que el profano elevaba su protesta contra una música fría devenida demasiado erudita y quería volver a insuflarle un alma a Polimnia. Sin esta conversión profundamente religiosa, sin la resonancia del ánimo intimísimamente agitado, la música habría seguido siendo erudita u operística; el espíritu de la Contrarreforma es el espíritu de la música moderna (pues ese pietismo de la música de Bach es también una especie de Contrarreforma). Tan profundamente estamos en deuda con la vida religiosa. La música fue el *Contrarrenacimiento* en el ámbito del arte, a él pertenece la pintura tardía de Murillo, acaso también el estilo barroco [*Barockstil*]: más en todo caso que la arquitectura del Renacimiento o de la antigüedad. Y aún hoy día cabría preguntarse: si nuestra música moderna podría mover las piedras, ¿las juntaría en una arquitectura antigua? Lo dudo mucho [en *Fase previa* del libro: “Si la música de Beethoven moviese las piedras, lo haría mucho antes a la manera de Bernini que no a la de la antigüedad”]. Pues lo que en esta música rige, el afecto, el gusto por actitudes muy tensas, el querer cobrar vida a toda costa, el rápido cambio de sentimiento, el intenso efecto de relieve en luz y sombra, la yuxtaposición del éxtasis y lo ingenuo, todo esto ya en otro tiempo rigió en las artes figurativas y creó nuevas leyes de estilo; pero no fue en la antigüedad ni en la época del Renacimiento (Nietzsche, 1878: 144-145).

El presente del arte, en Nietzsche, aparece definido a partir de esa serie de rasgos que repiten una época pasada, pero no la que el ideal clasicista evoca (otro de los pasajes de la *Fase previa* del libro señalaba: “somos hombres berninianos”). Por eso, en uno de los fragmentos que conformarán el segundo volumen de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche vuelve sobre el problema del Barroco y señala:

Del estilo barroco. Quien, en cuanto pensador y escritor, sabe que no ha nacido ni ha sido educado para la dialéctica y el desenvolvimiento de los pensamientos, recurrirá involuntariamente a lo *retórico* y *dramático*; pues, a fin de cuentas, a él toca hacerse *entender* y obtener con ello poder, ya sea que se atraiga el sentimiento por el camino llano o que se lo asalte de improviso, como pastor o como salteador. Esto vale también tanto en las artes figurativas como de las musas; donde el sentimiento de una falta de dialéctica o de la insuficiencia en expresión y narración, junto con un exuberante, arrollador instinto para las formas, engendra ese género de estilo que se llama *estilo barroco*. Por lo demás, sólo en los mal informados y arrogantes provoca al punto esa palabra un sentimiento despreciativo. El estilo barroco siempre nace del desfloreamiento de cualquier gran arte, cuando las exigencias en el arte de la expresión clásica se han vuelto demasiado grandes, como un fenómeno natural al que se asistirá sin duda con melancolía –porque precede a la noche–, pero al mismo tiempo con admiración por las artes compensatorias, a él peculiares, de la expresión y de la narración. Cuéntase aquí ya la elección de temas y asuntos de suma tensión dramática, ante los que aun sin arte tiembla el corazón, pues cielo e infierno del sentimiento están demasiado cerca; luego la elocuencia de los afectos y gestos intensos, de los sublimemente feo, de las grandes masas, en general de la cantidad en sí –tal como esto se anuncia ya en Miguel Ángel, el padre o el abuelo de los artistas barrocos italianos–: las luces del crepúsculo, de la transfiguración o del incendio sobre formas tan intensamente delineadas; además, continuamente nuevas audacias en medios e intenciones, fuertemente subrayadas por el artista para los artistas, mientras que el profano no puede por menos de figurarse en presencia del perpetuo desbordamiento espontáneo de todas las cornucopias de un original arte natural: todas estas cualidades en que tiene su grandeza ese estilo no son posibles, toleradas, en las épocas primitivas, preclásicas o clásicas de una modalidad artística; tales exquisiteces penden durante mucho tiempo del árbol como frutos prohibidos. Precisamente ahora que la *música* entra en esta última época, se puede conocer el fenómeno del estilo barroco en un particular esplendor y aprender mucho sobre tiempos pretéritos mediante la comparación; pues desde los tiempos griegos ya ha habido a menudo un estilo barroco, en la poesía, la elocuencia, en el estilo en prosa, en la escultura no menos notoriamente que en la arquitectura, y cada vez este estilo, aunque ha carecido igualmente de la suprema nobleza, la de una perfección inocente, inconsciente, triunfante, ha beneficiado también a muchos de los mejores y más serios de su tiempo, por lo que, como queda dicho, es presuntuoso juzgarlo sin más despreciativamente, por más que puede considerarse dichoso todo aquel que no haya embotado su sensibilidad para es estilo más puro y grande (Nietzsche, 1886: 49-50).

El fragmento, visto el recorrido posterior del concepto, debe considerarse un momento fundamental de su historia. Nietzsche ve con claridad la serie de implicancias que estaban en juego en la naciente recuperación (o actualización) del Barroco. El presente, en Nietzsche, es un tiempo de crisis; por lo tanto, antes que sólo una reivindicación, el fragmento es una asunción de la compleja contemporaneidad del Barroco –contemporaneidad que el siglo XX lentamente “descubriría”, pero que aquí está ya planteada.

Tal como quedó planteado, luego de los aportes de Burckhardt, uno de los nombres clave es el de Heinrich Wölfflin,²⁰ cuya obra consolida la inquietud definitiva de los estudios del Barroco sobre el problema del “origen”: “Nuestro propósito [...] es captar el origen [*Ursprung*]:²¹ ¿qué aconteció con el Renacimiento?” (Wölfflin, 1888: 15). Uno de los señalamientos más interesantes del autor es que “a diferencia del Renacimiento, el barroco no se acompaña de ninguna teoría” (Wölfflin, 1888: 22): ese rasgo estaría íntimamente ligado con la ausencia del nombre y define la serie de complicaciones conceptuales con la que la historia del problema habría de enfrentarse:

El estilo se desarrolla sin modelos. Parece ser que no se tenía la impresión en principio de estar recorriendo nuevos caminos. Por ello no se da nombre preciso a este estilo: “estilo moderno” engloba igualmente todo lo que no es antiguo y lo que no pertenece al “estilo tudesco (gótico)”. Por el contrario, algunos conceptos desconocidos hacen ahora su aparición, entre los autores que escriben sobre arte, como pueden ser criterios de belleza: *capriccioso, bizarro, stravagante*, etc. (Wölfflin, 1888: 22).

El Barroco es por lo tanto, en su consolidación, un concepto de la Historia del arte. Su historia, tal como podrá verse, nunca logrará desprenderse de ese “origen”: incluso en las más específicas formulaciones de otras disciplinas (ejemplarmente, la filología), la arquitectura y las artes plásticas nunca desaparecerán como término de comparación. Entre las muchas razones de esa presencia debe señalarse no sólo una razón histórica (la arquitectura y el arte romanos de las primeras décadas del siglo XVII funcionan como momento clave de transformación), sino también uno de sus efectos conceptuales: la primacía (luego, con razón, debatida) de lo escópico. De todos modos, si en el comienzo el Barroco es un concepto de las artes (arquitectura, ornamentación, escultura) y su terreno

²⁰ La obra de Wölfflin será específicamente analizada en el Capítulo 2, Primera Parte.

²¹ Sobre el concepto de *Ursprung* y su valor en relación con el problema general del “origen”, cfr. más adelante, el cap. 6.

es la Historia del Arte, a medida que su historia de desarrolla, un primer elemento a tener en cuenta es el modo en que la categoría comienza a extender sus dominios hasta llegar, en el siglo XX (el período aquí estudiado), a participar de los más diversos espacios disciplinares: sin dejar de funcionar como categoría propia de las Artes plásticas, arquitectónicas, musicales y literarias, se vuelve filosófica, psicoanalítica, científica, cultural (en diversos sentidos, que luego se especificarán). Esta amplificación de los alcances de la categoría es un elemento que da cuenta de la riqueza del problema y, al mismo tiempo, de las dificultades metodológicas que supone su delimitación. Se trata, en este sentido, del uso (o, incluso, tal como fue interpretado en muchos casos, del “abuso”), de la validez, la vigencia de la categoría; en suma, de lo que aquí se propondrá como un problema de *disponibilidad*.

Ya en Wölfflin (1888) está planteado un primer desplazamiento sistemático a la literatura, que, según Hatzfeld (1964), se corresponde con el comienzo de los estudios literarios “de la forma” –en detrimento de los “ideológicos”–, cuyas herramientas provinieron de las artes plásticas.

3. El concepto en el debate contemporáneo

3.1. Fin de la década de 1980

Es posible sostener que, luego de todo el desarrollo de la historia del problema a lo largo del siglo XX (objeto de estudio de la tesis), el debate contemporáneo (durante los últimos veinticinco años) a propósito de la actualidad del Barroco (casi siempre desarrollado en torno a la postulación del Neobarroco) puede ser organizado a partir de dos formulaciones fundamentales de finales de la década de 1980, las de Omar Calabrese, *L'età neobarocca* (1987) y Haroldo de Campos, *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Mattos* (1989). Si es posible organizarlo a partir de allí es porque todas las formulaciones posteriores pueden ser pensadas siempre en relación con la brecha que separa una de otra, no sólo con respecto al tipo de construcción del objeto de estudio sino sobre todo con respecto al lugar que el Barroco ocupa, en cada caso, con respecto al problema de lo moderno, y, fundamentalmente, con respecto a la distancia que se verifica entre el punto de vista europeo y aquel que hace ingresar el problema de lo latinoamericano. Esta última diferencia, concebida, naturalmente, no como un problema de nacionalidad de cada autor sino como

tensión entre punto de vista y objeto de estudio –diferencia, en otros términos, no de *lugar* sino de “*espacio* (literario, ficcional)” (Antelo, 2008: 67). Se trata de dos textos casi simultáneos en los que lo barroco funciona en un caso para explicarlo casi todo (de la cultura contemporánea) y en otro como trazo persistente pero aún excluido de la historia literaria (inicialmente brasileña, pero luego de otras latitudes). En este sentido, la diferencia entre Omar Calabrese y Haroldo de Campos puede pensarse también en términos del tipo de temporalidad (en ambos casos, y por diferentes razones, paradójica) en la que cada uno se inscribe: Haroldo de Campos cierra (aunque no definitivamente, como se verá más adelante) una etapa del Barroco identificado con una forma de modernidad latinoamericana que sigue haciendo del Barroco la clave de un pensamiento de la negatividad cuya tradición recorre el siglo XX y, con la postulación de la idea de “secuestro” (adoptada en este trabajo como categoría general para dar cuenta de la historia del problema), sintetiza un rasgo fundamental del debate,²² Calabrese, en cambio, funciona como apertura (pero tampoco definitiva –se trata de una línea que, pese a su persistencia, se bloquea rápidamente y que, como podrá verse, ha merecido no pocas críticas) de una nueva etapa en los estudios barrocos que encontró en el breve fuego del debate modernidad/postmodernidad una vía de actualización y reformulación de sus alcances (globales). El comienzo de la década de 1990, en efecto, puede considerarse el momento de aparición de una nueva serie de estudios sobre el Barroco, a partir del éxito de la noción de “Neobarroco”, que, si bien desde mediados del siglo XX había sido sistemáticamente postulada, encontró en el debate modernidad/postmodernidad nuevas condiciones de desarrollo. Uno de los rasgos fundamentales de los estudios contemporáneos sobre el Barroco y Neobarroco, en efecto, es la articulación (casi sin excepciones) con la noción de postmodernidad (o postmodernismo), incluso en casos recientes, es decir, una vez pasada la moda de la noción. Esta tesis toma distancia con respecto a esa opción teórica para pensar el problema de lo moderno.

La mencionada diferencia entre Haroldo de Campos y Omar Calabrese es una diferencia, en última instancia, política, y lo que allí está en juego es un problema que será objeto de indagación en esta tesis y que se remonta a una

²² Uno de los datos que permitiría explicar esa colocación es el hecho, expuesto por el autor en el comienzo del texto, de que se trata de un argumento reformulado a lo largo de los años y cuya primera elaboración se remonta a 1978.

discusión sobre la “cultura” del Barroco histórico: se trata de una cultura “dirigida” (Maravall, 1975) en la que la espectacularidad es puesta al servicio de la autoridad estamental y religiosa, o de una cultura que instaaura un descentramiento del poder (tanto desde el punto de vista científico o filosófico como estético), descentramiento que, a su vez, encuentra en la larga tradición de estudios del Barroco de Indias todo su despliegue en la vindicación de los procesos de transculturación, hibridación y reapropiación. Esa diferencia de visiones, tal como podrá verse más adelante (cfr. también Iriarte, 2011a) se hace evidente, por ejemplo, en dos posiciones de mediados de la década de 1970: de un lado Maravall, del otro Sarduy. En este sentido, a fines de la década de 1980, la visión más estrictamente política está representada por una intervención contemporánea de las de Calabrese y de Campos, la de John Beverley (1988),²³ quien se propone establecer una distinción entre Barroco histórico y Neobarroco:

Debemos detenernos para considerar por un momento una especie de ilusión óptica que afecta la manera en que percibimos hoy, a través de su recuperación por el vanguardismo, la literatura del barroco (y que diferencia profundamente el barroco histórico del neobarroco actual) (Beverley, 1988: 218).

Para ello, Beverley dedica parte de su trabajo a señalar las “limitaciones” del estudio de Maravall y su hipótesis de la “cultura dirigida”. En este sentido, al llegar al problema del Neobarroco, afirma Beverley:

Es esta situación de representación descentrada que conduce en Sarduy, por ejemplo, al concepto de barroco como una forma cultural esencialmente libertaria. [...] (Por lo tanto Sarduy se siente obligado a distinguir entre el barroco español e hispanoamericano histórico, todavía ligado a la visión del mundo de la Contrarreforma, y su neobarroco, que sería “la pérdida de la concordancia”). La paradoja del arte barroco es que es una técnica de poder (aristocrático-absolutista) y, a la vez, la conciencia de la finitud de ese poder (1988: 224).

De este modo, Beverley se pregunta, en relación con el significado del barroco hispanoamericano:

Si el barroco ha llegado a ser una especie de *episteme* o estructura profunda de lo latinoamericano [...], todavía estamos obligados a preguntar si se debe mantener esa inscripción. ¿No sería el barroco precisamente un componente de la *neurosis* cultural de América Latina en su época –no completada– de liberación nacional, y no es la tarea de la crítica hacer

²³ Luego, en 1998, Beverley publica un estudio de mayor envergadura sobre el Barroco y postula la idea de “modernidad obsoleta”.

precisamente una especie de psicoanálisis del imaginario literario en su evolución y función histórico-social? (1988: 225).

El trabajo de Beverley concluye con cuatro observaciones: 1. La literatura latinoamericana (desde las guerras de independencia hasta la vanguardia), “se desarrolla [...] en una serie de direcciones independientes del modelo barroco, debido al legado [...] del liberalismo ilustrado y las poéticas neoclásicas. Esto problematiza [...] la tesis del barroco como forma esencial de la literatura latinoamericana” (1988: 226). 2. La revalorización del barroco se hace en el contexto de la crisis ideológica del proyecto liberal decimonónico. Esto supone que el Barroco pueda tener varias significaciones ideológicas: desde un neoliberalismo “modernizador” hasta una aproximación al socialismo. 3. ¿Existe, además de un barroco “letrado”, un barroco literario popular? 4. En el caso del “neobarroco”, “¿se trata de un efecto o reflejo superestructural del radicalismo y la desesperanza de sectores sociales de la pequeña burguesía, o de una gran burguesía en decadencia, insertados contradictoriamente entre los procesos de modernización capitalista o revolución social en América Latina hoy? Si esto fuera verdad, ¿no sería la literatura neobarroca esencialmente una forma de privilegio y exclusivismo cultural particular a ciertas clases o fracciones de ellas?” (Beverley, 1988: 227).

Así finaliza el autor: “La discusión sobre el barroco sólo será útil en la medida en que nos conduzca a [...] un cambio que podría poner a la literatura más en contacto con y al servicio de la mayoría del pueblo”, y aclara (desviando el eje de esa discusión): “esto quizás implicaría discursos bastante diferentes de los del neobarroco: ‘revolución o muerte’ escrito en sangre en la pared de una iglesia en El Salvador, por ejemplo” (Beverley, 1988: 227).

3.1.1. Haroldo de Campos

Tal como será desarrollado específicamente más adelante (cfr. Tercera Parte), Haroldo de Campos ocupa un lugar privilegiado en la historia del Barroco en el siglo XX, dado que es uno de los primeros autores en proponer la noción de “Neobarroco” (en 1955). Su obra ensayística vuelve una y otra vez sobre el problema, con lecturas de diversos autores contemporáneos (entre ellos Severo Sarduy) y problemáticas teóricas y de historiografía literaria, y con la postulación (sobre el final de su vida, en 2002) de otra categoría: “transbarroco”. En ese marco,

O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Mattos (1989) es un texto que sintetiza muchos de los problemas fundamentales de este debate. A partir del despliegue de hipótesis ya planteadas en “Da razão antropofágica: Europa sob el signo da devoração” (1980), además de, tal como señala Raúl Antelo, *Deus e o Diabolo no Fausto de Goethe* (1981), auténtica “génesis del argumento barroquizante” (Antelo, 2008: 206), Haroldo de Campos hace coincidir el debate sobre el Barroco con “la cuestión del origen”. A partir de allí lo barroco despliega toda su fuerza negativa (la potencia de una fundación basada en la in-existencia, en el no ser histórico).

El texto se presenta como disputa con la fundación literaria de la Nación propuesta por Antonio Candido en *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)* (1959), texto emblemático de lo que Haroldo de Campos denominará “secuestro” del barroco (un “clasicismo nacional” correlativo de la conquista de la “unidad de la Nación”). Esa disputa (concebida como “trabajo destructor”) señala el modo en que Candido hace del romanticismo el modelo literario en función del cual dota de coherencia histórica a una literatura a partir de allí concebida como recorrido del “clasicismo nacional”. Dice Haroldo de Campos:

La exclusión –el “secuestro”– del Barroco en la *Formação da literatura brasileira* [...] y también la inexistencia literaria, dados como históricos en el nivel manifiesto, son, ante una visión “destructora”, efectos [...] del propio “modelo semiológico”, ingeniosamente articulado por el autor [...]. Modelo que confiere a la literatura como tal, *tout court*, las características peculiares al proyecto literario del Romanticismo ontológico-nacionalista. Modelo que enfatiza el aspecto “comunicacional” e “integrador” de la actividad literaria, tal como éste se habría manifestado en la peculiar síntesis brasileña de clasicismo y romanticismo [...]. En ese modelo, evidentemente, no cabe el Barroco, cuya estética enfatiza la *función poética* y la *función metalingüística*” (1989: 147).

Uno de los aspectos que subraya Haroldo es que el siglo XX es también el momento de una “revalorización del Barroco” (cita, entre otros, a Dámaso Alonso, Walter Benjamin, Luciano Anceschi, Affonso Ávila y Severo Sarduy) y que por lo tanto, su objeto de análisis es una disputa entre dos líneas con tradición y recorrido. En este sentido, la argumentación de Haroldo de Campos comienza a extender sus límites: de la literatura brasileña a la literatura universal. La posición de Candido se da “en la misma época de la revalorización hispánica e iberoamericana de dicho estilo [barroco]” (de Campos, 1989: 162), pero no constituye una posición aislada. Candido funciona como representante máximo, en

el contexto de Brasil, no sólo de la “gonogrofobia” literaria (cuyo caso se corresponde no sólo con el de Gregório de Mattos, sino también –señala el autor– con los del barroco portugués, con Caviedes o con Hernando Domínguez Camargo), sino también de una correlativa y necesaria concepción histórico-filosófica: “un cierto tipo de *historia*: la evolutivo-lineal-integradora” (de Campos, 1989: 150): es decir, Hegel. Las herramientas teóricas de las que se vale Haroldo de Campos para sostener esa crítica, por lo tanto son, con matices, las que provienen de la tradición filosófica nietzscheana. Sobre esa base, Haroldo retoma posiciones teóricas como las de la deconstrucción de Derrida, la estética de la recepción de Jauss, además de múltiples aspectos de la obra de Benjamin. La crítica funciona, por lo tanto, como espacio de transgresión, excepción y diferencia. Su apuesta es la siguiente:

Así, podemos imaginar, alternativamente, una historia literaria menos como *formación* que como *transformación*. Menos como proceso conclusivo, que como proceso abierto. Una historia en donde tengan relieve los momentos de ruptura y transgresión y que entienda la tradición no como un modo “esencialista” [...] sino como una “dialéctica de preguntas y respuestas”, un constante y renovado cuestionar de la diacronía por la sincronía (de Campos, 1989: 173).

Lo que de este modo se vuelve visible es el alcance (teórico, metodológico, político) de la recuperación del Barroco.

Por otro lado, el antes mencionado problema del origen –“Nuestra literatura, articulándose con el Barroco, no tuvo *infancia* (*In-fans*, lo que no habla). No tuvo origen ‘simple’. Nunca fue *in-forme*. Ya ‘nació’ adulta, formada” (1989: 173)–, hace posible la recuperación de la célebre fórmula lezamiana (Barroco, “arte de la contraconquista”) y su articulación con la tradición brasileña: “A este proceso lo llamamos, desde Oswald de Andrade, ‘devoración antropofágica’” (1989: 175). De este modo el Barroco adquiere una dimensión política en relación con los tipos de articulación imaginables con la cultura europea que, a partir de “constelaciones transtemporales”, llega hasta el presente, hasta el Neobarroco (tal como el propio Haroldo de Campos y, luego, Severo Sarduy lo conciben).

3.1.2. Omar Calabrese

La obra de Calabrese es la otra referencia fundamental de esta época de transformación en el debate contemporáneo sobre el Barroco y el Neobarroco. La

tradición del pensamiento estético italiano del siglo XX (desde Benedetto Croce) es escenario de importantes formulaciones sobre el Barroco y, en los años 50, como se verá más adelante, comenzará a postular la noción de un *Neo-barocco*. En continuidad con esa tradición, en *La era neobarroca* aparece un esfuerzo sistemático de hacer de la categoría “neobarroco” un principio interpretativo general para dar cuenta de una *età*, a partir de la idea general de reemplazar con ella, otra que, sostiene Calabrese, habría mostrado rápidamente sus limitaciones, la de postmodernidad. Calabrese, sin embargo, no deja de inscribirse en ese debate de los años 80 (modernidad/ postmodernidad) y en muchos sentidos, desde el punto de vista del presente, parece encerrado en él. La obra de Calabrese, como podrá verse, es una de las que con mayor fuerza instala la articulación (más allá de proponer específicamente el reemplazo) entre Neobarroco y postmodernidad.

La categoría de “neobarroco” crece aquí, haciéndose extensiva a un dominio ya decididamente “cultural”. A su vez, en la medida en que el recorte temporal es una *età*, “la edad contemporánea”, convive con facilidad con las teorías vigentes en ese momento a propósito de la cultura industrial. Calabrese se pregunta cuál es el gusto predominante de este tiempo y responde que es el neobarroco, concebido como “aire del tiempo”: “Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una ‘forma’ interna específica que puede evocar el barroco” (Calabrese, 1987: 31).

Uno de los aspectos más contradictorios y al mismo tiempo más interesantes del libro es la postulación simultánea del Neobarroco como “gusto típico de nuestro tiempo” y “probablemente en conflicto con otros gustos y no necesariamente dominante”. Es decir, el neobarroco es típico pero no dominante. Calabrese ve el neobarroco *en todos lados*, pero al mismo tiempo asume que se trata de una noción “derrotada” por la historia del arte. El Neobarroco de Calabrese, por lo tanto, se vuelve una suerte de forma a la que todo (la cultura) tiende, de la que la cultura gusta, pero *sin saberlo*, de forma inconsciente (Cfr. Calabrese, 1987: 25-26).

Sus objetos de análisis son definidos por el autor como “objetos culturales muy diferentes entre ellos, por ejemplo, obras literarias, artísticas, musicales, arquitectónicas o bien films, canciones, ‘cómic’, televisión” (1987: 26). Uno de los aspectos notables, en este sentido, es la presencia dominante de objetos culturales norteamericanos (el libro funciona como una satisfactoria síntesis de los efectos de

la norteamericanización de la cultura global en un momento determinado). Se trata, en este sentido –y por esta vía la teoría de Calabrese pone en escena la fragilidad de un principio de lectura tan atractivo como ilimitado–, indudablemente, de un reemplazo: donde dice Neobarroco, podría decir, según se prefiera, “posmoderno”, o “pop”, incluso ingresar en las variables *kitsch/camp*, o, en última instancia, *trash* y probablemente nada cambiaría. Desde el punto de vista metodológico, aclara Calabrese:

Hacer “riguroso” el formalismo, evitando tanto la contradicción con la historicidad, como la debilidad de instalaciones de categorías casuales y usadas deductivamente. Es el criterio que intentaremos adoptar [...] y que, muy sumariamente, se puede describir así. *Primero*: analizar los fenómenos culturales como *textos*, independientemente de la búsqueda de explicaciones extratextuales. *Segundo*: identificar en ellos las *morfologías* subyacentes, articuladas en diversos niveles de abstracción. *Tercero*: separar la identificación de las morfologías de la de los *juicios de valor*, de los que las morfologías están investidas por diversas culturas. *Cuarto*: identificar el sistema axiológico de las categorías de valor. *Quinto*: observar las *duraciones* y las *dinámicas*, tanto en las morfologías como de los valores que las invisten. *Sexto*: llegar a la definición de un “gusto” o de un “estilo” como tendencia a valorizar ciertas morfologías y ciertas dinámicas de ellas, quizás a través de procedimientos valorizadores que tienen, a su vez, una morfología y una dinámica idénticas a las de los fenómenos analizados. Como se ve la historicidad de los objetos se limita a un “aparecer-en-la-historia”, ya como manifestación de superficie (variable en cada tiempo, así como en un mismo tiempo), ya como efecto de dinámicas morfológicas (1987: 37-38).

Calabrese retoma la oposición clásico-barroco para pensar el gusto y, a partir de una definición abarcativa (“Por barroco entendemos las ‘categorizaciones’ que ‘excitan’ fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte”), organiza su procedimiento:

La búsqueda del neobarroco [...], por hallazgo de figuras (es decir, manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación). Una geografía de conceptos que nos ilustrarán tanto sobre la universalidad del gusto neobarroco, como sobre su especificidad de época (1987: 43).

La lista de objetos, a partir de allí, incluye, entre muchísimas otras cosas: *Blade Runner*, el increíble Hulk, *Dallas* y *Dinastía*, *Star trek* y *El nombre de la rosa*, la moda punk, Boy George, Madonna, *Nueve semanas y media*, en fin, todo un mundo.

3.2. La década de 1990

Los días 30 y 31 de mayo de 1990 se desarrolla en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el Debate Internacional “El barroco y su doble”, dirigido por Francisco Jarauta y Christine Buci-Glucksmann, del que participan algunos de los más relevantes teóricos del problema del Barroco y el Neobarroco de la época.²⁴ El libro que reúne las intervenciones (publicado en 1993) puede leerse como una síntesis posible del estado de la discusión en ese momento de transformación y hace visible hasta qué punto el problema del Barroco y el Neobarroco funciona (sigue funcionando en 1990)²⁵ como un modo extendido de reflexionar sobre el arte y la cultura del presente y, al mismo tiempo, permite observar la “dispersión” temática que el Barroco puede albergar. Sin embargo, tal como podrá notarse incluso en el comentario de la bibliografía de esta década incluido a continuación, esa dispersión convive con recurrencias y constantes. Es precisamente este encuentro el que funciona como referencia significativa textos bibliográfico-críticos de relevancia, como por ejemplo el de Víctor García de la Concha, “Barroco: categorías, sistema e historia literaria”, en el que el autor retiene como rasgo del momento el pasaje (se trata de Calabrese, no de muchos otros) de “posmoderno” a “neobarroco” como etiqueta del presente (cfr. de la Concha, 1990: 61).

Los directores del encuentro “El Barroco y su doble” proponen inicialmente:

Una ya amplia literatura, interesada en la interpretación de la cultura contemporánea, insiste en definirla como barroca o neobarroca. Y más que de una vuelta al Barroco, habría que hablar de una vuelta del Barroco, entendido ya no como algo históricamente delimitado, sino como una forma de organización cultural con estrategias de representación propias. Es en este sentido que puede entenderse la pertinencia del término Barroco aplicado a la situación cultural contemporánea (Jarauta y Buci-Glucksmann, 1993: 12).

Un rasgo, sin embargo, hace que el conjunto de conferencias funcione como imagen de una transición: en la preocupación por lo contemporáneo, muchos de

²⁴ La lista completa de participantes es la siguiente: Michel Deguy, Christine Buci-Glucksmann, Benito Pelegrin, Javier Echeverría, Remo Bodei, Francisco Jarauta, Severo Sarduy, Paul Virilio, Omar Calabrese, José Vericat, Andrés Sánchez Robayna, Bernardo Pinto de Almeida y Danielle Cohen-Levinas.

²⁵ Carlos Rincón (cfr. más adelante), destaca algunos acontecimientos culturales significativos de esa época: entre finales de 1990 y comienzos de 1991 se desarrolla en el Petit Palais de París una exposición sobre las *Vanitas* en la pintura del siglo XVII, “como exploración y análisis del tema, organizada como laberinto en forma de rizoma” (Rincón, 1996: 169). En junio de 1992, *Magazine littéraire* celebra los trescientos números de la publicación con un *dossier* sobre *L’Age du Baroque*. En 1990 el Museo del Prado organiza la mayor exposición realizada hasta el momento de la obra de Velásquez.

los textos exponen, antes que el anuncio de una ruptura histórica absoluta, formas de continuidad que hacen el Neobarroco no tanto un tiempo (cultural, artístico, filosófico) nuevo, sino más bien una revisión de la tradición. Probablemente este rasgo dependa de la participación de autores que, desde fines de los años 60 (como Severo Sarduy), o desde los 80 (como Buci-Glucksmann) habían comenzado a interrogar el problema del Barroco desde perspectivas amplias y rigurosas. A ello se suma, por otro lado, la importancia de las perspectivas específicas: la filosófica (Echeverría sobre Leibniz), la literaria (Pelegrín sobre Gracián), la artística (Bernardo Pinto de Almeida sobre el manierismo y su relación con el *readymade*).

La otra tendencia, que hace del Neobarroco un rasgo del presente como ruptura, está presente, sin embargo, en la contribución de Calabrese (su exposición resume algunos de los postulados fundamentales de su libro de 1987), y también en la de Paul Virilio sobre el “tiempo real” de las telecomunicaciones.

Poco tiempo después de la publicación de las obras de Haroldo de Campos y Omar Calabrese que, según se propone aquí, señalan un quiebre, y casi simultáneamente a la realización del Debate “El barroco y su doble”, aparece *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte* (1990) de Mario Perniola, traducido al español con el título de *Enigmas. Egiptio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Se trata de una lectura del Neobarroco que presenta evidentes continuidades con la obra de Calabrese y en la que Perniola retoma su interés por la idea de simulacro. En el contexto de una reflexión sobre la experiencia del presente, el autor apela al Barroco como uno de los umbrales (el primero: Egipto) que deben tenerse en cuenta para dar cuenta de un tiempo, el presente, concebido como momento neobarroco.

Perniola sostiene su planteo en la idea de “enigma” como noción que permite ir más allá de la idea de secreto (Debord) y la de pliegue (Deleuze). Y si el enigma tiene que ver aún con el Barroco es porque el presente es definido como “una sociedad del enigma” y “sólo en la edad barroca el enigma práctico se ha convertido en objeto de una atención del todo especial, que ve en éste el punto de llegada, el cumplimiento” (Perniola, 1990: 31). Los modelos de ese enigma práctico son Gracián y Góngora y el presente de la cultura, la explicación de su sentido, reclama el retorno a la experiencia barroca del enigma como clave interpretativa. El presente es, entonces, *enigmático*. A partir de allí, el sistema de explicaciones que

desarrolla Perniola se sostiene en la determinación de momentos clave del pasado que, también, fueron momentos del enigma: el antiguo Egipto y el Barroco (y sus mutuas correspondencias)

Más específicamente, el presente es un tiempo no de lo actual sino de lo virtual. Esto supone, desde la perspectiva del autor, una “vuelta a la problemática de la perfección” propia de la espiritualidad y la estética de los siglos XVI y XVII: “Ha sido observado que el interés de los siglos XVI y XVII por la noción de perfección puede ponerse en relación con la aparición y difusión del libro” (Perniola, 1990: 83). La cultura contemporánea (no la sociedad del espectáculo sino la sociedad informatizada), con el nacimiento y la afirmación de una tecnología (sinónimo de conservación y ordenamiento) reedita esa experiencia.

Este modelo es desplegado, por ejemplo, en relación con el video-arte. A partir de un diagnóstico sobre las alteraciones que, durante los años 70 y 80, se habrían registrado en su estatuto (de utopía de la comunicación igualitaria a institucionalización y consecuente advenimiento de un “video-narcisismo”) el autor llega a conclusiones sobre la alienación en el capitalismo contemporáneo, cuyo último exponente sería el “hombre-espejo”. La salida (un “remedio”: encontrar un “hombre-espejo” alternativo) se realiza a partir de una recuperación de tres experiencias: el zen, la catóptica barroca y algunos textos del dadaísta Jacques Rigaut. Lo que se hace evidente, desde la perspectiva de Perniola, es que el Barroco es una de las experiencias históricas en la que es posible encontrar una respuesta para la experiencia del presente.

Ahora bien, el esquema temporal, la lógica histórica con la que se dan esas “vueltas a”, señala Perniola, no debe pensarse en términos de un neo-eclecticismo. Se trata, por el contrario, de una alteración en la vieja unión entre forma artística y tiempo histórico-social. Señala Perniola:

El estado presente del arte no está, por lo tanto, determinado por un neo-eclecticismo [...], sino más bien por un cambio más radical y decisivo que definiría como “el efecto egipcio”. De hecho fue típica de la civilización egipcia la tendencia a anular en una única dimensión temporal lo antiguo y lo nuevo (1990: 92).

Pero eso no es todo: “Si el arte europeo parece haber perdido su relación tradicional con el tiempo, ¿qué ha sucedido con su relación con el espacio? [...] La nueva relación entre arte y espacio disuelve el museo y genera un efecto barroco” (Perniola, 1990: 97-101). A partir de allí, el autor define la situación presente del

arte en función de la relevancia que adquiere la colección (“idea barroca”), entendida como “recolección de objetos estrechamente ligada con la investigación teórica” (1990: 102). De este modo, se propone explicar “el enigma, la dimensión barroca de la situación presente” (1990: 105).

Para ello, en la segunda parte del libro, realiza un deslizamiento conceptual y despliega algunos alcances de la noción de “neo-barroco”. La periodización del Barroco en el siglo XX que Perniola propone, periodización por cierto parcial (será objeto de discusión más adelante), sostiene dos momentos a comparar: la revalorización del Barroco de las primeras tres décadas del siglo y “el neo-barroco actual” (si bien su delimitación es laxa, se trataría de una era que se inicia con los años '60). La primera se corresponde con el desarrollo del expresionismo alemán. La segunda, con lo que llama “inexpresionismo”:

Mientras que la revalorización del barroco de los primeros años del siglo XX ha tomado su punto de partida de la experiencia artística (con Wölfflin) para llegar a la consideración de la sociedad (con Benjamin), el interés actual en relación con el barroco ha seguido el camino contrario: el neo-barroco artístico, poético y teatral es sucesivo con respecto a la percepción del neo-barroco social (1990: 120-121).

Esta segunda etapa se hace visible “en ese conjunto de fenómenos que se engloban con el nombre de ‘movimientos morales’” (Perniola, 1990: 121). El “efecto barroco” produce, fundamentalmente, un proceso de “solemnización”: “por eso son las grandes formaciones históricas de Occidente, la religión, el humanismo, la ciencia, las que entran en el horizonte del simulacro” (1990: 124-125), proceso que se verifica, según Perniola, también en el arte (transformación del arte en “dispositivo solemne”) y en la filosofía.

Finalmente, el autor se detiene en Gracián, como caso emblemático del “prejuicio de la filosofía moderna sobre la edad barroca” (1990: 134). La revalorización de *Agudeza y arte de ingenio*, señala, es un hecho reciente y “puede convertirse en un vivo fermento para la meditación contemporánea sobre el arte y la poesía” (1990: 134). Ahora bien, “redescubrir el sentido profundo y el aspecto estratégico de las nociones [de Gracián]” reclama desandar el camino de la estética moderna (una “barrera difícilmente superable”) y “entrar en el horizonte abierto por la noción pre-moderna de ingenio” u otras. Es decir, según Perniola hay algo de lo contemporáneo que puede ser comprendido desde el Barroco pero poniendo en crisis el camino, la historia, que lleva desde el siglo XVII a nuestros

días. La aclaración no es explícita, pero esta tarea no supondría pretender restituir un sentido original, sino más bien –y este aspecto resulta relevante para este trabajo– producir una extrañeza fundamental en la estética moderna, señalar su historicidad, condición de posibilidad de cualquier recuperación de eras pretéritas.

Con *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, publicado en 1990, el historiador de las mentalidades francés, Serge Gruzinski, despliega un análisis del funcionamiento de las imágenes en el México colonial. Se trata de la cuarta parte de un recorrido histórico que analiza el México español, iniciado con *Les Hommes-Dieux du Mexique. Pouvoir indigène et domination coloniale, XVIe-XVIIIe siècle* (1985), *La colonisation de l’imaginaire, sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle* (1988) y, en coautoría con Carmen Bernard, *De l’idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses* (1988) y que luego continuará con textos como *La pensée métisse* (1999).

Pero si este texto debe ser tenido en cuenta aquí es porque, a diferencia de los trabajos anteriores del autor, el análisis del desarrollo de la historia de la imagen en el Nuevo Mundo, si bien se centra en el Barroco histórico como clave de la experiencia del mestizaje, es colocado en el marco de una periodización larga que llega hasta el siglo XX y conduce a la postulación final de un “neobarroco”. De Colón a *Blade Runner* se diseña un recorrido de cinco siglos concebido como “guerra de las imágenes”, instalación de “máquinas de guerra”.

Si bien la mayor parte del libro está dedicada al análisis de la imagen colonial (desde la implantación de un imaginario durante la Conquista hasta el fenómeno de confluencia e incluso consenso que lleva a la imagen barroca –una nueva “política de la imagen” cuya clave es la historia de Guadalupe, espacio de la imagen-simulacro), Gruzinski comienza a señalar los “nexos que unen el mundo barroco a nuestro mundo de imágenes” (1990: 132). Un primer señalamiento al respecto es planteado como digresión:

Si hubiera que comparar la imagen política del México barroco con una imagen inglesa, probablemente habría que pedírsela al cine de Peter Greenaway. Sobrecargada de sentido, llena de emblemas y de alegorías, rebotante de referencias literarias y plásticas, la imagen de Greenaway destila el placer refinado y secreto de los arcos policromados de la Colonia. Tal vez no sea una casualidad que la cuenta demencial de los astros con que comienza *Drowning by Numbers* –astros imaginarios, con nombres seudomitológicos- sea confiada a una niñita salida de un cuadro de Velázquez, o que la astrología fantástica que esta niña declina sea el eco

inesperado de los zodíacos místicos de los poetas de la Nueva España. Es que la imagen de Greenaway, como la de las máquinas barrocas, marca uno de los polos que puede alcanzar la imagen de nuestras culturas: ambas indican, a tres siglos de distancia, la construcción del espíritu soberanamente dominada, el colmo del artificio, la voluntad obsesiva de componer la imagen para escapar mejor de la seducción ilusionista [...]. Esta imagen excluye la adhesión pasiva y efímera tanto como el abandono activo o alucinado de la creencia; es una imagen para descifrar, secretada por un imaginario siempre minuciosamente precisado (Gruzinski, 1990: 151).

Aunque la historia de las imágenes es concebida como guerra, el autor señala como rasgo distintivo de ese proceso cultural el hecho de que hubo “un mínimo de represión en el triunfo de la imagen barroca” (1990: 153). Y agrega:

Si hubo una guerra de las imágenes, se manifestó menos en enfrentamientos [...] que en operaciones incesantes de recuperación y de captura efectuadas en ambos bandos, tanto por las poblaciones indígenas como por los representantes de la Iglesia (Gruzinski, 1990: 173).

La siguiente escala del recorrido histórico es la Ilustración y el despotismo ilustrado como “desencantamiento” y reacción contra el imaginario barroco. Sin, embargo, el modelo de periodización que propone Gruzinski funciona a partir de una hipótesis general de una cierta continuidad, sostenida en la repetición doble: la imagen franciscana y su retorno en el muralismo de la Revolución; la imagen barroca y su retorno en la televisión comercial producida “bajo la égida de la compañía Televisa” que “no deja de evocar un retorno, con mayor fuerza, de la imagen milagrosa e invasora de los tiempos barrocos” (1990: 211). De este modo, y más allá de, por momentos, recaer en consideraciones eurocentristas, Gruzinski sostiene un punto de vista que (pese a ignorar la tradición de antecedentes al respecto, fundamentalmente Lezama Lima, Haroldo de Campos, Severo Sarduy, entre otros) hace de América Latina la clave de la experiencia global contemporánea:

Laboratorio de la modernidad y de la postmodernidad, prodigioso caos de dobles y de “replicantes” culturales, gigantesco “depósito de residuos” en que se amontonan las imágenes y las memorias mutiladas de tres continentes –Europa, África, América–, donde se adhieren proyectos y ficciones más auténticos que la historia, la América Latina encierra en su pasado algo con lo cual afrontar mejor el mundo posmoderno en el que nosotros nos estamos hundiendo (Gruzinski, 1990: 215).

Este modelo de periodización sostiene la existencia de una “época posbarroca (1750-1940)” (Gruzinski, 1990: 213), pero al mismo tiempo subraya que

“sería preferible insistir en los nexos que corren, a través de la sensibilidad a las imágenes y los consumos ‘exorbitantes’, de los imaginarios barrocos a los imaginarios industriales y posindustriales” (Gruzinski, 1990: 213). Lo cierto es que a partir de los años 40 (el terreno de la imagen contemporánea), se evoca “el dispositivo barroco [que] ya ofrecía el camino a las políticas, a los dispositivos y a los efectos de la imagen de hoy” (1990: 214). Del mismo modo que en la experiencia barroca, el reino de Televisa es espacio de “posibles apropiaciones”. En este marco, Gruzinski se vale por única vez de la noción de “neobarroco” (concebido como sinónimo de postmodernidad):

Si, para calificar estos tiempos que presencian la multiplicación de los canales de comunicación (video, cables, satélites, computadoras, videojuegos, etc...) en México como por doquier, y las nuevas posibilidades que tiene el espectador de componer sus imágenes, hemos querido retener el término de “neobarroco”, es porque la experiencia individual y colectiva de los consumidores de imágenes de la época colonial ilumina las iniciativas que se esbozan hoy, los márgenes que se liberan pero también las trampas que encierra la aparente libertad, este aparente desorden de lo imaginario (1990, 214).

Los vínculos con la línea abierta por Calabrese radican no sólo en esta coincidencia entre Neobarroco y postmodernidad: *Blade Runner* es uno de los tantos “objetos neobarrocos” analizados por el teórico italiano.

En *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso* (1990, reedición aumentada en 1996), Carmen Bustillo (también inscrita en la articulación Neobarroco/postmodernidad) analiza la presencia de los rasgos del discurso barroco y su presencia en la novela latinoamericana contemporánea (a partir de 1940) y para ello toma siete casos ejemplares: Cabrera Infante, Carpentier, Donoso, García Márquez, Lezama Lima, Onetti y Sarduy.

En las secciones iniciales, dedicadas a sistematizar el problema de la revalorización y redescubrimiento del Barroco y la aparición del Neobarroco en el siglo XX, postula la existencia de tres posiciones fundamentales con respecto a los modelos de proyección del Barroco en el presente: “una que enfatiza el referente histórico y sociológico; otra que defiende lo tipológico intemporal como la verdadera esencia generadora; una tercera que busca en la evolución de las formas [sic] clave para la comprensión del fenómeno” (Bustillo, 1996: 41). Según la autora, siguiendo las referencias bibliográficas que considera pertinentes al respecto (fundamentalmente Wellek, Rousset, Dubois, Charpentrat), la

revalorización del Barroco comienza en las décadas de 1920/1930 como fenómeno de posguerra y, según señala, el caso de Wölfflin es el de un visionario “que aprehendió los síntomas de la crisis ya próxima” (Bustillo, 1996: 63). En este sentido, al perder de vista las teorías del Barroco previas a los años '20 (Cfr. Primera parte de este trabajo), diseña un recorrido parcial.

Luego, la autora analiza la reflexión sobre el Barroco en Latinoamérica y parte de la idea de que “la recepción del Barroco en América ha sufrido la misma historia de su trayectoria en el resto del mundo occidental” (1996: 65). La revalorización –obra de Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas, seguidos poco después por Emilio Carilla– se produjo en la década de 1940. Antes de avanzar hacia el problema del Neobarroco, Bustillo revisa la bibliografía dedicada al Barroco de Indias y en ese marco propone las ideas de contradicción, elipsis y simulación como rasgos distintivos del proceso cultural de mestizaje (sus fuentes fundamentales al respecto son las obras de Octavio Paz y José Lezama Lima). Luego, su análisis del Neobarroco no se detiene en consideraciones específicas sobre la noción (la ausencia de Haroldo de Campos es en este sentido llamativa). Su preocupación central es enmarcar el Neobarroco en el contexto de los debates estéticos y culturales latinoamericanos. Se detiene fundamentalmente en las obras de Carpentier, Lezama Lima y Sarduy y a partir de allí explora las diferentes lecturas de lo latinoamericano que, en torno al Barroco, discuten la historia del Continente, los problemas de identidad y el tipo de participación en lo Universal que el Barroco hace posible. La periodización que Bustillo propone señala un quiebre en los años 30 (pasaje del regionalismo, nativismo e indigenismo a la “nueva novela latinoamericana”, tomando en consideración algunos aspectos del Modernismo como antecedente, a partir de la relación entre Darío y los poetas barrocos españoles), en el que la presencia del Barroco ocupa un rol determinante.

Más allá del señalamiento de la imposibilidad de una caracterización unánime y definitiva, la estética del Barroco es definida, con fines operativos, a partir de un repertorio de motivos (siguiendo muy de cerca a Maravall, 1975): espejo, eco, sueño, metamorfosis, disfraz, teatro, laberinto, etc.; recursos: metáfora, elipsis, hipérbole, antítesis, paradoja; y principios de funcionamiento: al nivel de la palabra (ambigüedad y polisemia), de la frase (desequilibrio y construcción en fuga) y de la estructura (la especialidad, despilfarro, obra abierta).

Luego del análisis específico de las obras literarias, la sección final del libro lleva por título “Barroco y postmodernidad” y está dedicada al estudio de la articulación posible (confluencias y divergencias) entre Neobarroco latinoamericano y la idea de postmodernidad, con la llamativa ausencia de referencias al trabajo de Omar Calabrese. Tal articulación es planteada a partir de una revisión de los textos fundamentales sobre postmodernidad (Lyotard, Virilio, Jameson, Berman, entre otros) y de un cotejo con los fundamentos de la novela latinoamericana. El trabajo con temas, recursos y concepciones (la realidad, la lógica, el tiempo) de esa narrativa (del *Boom* y más allá) leída en clave neobarroca, hace posible una problematización de la idea de postmodernidad y, a partir de la verificación de que no todo los cambios que se le atribuyen son tan nuevos como parecen, se hace un cuestionamiento de la pertinencia de los límites entre lo moderno y lo posmoderno. De todos modos, señala Bustillo, esto no debería conducir a la postulación de un Barroco eterno y por lo tanto, concluye,

hemos tratado de demostrar que si la posmodernidad , en su dimensión trascendente (que es la que se ha tratado de enfatizar aquí), es la expresión de un tiempo en crisis, la mayor parte de su problemática está ya presente en los planteamientos de la nueva narrativa latinoamericana y concretamente en su vertiente neobarroca, vertiente de decisiva importancia en la estética del continente y que la conecta con sus orígenes como existencia continental (1996: 362).

Y agrega finalmente:

Se observan efectivamente [...] en el relato finisecular latinoamericano, rasgos codificados dentro de la posmodernidad. Pero [...] se hace también bastante evidente que los cambios no dependen tanto de la adscripción a modelos externos que a su vez dependen de procesos histórico-culturales ajenos al nuestro. La evolución de nuestra narrativa [...] responde mucho más a una evolución interna de sus propias formas [...] que actualiza búsquedas, tematizaciones y experimentaciones. No al descubrimiento de una crisis de valores que ya impregna el discurso de mediados de siglo y que encontró en el barroco la formulación radicalizante de diferencialidades en continua reafirmación dentro de una exploración que [...] no renuncia a su propio pasado ni a su propia tradición hispánica. No se trata, pues de defender a ultranza un Barroco eterno en América Latina que legitime una visión a-histórica de nuestros procesos [...] El Barroco logra atrapar las formas más profundas de nuestros sistemas de aprehender el mundo (1996: 365-366).

Carlos Monsiváis (1994) representa lo que el propio autor define como “un nuevo capricho interpretativo” en relación con el Neobarroco. El objetivo de su trabajo es rastrear la “tendencia neobarroca” no en la literatura (donde “es

relativamente fácil citar ejemplos”), sino “en la cultura popular [...] confundida erróneamente con la cultura de masas” (Monosiváis, 1994: 301) mexicana. Así, parte de una definición general:

¿Qué es o qué puede ser el “neobarroco”? En una definición puramente operativa, entiendo por “neobarroco” la puesta en escena de una sensibilidad compuesta de mil sensibilidades, donde se actualizan elementos vinculados con el barroco: la profundidad tan hecha de oscuridades; el *horror vacui* o miedo a los espacios vacíos; el estallido de la forma que en su propio despliegue se complace; la recreación de lo humano como paisaje de la Naturaleza orgánica: el punto de tensión extrema que es el sinónimo del acto creativo... Y, en todo momento, el caos, que en lo tocante a esta sensibilidad múltanime hace las veces de rechazo a la homogeneidad, y sus falsas armonías (1994: 301).

Puesto de este modo a rastrear “un ‘churrigueresco’ en el habla popular”, el autor da con su ejemplo, Cantinflas:

en el mundo de habla hispana el representante más calificado de esa tendencia en cine y teatro es Mario Moreno Cantinflas, que en los treinta y cuarenta, le imprime características notables a su filón lingüístico y humorístico: el mucho hablar para nada decir, el desmadejarse de la oración al punto del estrangulamiento verbal (1994: 301).

La argumentación lo conduce, inevitablemente, al problema del *kitsch* y el *camp* y, en ese marco, el cine aparece como espacio de “la desmesura estilística que podríamos llamar ‘neobarroco’” (1994: 303), en films de Griffith o Von Sternberg, igual que el género *stravaganza*. Sin embargo, “más cercano a la idea generalizada del neobarroco, Luchino Visconti reconstruye en algunos de sus films el impulso de atrapar en cada imagen la magnificencia del retablo o del museo” (1994: 304). También Fellini, quien “se traslada del neorrealismo de sus orígenes al estrépito de un neobarroco popular nutrido por el Hollywood de la *stravaganza*, la parafernalia católica, el circo y las propuestas demenciales de la cultura urbana” (1994: 306). La ciencia ficción, por su parte, también “va cuajando otro sentido de la alegoría, tan esencial a cualquier elección neobarroca” (1994: 305): en *Blade Runner* “el neobarroco popular es desprendimiento lógico e ilógico de la sociedad que venera la tecnología y el desperdicio” (1994: 306). Como puede verse, el planteo de Monsiváis, aunque menos riguroso, está cerca, por diferentes razones, de propuestas como las de Gruzinski (1990) y Calabrese (1987), incluso en los ejemplos. En la misma dirección aparece el cine de Greenaway, el de Jarman, la fotografía de Witkin y de Sherman.

“¿Puede de alguna manera ser popular la literatura ‘neobarroca’?”, se pregunta finalmente Monsiváis. “No en principio”, afirma, “o eso se pensaba antes de la difusión muy vasta de escritores al parecer herméticos y de disfrute minoritario” (1994: 308); nombra a Carpentier, Lezama Lima, Sarduy, Fuentes, Saramago, entre otros. Afirma finalmente: “con Lezama el neobarroco alcanza un esplendor que, pese al carácter hermético de su literatura, lo vuelve a él [...] un icono pop, como puede verse en *Fresa y chocolate* [...]. Todo es ya posible” (Monsiváis, 1994: 309).

De los diversos trabajos (fundamentalmente: 1994a, 1994b, 1996, 1998) del colombiano Carlos Rincón dedicados al problema del Barroco y el Neobarroco es *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco* (1996) el trabajo más significativo, no sólo porque allí retoma planteos anteriores (1994a, 1994b), sino también porque se trata del trabajo que más específicamente analiza el problema. La segunda mitad del libro, en efecto, está consagrada al estudio de dos problemas: en primer término, “Retorno del Barroco y relecturas de las conceptualizaciones latinoamericanas sobre el Barroco” y, luego, “El universo Neobarroco”.

En el primero, Rincón plantea inicialmente una revisión de la historia del problema y señala hitos y momentos de transformación (el auge tras la Primera Guerra Mundial, un nuevo cambio en la segunda posguerra), pero su propuesta básica, referida sobre todo al caso latinoamericano, es distinguir un pasado en el que el Barroco tuvo una función en relación con la identidad cultural del subcontinente y un presente en el que el debate del Barroco se reformula (la “cultura” es otra, la “cultura nacional” desaparece, etc.) en función de los procesos de globalización. En ese marco, subraya la articulación “Barroco-Postmodernismo” como marca distintiva del nuevo estado del debate –en ese contexto, “un fenómeno cultural internacional que puede designarse como retorno del Barroco” (1996: 156), se altera a su vez el lugar de América Latina: “la condición colonial y postcolonial de esos fenómenos resulta redefinida” (1996: 157).

Rincón analiza casos específicos de relecturas de autores claves del Barroco (entre otros, Gracián y da Cortona) y propone articulaciones con las nuevas condiciones de producción cultural. Lo que se pone en juego con el retorno del Barroco, propone el autor, es una redefinición del Barroco mismo:

Con el retorno del Barroco no sólo se asegura la disponibilidad, para reciclajes y resemantizaciones, de un gran repertorio destabuizado. Las imágenes exclusvistas del Barroco histórico como arte de la Contrarreforma o del Absolutismo en ascenso, las tesis exclusivistas sobre el efecto retórico manipulador que habría orientado la política de las imágenes, han cedido su lugar a otras consideraciones en donde los impulsos dados por el postestructuralismo son de trascendencia (1996: 162-163).

Para indagar los efectos del postestructuralismo, Rincón revisa las intervenciones de Foucault, Barthes, Buci-Glucksmann y, fundamentalmente Lacan: el “eslabón decisivo” en la medida en que el énfasis en el problema escópico supone un viraje fundamental. Finalmente se detiene en Deleuze, quien permite, al mismo tiempo “la identificación de artefactos neobarrocos [...] y hallar y estabilizar la acción de rasgos neobarrocos en artefactos no neobarrocos” (1996: 171).

Al desplazarse a América Latina, Rincón propone tres lecturas: Lezama Lima (la teoría de la imagen, los intentos de reapropiación de la obra de Lezama durante los 90, la ilegibilidad, etc.). Luego, Severo Sarduy. El señalamiento más significativo es el siguiente: “el discurso de Sarduy es moderno” (Rincón, 1996: 182) y esto se debe a que es un discurso que se produce, según Rincón, “en un momento intelectual en que no se había acabado de articular el discurso del postmodernismo” (1996: 181). La verificación de ese lugar de Sarduy que propone Rincón es la serie de diferencias entre la lectura que realiza el cubano del problema de la simulación y las nuevas corrientes (a partir de Baudrillard, 1981) que hicieron de ese problema la clave para interpretar “la producción ininterrumpida de imágenes sin referencia o asidero en ‘lo real’ [...] de la cultura contemporánea” (Rincón, 1996: 183). Este señalamiento, más allá de su valor de verdad, es útil en relación con la delimitación temporal y conceptual propuesta en esta tesis, en la medida en que, en efecto, la obra de Sarduy (incluso en sus textos más tardíos), no sólo se resiste a dejarse arrastrar por el debate modernidad/postmodernidad, sino también se inscribe aún en la certeza de que –según propone esta tesis, tal como podrá verse oportunamente– antes que anunciar un nuevo estadio cultural, lo que está en juego es una discusión (y una redefinición) de lo moderno, consideración que puede hacerse extensiva a gran parte del corpus de esta tesis. Lo que este Estado de la cuestión releva es, precisamente, el momento inmediatamente posterior del debate sobre el Barroco y el Neobarroco.

En tercer lugar, Rincón se detiene en Carpentier. Sin embargo, la sección, antes que una lectura específica de la obra del cubano, es más bien una evaluación de los efectos de la divulgación de su obra desde mediados de los años 60. En ese marco, señala que “con la recepción inmediata de los ensayos de Carpentier, ‘Barroco’ pasó a formar parte de las costumbres lingüísticas de los diarios y magazines” (1996: 192-193). De este modo, Rincón realiza una dura crítica a la constitución del Barroco en “lugar común”.

Luego, Rincón indaga, en la última parte del libro, “El universo Neobarroco”. Su perspectiva está decididamente instalada en la articulación entre Neobarroco y postmodernidad (comprendida como concepto clave de lo contemporáneo). Para ello, el autor insiste en la hipótesis de la “crisis” como elemento clave de la experiencia del siglo XVII y del mundo contemporáneo y, en segundo lugar, el problema de la “función de las representaciones” (1996: 219).

En el marco del debate sobre postmodernidad, Rincón acepta su valor para pensar la situación cultural latinoamericana y propone (una vez más, en una línea que, como puede verse, es casi inánime) la articulación entre postmodernidad y Neobarroco:

El desafío actual para las teorizaciones culturales acerca de las sociedades latinoamericanas: la redefinición del proyecto de lo moderno, su rearticulación, pasa por la interrogación acerca del carácter moderno del Barroco colonial y postcolonial. Y pasa, también por la cuestión del Neobarroco (1996: 221).

A partir de allí, Rincón se detiene en el análisis de casos. Un ejemplo de su modo de lectura es el siguiente:

Son neobarrocos los filmes de Pedro Almodóvar, el primer producto de exportación de la España actual. También los del cineasta objeto de culto Meter Greenaway; o películas como *La gaviota ciega* de Raúl Ruiz, con Gracián y Calderón como referencia en cuanto a procedimientos retóricos y poéticos de estética de la producción de sus alegorías, con su utilización postmoderna de la *mise en abîme* y otras obvias denotaciones estilísticas barrocas (Rincón, 1996: 223).

Sin embargo, el alcance del Neobarroco no se reduce a lo estético. Por ejemplo, “resulta abierto a nuevas configuraciones de expresión cultural, a la articulación de estilos de vida y de políticas de estilo. Se trata del diseño” (1996: 225). En ese marco, el análisis del estilo que propone Rincón permite pensar la

“desdiferenciación entre las esferas del arte y la vida” (1996: 248). Uno de los espacios de indagación es la moda:

Cristian Lacroix, artista neobarroco del pliegue liberado de su subordinación al cuerpo definido; artista de la cita, máximo conocedor de la historia del vestido, y Karl Lagerfeld, con su “juego paródico” con los estilos originales, han sido celebrados como modistos postmodernos, creadores de “trajes autoconscientes” de su estatus de discurso, de su mensaje y de su irracionalidad. El desfile sigue siendo la apoteosis de la presentación estilizada de muestras de su colección, como simulacro excesivo del teatro cotidiano de la vida (Rincón, 1996: 251).

El libro de Rincón se cierra con la pregunta por la relación entre el Barroco y lo popular (Cfr. Monsiváis, 1994). Luego de comentar el caso mexicano (de la Colonia a la actualidad), y siempre en relación con el diseño, el autor propone que habría dos formas de continuidad del Barroco,

simultáneas pero distintas congenialidades con el Barroco: por una parte, la reclamada por productos neobarrocos de galerías [...] y colecciones [...], dentro de procesos de apropiación y reciclaje de formas; y por otra, la congenialidad que mantiene con el Barroco como memoria cultural el mueble producto de una reelaboración popular de tradiciones formales, en este caso ortodoxa (Rincón, 1996: 257-258).

Mapas y pliegues, de este modo, vuelve sobre la pregunta a propósito de las hipótesis de Maravall (el Barroco como manipulación) y concluye, a la luz de la experiencia contemporánea:

¿El lugar de lo Neobarroco? Tal vez ahí, en las turbulencias de la encrucijada entre la heterogeneidad temporal, pluralidad cultural y dinámica de los actuales reciclajes, apropiaciones y empleos de imágenes y artefactos culturales. La cuestión del estilo se toca así con la cuestión de la hibridación y de la incorporación a la modernidad de las nuevas masas urbanas. La consecuencia resulta, entonces, previsible: transformación de las culturas populares, de los juegos, con desplazamientos de su memoria. Y esa fascinante ampliación de la escena que es la activación de la audiencia (Rincón, 1996: 260).

La obra de Irlemar Chiampi dedicada al Barroco y al Neobarroco es una de las más significativas en el contexto latinoamericano de los últimos años. La autora había publicado ya, en 1993, una edición prologada y anotada de *La expresión americana* de José Lezama Lima (se trata, probablemente, de una de las más importantes lecturas de esa obra del cubano) y en 1998 (traducción al español, 2000) dio a conocer una compilación de ensayos escritos a lo largo de varios años. Se trata de una intervención que resulta de gran importancia para este trabajo, en la medida en que da cuenta de la articulación intrínseca del Barroco con los

debates sobre modernidad. Su operación consiste, en primer término, en una propuesta de periodización que merecerá, más adelante, una consideración específica: el Barroco, señala la autora, debe ser pensado en tres tiempos: Barroco y “los orígenes de la modernidad”, Barroco y modernidad y (neo)barroco y postmodernidad. En ese marco, la autora releva diversas formas de “reciclaje” del Barroco y las sucesivas variantes ideológicas que lo sancionan.

En el primero de esos tiempos, analiza el “Sermón de la sexagésima” del Padre Vieira como espacio de condena moral y económica del barroquismo y, luego, el lugar de Góngora como poeta que, a partir de la definición de un primer modelo de transgresión (“desanonización”), operada a partir no sólo de una estética de la oscuridad, sino sobre todo de “una hibridación que mezclaba lo ordinario con lo sublime” (Chiampi, 1998: 222), funciona como una apertura a la modernidad estética. En este sentido, lo más relevante de su intervención radica en la indagación sobre la serie de polémicas contemporáneas a la aparición de las *Soledades* y particularmente sobre la importancia que, en ese marco, tiene la intervención de Juan de Espinosa Medrano, como primera apropiación crítica del Barroco desde América Latina.

En relación con la articulación entre Barroco y modernidad, Chiampi realiza análisis de obras de Carpentier, Lezama Lima, Guimarães Rosa y consideraciones de tipo general sobre “el enunciado narrativo neobarroco”. Al mismo tiempo, realiza importantes aportes a la lectura específica de la obra teórica de Severo Sarduy. Por último, en la sección consagrada a (neo)barroco y postmodernidad, la autora desarrolla hipótesis de periodización. Su punto de partida es que

el barroco, encrucijada de signos y temporalidades, la razón estética del duelo y la melancolía, del lujo y del placer, de la convulsión erótica y el patetismo alegórico, reaparece para atestiguar la crisis/fin de la modernidad y la condición misma de un continente [se refiere, en realidad a América Latina] que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo (1998: 17).

En este sentido, aparece una contradicción interesante entre esa idea de imposibilidad y la postulación de América Latina como “modernidad disonante”.

Chiampi propone una historia de los “ciclos y reciclajes que insertaron el barroco en la modernidad latinoamericana”: el modernismo, la vanguardia (vertientes de la legibilidad estética), la “nueva novela” de los años 40 que avanza en el período del *boom* de los años 60 y del *posboom* de los 70 y 80 (vertientes de la legitimación histórica). En esta lectura del Barroco en el siglo XX

latinoamericano, el lugar fundamental lo ocupa Severo Sarduy, “el escritor que pudo recoger [la] tradición reivindicatoria de los maestros cubanos y desarrollar su propia teorización en el marco de los cambios culturales de los años sesenta” (1998: 46), pero sin perder de vista la importancia fundadora de Lezama Lima y Carpentier como antecedentes:

La plena modernización del barroco no se cumple, a mi modo de ver, sino hasta el momento en que se realiza la revisión crítica del significado cultural de esa estética. El tercer ciclo de inserción de lo barroco en la modernidad literaria de América Latina sólo se inaugura cuando, a la experimentación (y recreación) con las formas barrocas se conjuga la atribución de un “contenido” americano. Me refiero, por supuesto, a una conciencia americanista, reivindicatoria de la identidad cultural [...] Estos pasos decisivos son tomados por el propio Lezama Lima, en los años cincuenta, y por Alejo Carpentier, en los sesenta (1998: 21).

Chiampi, puede pensarse, se coloca en un lugar equidistante con respecto a Omar Calabrese y Haroldo de Campos, en la medida en que si por un lado hace del Barroco/ Neobarroco un lugar de puesta en crisis de los fundamentos de la modernidad (y por lo tanto en una de las claves para pensar la negatividad desde América Latina), al mismo tiempo la elección presionada por el presente (aunque en un momento en que la categoría había perdido ya peso) de la noción de postmodernidad la coloca más cerca de la posición de Calabrese. Se trata, probablemente, de la zona más débil de la argumentación, dado que el propio Calabrese había ya señalado las limitaciones y propuesto (con todos los problemas que, como se ha señalado, a la vez eso supone) antes el reemplazo de una por otra que la convivencia y, por otro lado, dado que en el propio desarrollo de la argumentación, la autora plantea, retomando a Haroldo de Campos, que el Barroco, desde América Latina, supone una intervención histórica sobre el “origen”.

Un trabajo que *a priori* excedería el recorte impuesto en este Estado de la cuestión y que sin embargo merece una breve mención (será considerado oportunamente) es *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997a) de Nicolás Rosa. El libro, si bien está dedicado a un caso (Perlongher) excede ese límite para transformarse en una revisión *completa* de los usos del Barroco a lo largo del siglo y para definir, desde diferentes perspectivas, las torsiones que América Latina impuso al Barroco, de Sor Juana Inés de la Cruz a Néstor Perlobgher. Al mismo tiempo define la especificidad del Neobarroso como última inflexión de las derivas del Barroco del siglo XX y lo hace a partir de conexiones con una dimensión

ornamental del Barroco que aquí será puesta en primer plano. El mismo año, Rosa publica *La lengua del ausente* (1997b) donde el Barroco, de un modo menos exclusivo, está presente como variable de reflexión teórica. A propósito de Lacan, Rosa señala que la literatura funciona al mismo tiempo como “ficción filosófica” y como “síntoma filológico donde se entrecruzan los registros pero también la Lengua, el Deseo y la Escritura” (1997b: 32). En esa condición del la literatura el Barroco ocupa, en Lacan, un lugar determinante.

Pero ya en 1992 Rosa había publicado *Artefacto*, del que puede decirse lo mismo que del libro sobre Perlongher: la poesía de Héctor Piccoli es ocasión de reflexiones sobre el Barroco y el “Barroco moderno”: “no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de *formas* barrocas que se instauran, en distintos niveles, en la literatura actual” (1992: 11).

En su libro publicado en 1998, Bolívar Echeverría²⁶ propone la noción de *ethos histórico* como concepto mediador entre la “historia económica” y la “historia cultural”, “descrito como una estrategia de construcción de ‘mundos de la vida’ que enfrenta y resuelve en el trabajo y en el disfrute cotidianos la contradicción específica de la existencia social de una época determinada” (1998: 12-13). En ese marco, el *ethos* barroco es una de las “modalidades” del *ethos* histórico de la época moderna y, desde su perspectiva, permite interrogar una forma de crisis de la experiencia de la modernidad.

La singularidad del *ethos* barroco (concebido a su vez como “rasgo cultural distintivo de la periferia americana del mundo moderno” e incluso como prefiguración de “la condición posmoderna”) es que permite formular la pregunta siguiente: “¿Es imaginable una modernidad alternativa respecto de la que ha existido de hecho en la historia? De ser así, ¿qué prefiguración de la misma, explícita o implícita, trae consigo el neobarroquismo contemporáneo”. Y propone: “La actualidad de lo barroco [...] reside en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa. El *ethos* barroco, como los otros *ethe* modernos, consiste en una estrategia para hacer ‘vivable’ algo que básicamente no

²⁶ El autor es a su vez compilador de otra obra relevante: *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (1994). Algunos de los capítulos de esa obra son incluidos en el presente Estado de la cuestión.

lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad” (1998: 15).

Como puede verse, a partir de una definición del Barroco como categoría de la historia de la cultura, la definición de un *ethos* barroco funciona como postulación de una política. Se trata, probablemente, de uno de los casos más extremos en este sentido; una auténtica militancia barroca: “Nuestro interés en indagar la consistencia social y la vigencia histórica de un *ethos* barroco se presenta así a partir de una preocupación por la crisis civilizatoria contemporánea y obedece al deseo, aleccionado ya por la experiencia, de pensar en una modernidad poscapitalista como una utopía alcanzable” (1998: 35-36).

El *ethos* barroco, uno de los cuatro modos de “vivir el mundo dentro del capitalismo (realista, romántico, clásico, barroco), es aquel que supone una “manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión de lo cualitativo” (1998: 39-40) y, a su vez, encuentra en la experiencia de la América del siglo XVII su expresión fundamental, en la medida en que el mestizaje cultural (comprendido como proceso semiótico de “codigofagia”), como estrategia, es

sin duda barroca, coincide perfectamente con el comportamiento característico del *ethos* barroco de la modernidad europea y con la actitud barroca del posrenacimiento frente a los cánones clásicos del arte occidental. La expresión del “no” [...] debe seguir un camino rebuscado: tiene que construirse de manera indirecta y por inversión [...] mediante un juego sutil por una trama de “síes” tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirle el sentido, de convertirla en una negación (Echeverría, 1998: 56).

En este contexto, Echeverría reivindica la experiencia, derrotada por el Capital, de la Compañía de Jesús (fundamentalmente en sus viajes a Oriente y a América), concebida como postulación de una “modernidad alternativa concientemente planteada” (1998: 73), cuyo ciclo (1545-1775) es el de una inédita apertura y autocrítica del universalismo europeo: “en el lugar del Capital, los jesuitas quisieron poner a la *ecclesia*, a la comunidad humana socializada en torno a la fe y la moral cristianas” (1998: 74). Asimismo, deriva de ese desarrollo la postulación de una tradición filosófica moderna (también derrotada) que permitiría pensar otra modernidad. Esta idea, sin embargo, no se desarrolla y se reduce a retomar la hipótesis de Deleuze (1988): Leibniz como filósofo barroco.

Una breve mención merece *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999), de Mieke Bal, cuyo trabajo hace de Caravaggio una clave interpretativa general para el arte del presente y toma como objeto de estudio diversas obras de artistas plásticos contemporáneos (entre otros, David Red, Ken Aptekar y Ana Mendieta) para analizar la presencia del Barroco en el presente. La inquietud teórica es fundamentalmente temporal y hace del Barroco la posibilidad de pensar una “historia prepóstera”. Bal opta por evitar la noción de neobarroco y habla de un “barroco contemporáneo”. El concepto reaparece, tal como podrá verse más adelante, en Iriarte (2012).

3.3. La década del 00

En una de las secciones de un libro cuyo título establece un diálogo explícito con Lezama Lima, *Ensayo de Contraconquista* (2001), Gonzalo Celorio se ocupa de analizar el recorrido que lleva “Del barroco al neobarroco”, fundamentalmente en América Latina. Para ello, revisa algunos momentos de la historia del problema: Carpentier, Lezama Lima, Sarduy. La pregunta por el Barroco americano coincide, desde la perspectiva de Celorio, con la pregunta por la modernidad latinoamericana. Las alternativas para pensar esa situación cultural y política son dos: “para algunos es imposición colonialista; para otros, punto de partida de la emancipación” (2001: 85).

Su hipótesis, en franca continuidad con Lezama y corrigiendo ligeramente la perspectiva de Octavio Paz, es la siguiente:

El pensamiento ilustrado, del cual emanan los principios de la universalidad enciclopédica y de la crítica, se aloja, pues, en la pasión mexicana del barroco. En tal instalación consiste, acaso, nuestra singularidad: no precisamente en la ausencia de la Ilustración y en la consecuente falta de crítica, sino en el inseparable matrimonio, que no desplazamiento ni ruptura, de las luces y del Señor Barroco, de la crítica y de la pasión (Celorio, 2001: 93).

La discusión con Paz, sin embargo, se vuelve a partir de allí más decidida, en la medida en que, si desde la perspectiva de Paz, en América Latina no hubo Ilustración, no hubo siglo XVIII e, incluso, “allí donde comienza la era moderna, comienza también nuestra separación. Por eso la historia moderna de nuestros países ha sido una historia excéntrica”, Celorio propone, en cambio, no sólo una discusión con el “juicio de valor” negativo atribuido a la noción de excentricidad,

sino también con respecto al tipo de participación que América Latina tendría en la modernidad: “De nuestra excentricidad no se desprende, pues, que no tengamos tradición crítica sino que precisamente por tal excentricidad nuestra crítica adopta modalidades específicas (Celorio, 2001: 95). En este punto cabría agregar que, tal como demuestra Sarduy (cuya obra es citada por Celorio), la excentricidad sería un rasgo distintivo de toda la era moderna (tal como se deduce, por ejemplo, de los postulados de la cosmología kepleriana).

De este modo, Celorio arriba a su conclusión:

Habida cuenta de nuestra historia colonial hispánica y por lo mismo excéntrica, lo propio y original americano es tener cosas en principio ajenas que hacemos propias en virtud que no las teníamos ni podríamos tenerlas. Esa es nuestra originalidad. No tenemos tradición crítica a la manera europea; tenemos tradición crítica a la manera americana. ¿Y cuál es esa tradición crítica americana? La que se genera de la superposición –y no del desplazamiento ni de la ruptura—de un sistema ilustrado en un sistema barroco; de unas ideas europeas supuestamente universales en una cultura americana supuestamente peculiar (Celorio, 2001: 97).

Por último, Celorio se detiene en “la narrativa neobarroca hispanoamericana”. Retoma nuevamente a Sarduy, proyecta en el tiempo sus consideraciones como “señas de identidad de la narrativa hispanoamericana contemporánea” y se propone agregar, a lo que considera una tipificación en “El barroco y el neobarroco” para la definición de “Neobarroco”, “rasgos de su contenido ideológico para enriquecer su significación” (Celorio, 20001: 99) y aclara: “ignoro si mis apreciaciones contribuyan a precisar el término [...] o, por lo contrario, incrementen su dilatación” (2001: 99). Entre esos rasgos, figuran: la intención de “articular un discurso que incluya elementos propios de la estética barroca –particularmente la parodia”. En segundo término, “las posibles implicaciones de tal intencionalidad” (2001: 99). En ese marco, una distinción significativa “entre los barrocos del siglo XVII y los neobarrocos de nuestros días consiste en que aquéllos no sabían que eran barrocos y éstos vaya que lo saben” (2001: 100).²⁷ Se detiene particularmente en la parodia y ejemplifica: *Paradiso*, *Concierto barroco*, *El mundo alucinante*, *De dónde son los cantantes*. Así, “el neobarroco se aproxima a un tipo de producción artística cuya esencia estriba precisamente en la diferenciación entre la ida y el

²⁷ Como podrá verse luego, el señalamiento de Celorio es de importancia si se pone, como aquí se hará, el énfasis en el concepto.

regreso” (2001: 102-103), propias a su vez del *Camp*. Nuevos ejemplos: obras de Donoso y de Puig.

El neobarroco, por lo tanto, es

testimonio de que nuestro discurso novelístico goza ya de los saludables tributos de la crítica: el humor, el juego, la ponderación. Acaso por primera vez en nuestra historia literaria, toda una narrativa se significa por expresar abundantemente, generosamente –hasta el desperdicio— que va de regreso de las cosas; de regreso de su propia historia (Celorio, 2001: 105).

La década del 2000 ve aparecer en España trabajos muy significativos sobre el Barroco. Uno de ellos es el del especialista en Barroco histórico y autor de una vasta obra dedicada al tema, Fernando Rodríguez de la Flor (2002), que sin embargo, al enmarcar sus investigaciones realiza señalamientos de contexto de discusión y estado de la cuestión que merecen destacarse aquí. La introducción de su libro, escrita en el año 2000, señala, ante el límite del calendario, una inquietud que, como podrá verse en la Cuarta parte de esta tesis, define el tono del fin de siglo desde la década de 1980: la idea de seguir siendo, aún, barrocos. Esa persistencia (que Rodríguez de la Flor identifica con la aparición y desarrollo del concepto de Neobarroco, pero sin olvidar que todo comienza, en España, con d’Ors) obliga al autor a señalar la necesidad de volver sobre el gran clásico español de la cultura del Barroco (Maravall), para revisar esas hipótesis, en la medida en que ya a esa altura resulta difícil de sostener como idea unánime lo “dirigido” como rasgo inequívoco de una cultura que tantos otros identifican con el “origen” de la pérdida de todo centro.

Poco después, en 2004 se publica en Madrid un extenso volumen titulado *Barroco*, compilado por Pedro Aullón de Haro, una de las empresas más abarcativas de los últimos años, en el que se reúnen trabajos de más de cuarenta especialistas, desde “clásicos” del tema hasta reflexiones contemporáneas.²⁸ Dada la magnitud del volumen, funciona como una nueva puesta al día bibliográfica y no

²⁸ La lista completa de autores es la siguiente: Pedro Aullón de Haro, Javier Pérez Bazo, Eugenio d’Ors, Alicia Relinque, Alfonso Falero, Patricia Cañizares, Luis F. Bernabé, Juan Victorio, Simonetta Scandellari, Virginia Tovar, Javier Moscoso, Severo Sarduy, Javier Portús, María Dolores Abascal, Genara Pulido, Javier Arias Navarro, Javier García Givert, Jesús G. Maestro, Antonio Rivera, Juan Manuel Villanueva, Loreto Busquets, Manfred Tietz, José Luis Villacañas, Nicolás Valdés, Christophe González, Monika Schimtz-Emans, Andrée Mansau, Antonio Ballesteros, Ricardo Miguel Alfonso, Santiago Navarro, Vicente Carreres, Raffaele Mellace, Jaime Caralt, Vittoria Borsò, Gloria Espinosa Spínola, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Haroldo de Campos, João Adolfo Hansen, Alcir Pécora, Oscar Cornago, Antonio Domínguez Leiva y Miguel Romero Esteo.

hace sino señalar la dispersión y los alcances de un concepto que no deja de aumentar sus dominios y, por otro lado, que el estudio del Barroco, si se pretende riguroso, no puede no ser una empresa colectiva.²⁹ Además de los textos de autores célebres del Barroco del siglo XX (entre otros Eugenio d'Ors, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Haroldo de Campos y Alejo Carpentier) y de aquellos que se ocupan de problemas generales (la "ideación barroca", el problema terminológico, las "actitudes antibarrocas"), junto a artículos que revisan temas clásicos (el Barroco por países, autores y sus manifestaciones en las diferentes artes), toda una zona del volumen está dedicada a explorar las zonas más remotas a las que puede llegar el concepto (el Barroco en China, en Japón, en la poesía árabe medieval, etc.).

Además del artículo de Pérez Bazo, citado anteriormente, el texto a cargo del compilador, "La ideación barroca", merece una consideración específica en la medida en que no sólo da el tono del recorrido que propone la obra, sino también porque su objeto de estudio es el Barroco como "ideación". Para ello, partiendo de una enumeración de fenómenos, nombres y problemas asociados con el Barroco (a partir de la asunción de tres tiempos: el Barroco anterior al Barroco histórico, el Barroco histórico, el Neobarroco), el autor intenta determinar el fondo común de las múltiples manifestaciones de esa "ideación barroca". Como toda enumeración que intenta dar cuenta de los alcances (o los límites) del concepto, la lista propuesta por Aullón de Haro es, al mismo tiempo, excesiva y parcial, y si bien el autor subraya y comenta la dimensión internacional del fenómeno barroco, se detiene más específicamente en el caso español.

Uno de los puntos de partida del autor es un balance histórico (la "doctrina de las entidades dominantes y sus relevos", 2004: 25) que determina un horizonte común para el Barroco y la Vanguardia histórica: "superación de la entidad renacentista o clasicista" el primero, "proceso anticlásico" la segunda. Esta articulación, que será sometida a discusión específica en la Segunda parte de esta tesis, conforma uno de los núcleos fundamentales de debate del Barroco en el siglo XX (es una hipótesis arrojada y rebatida una y mil veces) y pone en juego diversos debates específicos sobre el arte y el pensamiento del siglo XX. Más novedosa resulta la hipótesis que se deriva a partir de allí: "aquella transparencia

²⁹ Un trabajo similar fue publicado en 2010 en lengua inglesa: Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup (eds.) *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*.

entre barroco o barroquismo y Vanguardia histórica, tiende a serlo de manera subsiguiente entre Neobarroco y Neovanguardia” (2004: 29) como nuevas formas (tras la Segunda Guerra mundial) de apertura anticlásica.

Aullón de Haro se detiene en problemas específicos. De gran interés resulta, por ejemplo, su lectura de la noción de *eón* en Eugenio d’Ors y su contraposición con la versión de Jung (si bien este problema será retomado oportunamente, vale destacar que, a partir de allí, de Haro se propone establecer una continuidad entre lo “sentimental” romántico, lo dionisiaco nietzscheano y lo barroco) o su crítica a la perspectiva de Calabrese (“no parece entender el *eón* orisano”, 2004: 44).

Con el objetivo de señalar aspectos no siempre tenidos en cuenta del problema, Aullón de Haro se detiene en “la consideración del barroco literario de los Países Eslavos [que] constituye un elemento necesario a fin de poder hablar de Barroco europeo con pleno sentido” (2004: 46), señalamiento que, el autor lo aclara, tiene antecedentes (incluido el trabajo de Tapié, 1961). Inevitablemente, se trata sólo de un señalamiento (una serie de características “culturales” e históricas, una lista de autores por países), al que luego se agrega el siguiente:

Y por supuesto, también es preciso aducir otras proyecciones, recurrentes si se quiere, orientales y asiáticas, es decir árabe, hindú, china, japonesa, coreana... Las primeras, árabe e hindú, eminentemente arquitectónicas y escultóricas o decorativas, bien conocidas y reconocibles, pero sobre todo las subsiguientes de extraordinario relieve literario (Aullón de Haro, 2004: 48).

Sin dudas más específicas (aunque no carentes de aspectos sobre los que valdría la pena que el autor se detuviese con mayor detalle) son las conclusiones que, a partir de la revisión de casos extremos, plantea:

A diferencia de la histórica multiplicidad nominalista y conceptual europea, contemporáneamente “lo barroco” queda en una difícil pero también muy fructífera situación de 1) recuperación e interpretación histórica, que ha de ampliarse a América; 2) asunción reiniciadora del concepto fundamental con el término neo-barroco para el arte y la cultura actuales; 3) identificaciones concretas de lo barroco subsistente en las nuevas formaciones o corrientes (2004: 48).

De este modo, Aullón de Haro amplía el campo de aplicación del concepto de “Neobarroco” más allá de sus usos concretos y postula que “el problema periodológico respecto del siglo XX consiste en que éste presentaría varios ‘neo-barrocos’, probablemente tres”. Según el autor, aquí se pone en juego

la contradicción, al fondo, [que] consistiría en que si proponemos un “neobarroco” o la amalgama de lo “posmoderno” [...], la cuestión de la dependencia léxica del término “Neo-barroco” vendría a constituir una dependencia no por analogía, que está a la base, sino en último término de incapacidad creativa. En realidad, el caso no sería más que un paralelo del Neoclásico (Aullón de Haro, 2004: 48).

Luego el autor avanza hacia una hipótesis sobre la vigencia artística del Barroco en el siglo XX y afirma:

La cultura contemporánea ha producido en el siglo XX, o ya casi a inicios de éste, dos, en realidad tres, verdaderas realizaciones artísticas nuevas a primera vista descollantes para lo Barroco y que aquí es necesario subrayar, sin que el orden signifique rasgo alguno de importancia: la fotografía, el cine y el *jazz* [...] Sin duda es el *jazz* la más original y relevante creación barroca de las artes del siglo XX (Aullón de Haro, 2004: 52-55).

El texto se cierra con una consideración sobre la tensión barroca entre “proliferación formal” y “vacío”, que el autor concibe como “alternativas que en realidad no se excluyen”, en la medida en que “la gran cuestión de la hermenéutica aplicada al barroco consiste en atravesar la proliferación de las formas y determinar [...] el lugar de la conciencia que se esconde tras ello” (2004: 56).

Cristo Rafael Figueroa Sánchez (2007) propone una lectura del problema del Barroco y el Neobarroco en la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Los autores que forman su corpus del neobarroco son, entre otros, José Donoso, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Fernando del Paso, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, José Lezama Lima y Gabriel García Márquez. El análisis se detiene en los cuatro últimos.

Desde el punto de vista metodológico, Figueroa Sánchez propone lo siguiente:

integramos la *semiótica* –descripción y valoración de dispositivos textuales– y la *teoría histórica de las formas* –caracterización y significación de morfologías neobarrocas recurrentes en la época contemporánea–, inspirados en Severo Sarduy y en Calabrese respectivamente. Estas dos percepciones se potencian a partir de una hermenéutica textual que no sólo abarca horizontes históricos y culturales de los textos objeto de estudio, sino que se expone a sus significaciones inestables (2007: 22).

El recorrido parte de un comentario sobre el concepto de Barroco y distingue las lecturas que lo conciben como concepto de época (entre otros, Hatzfeld y Maravall)

de aquellas que lo consideran un fenómeno metahistórico o una constante de la cultura y de los estilos estéticos (entre otros, Curtius y d'Ors).

Con respecto al Neobarroco, Figueroa Sánchez se detiene en Sarduy, Deleuze y Calabrese. A su vez, otorga importancia a la perspectiva de Carlos Rincón (1996):

Para Carlos Rincón el neobarroco no es tanto un período, una era o una encarnación metahistórica del barroco típico, sino un concepto analógico de empleo puntual y estratégico, que permite redimensionar flujos y reflujos de la relación Modernidad-Postmodernidad, en ámbitos amplios que incluyen tanto las manifestaciones artísticas canonizadas, como las diferentes formas de una estética personal, en momentos de globalización cultural donde la diferencia y la heterogeneidad tienen la palabra" (2007: 70-71).

De este modo, el Neobarroco, en su carácter de concepto estratégico es, en algunos casos, una actitud, en otros una cualidad formal de los objetos. Pero a su vez, es la metáfora de un estilo y/o una categoría descriptivo-analítica.

Luego se detiene en el camino que lleva "Del barroco criollo al neobarroco literario hispanoamericano". Allí plantea una "doble construcción del concepto *barroco*". Por un lado, como concepto morfológico unificador, en Europa central, desde fines del XIX, redefinido luego de la Primera Guerra Mundial y reapropiado en América Latina durante la Segunda Guerra. Por otro, un modo de ser modernos antes de la Independencia hispanoamericana de la primera mitad del XIX y sobre todo antes de los procesos de modernización del subcontinente latinoamericano.

Esta segunda construcción desemboca en un cuestionamiento del barroco colonial. Posteriormente, la construcción del Barroco se disemina por diferentes caminos. En las décadas de 1960 y 1970, con Carpentier y sobre todo en Lezama Lima –"celebrado como apoteosis del barroquismo". Luego, Severo Sarduy, como manera de enfrentar la crisis de lo moderno. A partir de la década de 1980, hasta la de 1990, la construcción del Barroco y del Neobarroco cambia de dirección, en la medida en que, tal como propone Rincón, cambia la noción de *cultura*. Afirma el autor:

De esta manera, la problemática de la Modernidad latinoamericana incluye tanto el retorno del barroco, como el surgimiento del neobarroco en términos de colonialismo y poscolonialismo. Se hace necesario, pues, trazar una genealogía de la construcción del concepto de *barroco* en la cultura latinoamericana, hasta desembocar en la fijación del neobarroco (2007: 74-75).

En este sentido, al analizar “La construcción del barroco criollo”, Figueroa Sánchez propone que la revaloración de una especie barroca latinoamericana comenzó por las artes plásticas. Con respecto al Barroco literario en el subcontinente, la valoración positiva está presente desde el mismo XVII, por ejemplo en el *Apologético* de Luis de Espinosa y Medrano. Pero la revaloración moderna, señala el autor, se inicia con Pedro Henríquez Ureña, que erige a Balbuena en pionero del Barroco de América, en el célebre “El barroco de América”, de 1940. Esta perspectiva es retomada por Picón Salas, quien propone la noción de “Barroco de Indias”. En este sentido “los planteamientos de Lezama Lima y especialmente los de Alejo Carpentier constituirían otra fase del discurso americanista inaugurado por Henríquez Ureña y Picón Salas” (Figueroa Sánchez, 2007: 74). Del mismo modo, otras obras son una referencia clave: Octavio Paz y su lectura del “barroco criollo”, que ya aparece en 1950 en *El laberinto de la soledad* y luego en su obra sobre Sor Juana Inés de la Cruz. O los trabajos de Mabel Moraña (Cfr. más adelante). Dice al respecto al autor:

es necesario considerar una serie de mediaciones que [...] nutren la existencia del barroco criollo: la supervivencia de la cultura indígena, el barroco español, la estructura mental de la sociedad criolla y el papel del Estado y de la Iglesia (Figueroa Sánchez, 2007: 80).

El autor distingue características del “Barroco español” y el “Barroco indígena”. Retoma la perspectiva de autores como Maravall, Hatzfeld y Hauser (centralmente, el problema del Barroco y la Contrarreforma, inaugurado con Weisbach). Esta relación con la Contrarreforma es válida, dice Figueroa Sánchez, para España pero no para la Colonia, donde se daba una lucha contra otro tipo de “infiel”. El interés es pensar, por lo tanto, la diferencia del Barroco criollo con el Barroco español. Pues la existencia criolla es una lucha entre lo que se quiere ser y lo que se es. España, a diferencia de Inglaterra “opta por implantar la imitación (no la originalidad)”. Por ello, no es posible identificar el drama del hombre europeo del XVII con el del criollo de la misma época.

Los poetas, propone Figueroa Sánchez, al saberse extraños, “andan con naturalidad en el mundo de la extrañeza”. Sin embargo, tal como propone Mabel Moraña, el Barroco se configura como “discurso de ruptura”. Si el Barroco de España responde a un mundo escindido, el Barroco criollo, al tender un puente

entre España y América, implicó partir de un modelo para tensionarlo hasta la exageración.

Desde la perspectiva del autor, los brotes de una conciencia estética en el Barroco criollo y su consecuente afirmación de otro enfrentamiento con la historia dependen de la búsqueda de expresión propia. Sin embargo, la “actitud barroquista” se reprime después de cancelado el XVII, dado que la necesidad de conformar una ideología de la independencia (XVIII) y un ethos social (primera mitad del XIX) “impiden una apertura definitiva a las aventuras de la palabra poética” (Figueroa Sánchez, 2007: 81). De todos modos, en algunos aspectos del romanticismo criollo y sobre todo del modernismo, puede reconocerse un espíritu barroco.

Al iniciarse la década de 1970, una serie de críticos y escritores señala tendencias, gestos o pulsiones barrocas dentro de un amplio sector de la narrativa de los 70. Aquí Figueroa Sánchez utiliza como referencia a los autores del volumen colectivo *América Latina en su literatura* (1972) que hablan del Barroco: Portuondo, Benedetti, Tamayo Vargas, Adoum, Sarduy, Lezama Lima. Según el autor, *América Latina en su literatura* funciona como una compilación de tendencias inmediatamente después del furor del Boom de la narrativa.

Dentro de este panorama, Figueroa Sánchez plantea que las reflexiones sobre el Barroco latinoamericano y las prácticas creativas de Carpentier, Lezama Lima y Sarduy deben considerarse como “definitivas”, pues dan lugar a matices y derivaciones fundamentales. En el caso del primero (inspirado en d’Ors), si bien desde 1949 había comenzado a desarrollar sus hipótesis, es en 1966 cuando afirma contundentemente que nuestro arte siempre fue barroco. En el caso de Lezama, operando desde otra perspectiva, también afirma el Barroco como estilo y manera de ser americana: “arte de la contraconquista”. Finalmente, se detiene en Sarduy: desde 1972 define el Barroco latinoamericano mediante operaciones semióticas: descodificar obras de artistas y narradores de la década del 60.

Así, Figueroa Sánchez llega a su análisis de “La América barroca”. Si por un lado Carpentier hace del Barroco la “naturaleza americana” (en una línea que encuentra continuadores, por ejemplo Alexis Márquez Rodríguez, y detractores, por ejemplo Leonardo Acosta), a su vez se pone en juego el problema del mestizaje, que encuentra en Lezama Lima y en Sarduy un espacio de despliegue. Ahora bien, si en Carpentier lo que se plantea es un “imaginario americano” (en el

que la “misión” del artista es “captar” lo maravilloso), en Lezama lo que se postula es un tipo de “imaginación” organizada a partir del mestizaje como uno de sus rasgos distintivos.

En la sección titulada “Desplazamientos del neobarroco hispanoamericano” se indaga el proceso que se inicia en la década de 1980 a partir de los debates sobre postmodernidad (concebida por el autor como instauración de temporalidades distintas a la moderna) y bajo el efecto de los estudios culturales y el discurso postcolonial. En esta dirección, bien entrada la década de 1980, cambia el panorama intelectual en América Latina, por una parte con la recepción de Bajtín y por otra, con el estudio de “literaturas heterogéneas”: “se rebasa el concepto suprahistórico de *literatura* [...], la crítica literaria se ha hecho crítica cultural” (Figuroa Sánchez, 2007: 88). Luego, a partir de los aportes de García Canclini, el autor propone que antes que Modernidad y Posmodernidad constitutivas, en América Latina, se produce la existencia de heterogeneidades multitemporales, hibridaciones socioculturales y un pluralismo sin discurso unificador –se define así un contexto en el que es posible asimilar “creativamente” las teorías de los posmoderno como concepto de época (Lyotard) y las conceptualizaciones sobre las imágenes en tanto simulacro (Baudrillard), “todo lo cual es definitivo en la reformulación actual del neobarroco latinoamericano” (Figuroa Sánchez, 2007: 90). Luego, de acuerdo con Rincón y su perspectiva sobre las “sociedades fractales” y con Gruzinski y su lectura de las proyecciones por parte de indígenas y criollos sobre las imágenes barrocas en tanto producción de ambigüedades y desterritorializaciones, el autor propone que “nuestro Neobarroco tiende [...] hacia lo fractal” (2007: 100). A su vez, estas consideraciones, propone Figuroa Sánchez, es necesario mirar de nuevo las postulaciones de Carpentier, Lezama Lima y Sarduy. Específicamente, cabe destacar la lectura de Lezama, quien, desde la perspectiva del autor, convierte al barroco, concebido como época, en una etapa inicial de la historia latinoamericana y por lo tanto disloca la temporalidad propia de la Ilustración y percibe multitemporalidades en las dinámicas del subcontinente.

Una vez definido ese contexto de problemas y discusiones, Figuroa Sánchez se ocupa de las lecturas de su corpus de narrativa neobarroca, a partir de la definición de una “estética del neobarroco”, leída desde el punto de vista de una “semiótica y teoría histórica de las formas”. Esa lectura responde a la necesidad de

“concretar” los rasgos y las operaciones constitutivos de la estética neobarroca.

Para ello, propone el autor:

Establecemos un diálogo entre dos miradas análogas sobre el universo neobarroco: el intento de una semiótica textual, propuesta por Sarduy, y la aspiración a una teoría e historia de las formas, sostenida por Calabrese [...] Queremos hermanar semiótica y teoría de las formas mediante *procesos hermenéuticos* que nos permiten interpretaciones de índole cultural, capaces de articular textualidades y estéticas neobarrocas con fenómenos más generales de orden histórico, social, filosófico y comunicativo (Figueroa Sánchez, 2007: 98).

Arturo Carrera (2007), protagonista de una de las inflexiones del Barroco en el siglo XX (el Neobarroco, o Neobarroso), de la que participó fundamentalmente como poeta, vuelve sobre el problema en 2007 en un breve ensayo (se trató inicialmente de una conferencia pronunciada en noviembre de 2006, publicada en revista en 2007 y luego en libro en 2009) que, si bien se ocupa lateralmente de la discusión teórica específica y funciona más bien como testimonio de un momento de la poesía argentina y latinoamericana, debe ser tenido en cuenta aquí dado que sus hipótesis fundamentales tienen un alcance que supera esa inscripción. Afirma Carrera inicialmente: “[el Neobarroco] es una época, no una generación ni su vanagloria, tan solo una época” (2007). Sin embargo, esa afirmación inicial es luego reemplazada por otra (de gran valor para el problema general del Barroco en el siglo XX):

Pero el neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radica su felicidad. No hubo gente trabajando en torno a la piedra o perla irregular llamado « berrueco ». Hubo más bien una dispersión fugaz, una impronta que resiste aún toda la fijeza (2007).

Este señalamiento es relevante, en la medida en que hace visible la fuerza del nombre como origen y fin del problema y su alcance radica en que, a partir de allí, es posible abordar su fuerza conceptual e incorporar la proliferación:

El neobarroco es un movimiento de categorizaciones, muy amplio. Y muy puntual al mismo tiempo. Es una actitud de época. Nadie lo definió mejor que Omar Calabrese, como categorización que excita el orden del sistema con fluctuaciones y turbulencias [...] Llámesele barroco, neobarroco o neorrocó. Necesitamos todas y más categorías. Más sentido. Toda la variedad. Debo aceptarlo. Debo aceptar las nominaciones. Son útiles para la manera de designar un género, insinuar detalles de un estilo, etc. Pero son instrumentos para la fabricación de conceptos [...] Sin duda la eficacia de esos nombres no está sólo ahí, sino en otro lugar que aún no he podido definir a riesgo, como decía el mismo Lezama, de cenizar (« definir es cenizar ») (Carrera: 2007).

La historia del concepto que Carrera define, si bien es decididamente parcial, se ocupa de subrayar la impronta latinoamericana olvidada por algunos de los teóricos europeos:

El término neobarroco fue utilizado por primera vez, creemos, por Haroldo de Campos en uno de sus primeros —y lúcidos— ensayos. Después, Sarduy instado por la poética de Lezama y Lezama, que ya en sus *Diarios* renegaba un poco del barroco, recibió los ensayos meticulosos de Severo como una papa que quema. Severo trabajó muchísimo en su libro tan mal leído luego o no leído: *Ensayos generales sobre el barroco*. Omar Calabrese teorizó más sobre el término neobarroco en su libro *La era neobarroca*, donde cita vagamente a Sarduy y se olvida de la primicia americana de Haroldo de Campos (2007).

Y definir las condiciones de ese surgimiento:

Porque cabría preguntarse por el origen micropolítico neobarroco latinoamericano, que no fue otra cosa más que la opresión, la censura, la inquisición, la dictadura militar : fuerzas de origen, pasajes entre lo que los brasileños llaman *lixo* (pobreza) y *luxo* (lujo) (Carrera, 2007).

Para concluir: “el neobarroco como el peronismo es un sentimiento” (Carrera, 2007).

Como puede verse en el recorrido hasta aquí planteado, la línea abierta por Haroldo de Campos ha sido evidentemente menos oída que la de Calabrese. Una excepción relevante, en este sentido, es la obra de Raúl Antelo. En efecto, sus obras funcionan en franca continuidad con la hipótesis general del secuestro del Barroco y, a partir de allí, hacen de esa hipótesis el fundamento de la postulación de formas alternativas de modernidad. Si bien ninguno de sus trabajos se ocupa con exclusividad del Barroco, sus hipótesis a propósito de América Latina y el tipo de cruces que propone entre momentos clave de la teoría y la experiencia de lo latinoamericano, no puede comprenderse sin el Barroco como horizonte fundamental. En *Crítica Acéfala* (2008), la hipótesis del secuestro es retomada, por ejemplo, en el ensayo “Rama y la modernidad secuestrada”. Allí se plantea una primera oposición entre la “mirada marxiana” y el “foco de Nietzsche”, entendida como alternativa que se abre en relación con la experiencia de la modernidad, dos focos que revelan “las tensiones entre juego y trabajo, entre soberanía y servidumbre”. El caso analizado es Ángel Rama, en el que se verifica “la absoluta dominancia del primer foco” y el desprecio del segundo, “de modo tal que el valor cultural de *lo joven* es uno de los más evidentemente secuestrados en sus análisis” (Antelo, 2008: 197-198). Esta hipótesis es demostrada a partir de una escena

(Rama, junto a Candido, en el cine, viendo *Deus e o diablo na terra del sol*, de Glauber Rocha) y la indagación apunta a determinar un elemento (fundamental para este trabajo): aquello que Rama, sujeto a ese primer foco, *no puede ver*, o incluso, aquello que *sólo puede ver como defecto* es una “técnica lenta y barroca”. Antelo, en este sentido, despliega (o hace un pliegue con) la hipótesis de Haroldo de Campos (a partir de Candido como punto de unión) y la proyecta, la reescribe desde el presente. El título de su artículo, en esa dirección, permite comprender que el fundamento de su lectura es la presuposición entre “Barroco” y “Modernidad”: el secuestro del Barroco equivale al secuestro de una deseada otra modernidad. Una modernidad que estuvo (y está) ahí, *al mismo tiempo*, pero es extemporánea de la modernidad hegemónica (secuestradora).

Rama representa la concepción modernista, pedagógica, ilustrada y fatigada de una modernidad autoconciente: “podríamos pensar que se da en Rama lo que más tarde Haroldo de Campos señalará en Antonio Candido, el secuestro del barroco en la formación de la literatura transculturadora” (Antelo, 2008: 206).³⁰ Glauber Rocha (quien, dicho sea de paso, propuso una nueva variación de la serie de derivas nominales del Barroco: “Neobarroko”, cfr. Rocha, 1980: 28), en cambio, “es el artista pura y simplemente *agotado* por la modernidad” y, “mientras los transculturadores son traductores bien plantados en un determinado lugar, sujetos que saben capitalizar la diferencia, el mesianismo nómada de Glauber nos empuja, por el contrario, hacia la irreductible intraducibilidad de los mensajes” (Antelo, 2008: 208-214).

Daniel Link (2009), al leer *Crítica acéfala* de Raúl Antelo, además de declarar su inscripción (discipular) en la perspectiva anteliana, subraya la dimensión ética que está en juego en un método (paranoico) semejante (cfr. Link, 2009: 136). Esa ética depende, señala Link, a su vez, de una opción abierta en el descentramiento y la consecuente excentricidad de los sentidos de lo moderno (y de lo negativo), operación que, no está de más repetirlo, hace del Barroco su modelo.

En la obra de Link tampoco se registra un trabajo exclusivamente dedicado al Barroco, pero si debe tenerse en cuenta aquí es porque se trata de una perspectiva que, en los últimos años, se ha ocupado de recuperar la articulación

³⁰ La perspectiva de Rama será específicamente tratada en la Cuarta parte, Cap. 11.

(presente ya en Sarduy) entre Neobarroco y ética. Probablemente el “origen” de esa articulación debería buscarse, en la obra de Link, en la pasión por el cuerpo barroco de San Sebastián: “la iconografía de San Sebastián, con todo lo operístico que incluye, es el lugar donde el humanismo anuncia (con ruido de fracaso) su propio punto de derrumbe” (Link, 2005: 286). Lo cierto es que a partir de allí, el Neobarroco comienza a aparecer en sus trabajos como una opción (entre otras) epistemológica, política, ética, para revisar problemas del presente. En esa dirección, además de referencias a la categoría en relación con obras literarias (Arturo Carrera, por ejemplo), uno de los aportes específicos que debe ser destacado es la constatación –no suficientemente subrayada por la bibliografía especializada, incluso entre los lectores de Sarduy-- de que “el aparente carácter visual de la teoría sobre el barroco se nos revela como una mala lectura: tratándose de las fantasmagorías, pareciera decirnos Sarduy, mejor es comenzar con la cámara de eco que con el espejo” (Link, 2009: 122). La referida dimensión ética del planteo es pensada, en este caso, en relación con el testimonio. Retomando las lecturas de María Moreno y de Antelo (quien a su vez retoma, como quedó dicho, a Haroldo de Campos), Link, instalándose en la tradición des-secuestradora, analiza el “secuestro” del barroco en la atribución de valores de verdad del testimonio:

La ética de lo testimonial no podrá nunca encontrarse en lo dicho, sino en sus cesuras (*la voz, y no el lenguaje, como manera del reclamar el cuerpo*), y por eso el testimonio supone un no lugar y un desvanecimiento del sujeto. A lo real no accedemos nunca sino a través de los fantasmas de la imaginación, entendida ahora como enunciación colectiva, deixis pura, misticismo. Lo indecible, lo necesario de la historia se juega en esos señalamientos (2009: 128).

En Link, por lo tanto, se trata menos de pensar en términos de una estética específica que en términos de “un conjunto de tensiones que (si no por Góngora, al menos por Quevedo, ‘Política de Dios’, y Mallarmé, ‘La siesta del fauno’) podemos llamar Neobarroco [...] como una configuración de fuerzas estéticas que definen la modernidad novomundana” (Link, 2009: 322-324).

El estadounidense Gregg Lambert en *On the (New) Baroque* (2008), propone un recorrido fundamentalmente teórico en torno al problema del Barroco en la cultura moderna, organizado en tres zonas básicas: “Baroque and Modern”, “Baroque and Postmodern” y “Baroque and Postcolonial”. Su corpus de trabajo

está conformado, con excepciones, por intervenciones teóricas: Octavio Paz, Paul de Man, Walter Benjamin, Michel Foucault, Gerard Genette, Yury Lotman, Jacques Derrida, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy y Alejo Carpentier. El trabajo, pese a ser reciente, continúa la línea de la articulación entre Barroco (y Neobarroco) y postmodernidad –decisión que, por cierto, resulta no necesariamente consistente, teniendo en cuenta la incompatibilidad entre la idea de postmodernidad y muchos de los autores analizados.

Pablo Baler (2008), parte de la premisa de que “los momentos cruciales de la producción visual y literaria del siglo XX latinoamericano se distinguen por una lógica de inestabilidad que puede ser iluminada y reevaluada desde el diálogo con la dinámica de distorsión que define la estética del siglo XVII” (Baler, 2008: 13). El concepto del que se vale es el de “distorsión” (en oposición a “nitidez”), definido a partir de la noción de anamorfosis tal como Jurgis Baltrušaitis la desarrolla y que, como recurso estilístico aplicable a la literatura “debería entenderse como manifestación de un desajuste (falla intrínseca en la sintonía) destinado a perturbar los mecanismos de transmisión” (2008: 25). Aceptando explícitamente el modelo de periodización del Barroco latinoamericano en el siglo XX propuesto por Chiampi (Cfr. supra), organizado en torno a las décadas de 1920, 1940 y 1960, Baler analiza tres ejemplos: Huidobro y la vanguardia, Borges y “la Nueva Narrativa”, Sarduy y el postmodernismo.

La dimensión del libro de Baler que resulta relevante para este trabajo es la pregunta epistemológica (de larga tradición en los estudios sobre el Barroco) que organiza la argumentación: “considero esta exploración estética de la *distorsión* en términos de la dialéctica que se establece entre elecciones formales y ‘fantasías epistemológicas’” (Baler, 2008: 16). En este sentido, “el concepto de *distorsión* apunta claramente a un problema epistemológico que incluye todos los demás: apariencia y realidad, perspectivismo, escepticismo, los límites de la identidad, la confiabilidad de los sentidos y la eficacia del lenguaje” (2008: 49-50).

El concepto de Barroco que Baler propone se sostiene en la idea de una “inestabilidad promovida por el mecanismo de la ironía moderna” y “permite abarcar tanto las poéticas de la exuberancia (Góngora, Lezama Lima), como las de la concentración (Quevedo, Borges). En este sentido, la obra de Borges, tempranamente inspirada en Quevedo, se presenta como expresión emblemática de lo neobarroco” (Baler, 2008: 37). Carlos Gamerro (2010) propone una hipótesis

próxima en relación con una zona de la literatura argentina: Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández.

El libro de Baler se sostiene en un esquema comparativo (siglo XVII y siglo XX) y se propone comprender el desplazamiento del Barroco al Neobarroco (éste último, utilizado no en su especificidad sino como designación válida para todas las recuperaciones del Barroco en el siglo XX): de este modo, en torno a la metáfora, se compara a Quevedo con Huidobro; en torno al hipérbaton, Góngora con Borges; en torno a la anáfora, San Ignacio de Loyola con Sarduy.

Michel Maffesoli vuelve, en 2008, sobre el problema del Barroco (ya en 1990 había formulado sus primeras hipótesis al respecto), en este caso, en el marco de una indagación sobre la mitología contemporánea (que, a partir de una referencia específica a Roland Barthes, se presentaría como breve ejercicio de *Anti-Mitologías* –tarea que, por cierto, el propio Barthes se ocupó de realizar). El autor parte de la hipótesis de que, lejos del mundo de la luz clara que adoptó, incluso en los años 60, la tarea de la desmitologización (pues el mito no era más que falsa conciencia), “nuestras sociedades, como testimonian las nuevas generaciones, ya no son iconoclastas” (Maffesoli, 2008: 12), pues

los mitos son transpersonales y funcionan como *metáforas obsesivas*, que reaparecen, según las épocas, bajo tales o cuales pomposas indumentarias, u oropeles desparejos. Pero su realidad no se puede soslayar. Y en algunos momentos, como en el caso de la posmodernidad, vuelven a adquirir fuerza y vigor (2008: 13-14).

En este sentido, el retorno de los mitos y los íconos es concebido por Maffesoli como abandono de la mitología de la Ilustración y, tal como sugiere, ese abandono supone una apelación a fuerzas barrocas: “estamos muy lejos de la mitología de la Ilustración. Y la expresión familiar ‘está claro’, como una antífrasis, refleja perfectamente la conciencia de que la existencia es el lugar mismo del claroscuro” (2008: 15).

En este marco, “podemos considerar el nomadismo, el tribalismo, la androginia, la animalidad, el barroco [...] como íconos temporales que [...] nos recuerdan que el mundo social es [...] resultado de nuestras representaciones, de nuestros imaginarios y de nuestras imaginaciones” (2008: 15). Como puede verse, el problema específico del Barroco es planteado sin pretensiones de rigurosidad histórica ni conceptual y en términos decididamente éticos, como forma de decir “sí a la vida”:

Regresan el placer de tocar, la importancia de la musicalidad y las fragancias de diferentes tipos. En suma, esta *correspondencia* de todas las cosas cuyo ejemplo consumado es el barroco. La alta costura es su síntoma, la coreografía lo expresa, la música lo celebra: el barroco es la manifestación, vivida en la cotidianidad, del desorden de todas las pasiones [...] La mitología de la Ilustración tuvo como consecuencia el consabido desarrollo científico y tecnológico [...] Esta filosofía está dando muestras de fatiga [...], hemos visto la reaparición de algunos mitos olvidados. Aquellos en que la efervescencia, la eflorescencia, las ganas de vivir e incluso el desorden vuelven a ocupar el proscenio del teatro social. El barroco resurrecto (2008: 25).

Uno de los elementos que resultan relevantes es la correlación entre Barroco e imaginación (más allá de lo discutible de pensarlos sucesivamente): “al poder del racionalismo lo sucede esa *parte del diablo* que es el poder de la imaginación” (Maffesoli, 2008: 26). A partir de Wölfflin, se retoma la dimensión de lo háptico como clave del contacto, la conexión y el “sí a la vida”: “exuberancia vital”.

Por otro lado, más allá de las valoraciones, el gesto crítico funciona en continuidad con la línea de Calabrese y sólo actualiza el corpus: se trata ahora de Cristian Lacroix (sus “creaciones a la vez antiguas y nuevas”), Eminem, Prince: “el denominador común es la exuberancia, la eflorescencia de la gestualidad, y una gama cromática marcada por la profusión [...] barroquismo posmoderno” (2008: 27-29). Finalmente, Facebook y el neobarroco:

La tecnología interactiva multiplica esa conectividad: la de MySpace, de Facebook, de Second Life, la de los múltiples *blogs* y *home pages* [...] Reviviscencia del espíritu barroco. ¡*Baroccus posmodernus!* (2008: 29).

Por otro lado, la ausencia de referencias a la tradición teórica neobarroca latinoamericana es de algún modo salvada en la postulación de Brasil como “ícono que caracteriza adecuadamente el retorno del barroco en la posmodernidad” (Maffesoli, 2008: 30). Sin evitar el punto de vista jocosamente eurocentrista que sostiene esa idea simplificadora (mero exotismo) de Brasil (“lugar del placer, del culto al cuerpo, de un ambiente hedonista”, 2008: 30), el autor postula la idea de que Brasil (entre otros pocos países –México, Japón, Corea), debe pensarse como “laboratorio de la posmodernidad”, cuyos mitemas son el mestizaje (“pieza cardinal de la mitología posmoderna”, 2008: 31), el resurgimiento de los cultos afrobrasileños (que vuelven, como souvenir turístico, a Europa), el Carnaval.

Edgardo Dobry (1999 y 2009) funciona como otro nombre de referencia, en la medida en que su perspectiva (específicamente en 2009) y el tipo de

construcción de objeto, debe considerarse un antecedente relevante en la indagación de la articulación entre “Barroco y modernidad”. Si bien algunas de sus hipótesis serán consideradas en momentos específicos, cabe destacar que el autor propone un análisis de algunas de las lecturas del Barroco realizadas en el siglo XX, en un arco que va, invirtiendo la cronología, “de Maravall a Lezama Lima”. Parte de Wölfflin (1915) —e incluso sostiene que “los estudios contemporáneos sobre el Barroco se inician en 1915” (Dobry, 2009: 2), en un gesto que supone un corrimiento con respecto a la cronología habitual que señala que Wölfflin da en cierto modo inicio a los estudios sobre el Barroco en 1888— para proponer un estudio de algunos de los más relevantes hitos del Barroco del siglo XX: d’Ors, Sarduy, Lacan, Carpentier, etc. En este punto, como podrá verse en la última parte, Dobry se centra en un comentario de la célebre obra de Maravall (1975), su contextualización (la salida del franquismo y el “regreso” de España a Europa y la contemporaneidad) y un cotejo con algunas de las proposiciones de Lezama Lima sobre el Barroco que tendrá relevancia para definir la especificidad de ese momento del Barroco en el siglo XX. En su ensayo de 1999 ya había planteado una lectura específicamente poética del problema del Neobarroco.

Autora de una vasta obra consagrada al Barroco de Indias y a los procesos de apropiación del Barroco en las colonias, Mabel Moraña (2010) se ocupa, en un trabajo reciente, de revisar las proyecciones contemporáneas del Barroco. A partir de una lectura del trabajo de Elizabeth Armstrong (2000), donde se apela al concepto de “Ultrabarroco”, Moraña funciona como un antecedente de la hipótesis sostenida en este trabajo, en la medida en que, si bien aplicada a otros objetos (su campo de trabajo es América Latina) y con otro alcance (los procesos de transculturación e hibridación), piensa una dimensión del Barroco en términos de “recurrencia interpretativa” (Moraña, 2010: 67).

Desde el punto de vista de Moraña, el interés de lo que denomina la “disrupción barroca” depende de su “operatividad epistemológica con respecto a los discursos que acompañaron la entrada de América Latina a las sucesivas instancias de una modernidad globalizada” que permite pensar que el Barroco funciona como “reproductibilidad alegorizante de las luchas de poder que son inherentes al proceso de inserción del mundo americano en el contexto del occidentalismo” (Moraña, 2010: 53).

El objetivo de Moraña, luego de relavar distintas alternativas de análisis del problema barroco en la actualidad, es limitar el análisis (y esta restricción, si bien delimita otro objeto de estudio, funciona como antecedente para esta tesis en la medida en que supone un modo de tomar distancia con respecto a lo que la autora denomina “dispersión epifenoménica de la codificación barroca” cuyo modelo es el trabajo de Calabrese)³¹ y pensar históricamente:

Mi intención aquí es más bien plantear la necesidad de encontrar sentido a la reincidencia barroca, de cara a los procesos que marcaron la occidentalización americana a partir de la primera modernidad, que en el “Nuevo Mundo” se asocia con el proceso de consolidación virreinal y la cristalización de formas de conciencia social *diferenciadas* en el sector criollo [...] A partir de la revisión crítica del estado de la cuestión barroca, este trabajo intenta, pues, proveer algunas bases que permitan entender las proliferantes diseminaciones del código barroco, su ubicuidad estético-ideológica, sus constantes redimensionamientos mediáticos (2010: 64-65).

Ese camino conduce, luego, a la hipótesis de que “la historia del Barroco implica una serie inacabada de *relatos estéticos* [...] que recorren la historia cultural de América Latina con una reincidencia obsesiva” (Moraña, 2010: 64) y que hacen de la experiencia barroca colonial un espacio de negatividad que “canaliza a través de la cualidad beligerante, rupturista y reivindicativa de su actualización americana [...] formas de disyunción y disrupción de la conciencia moderna” (2010: 70). Esa historia funciona como antecedente (“las reapariciones del Barroco después de la colonia volverán obsesivamente sobre esa *negatividad* que está en las bases mismas de la identidad criolla”, Moraña, 2010: 71) de los conceptos derivados: en Moraña convive el estudio de “Neobarroco” (con Severo Sarduy como referencia fundamental) con el de otros, fundamentalmente “Ultrabarroco”.

El Ultrabarroco es utilizado para pensar la reapropiación del Barroco en “contextos actuales”, que la autora define como “postmodernidad” (y, políticamente, como “postmodernidad neoliberal”). En ese marco,

El Ultrabarroco [...], ya no como forma de expresión que se atiene a definidos rasgos formales o temáticos, sino como una *disposición* a partir de la cual es posible representar (exponer, hacer inteligibles) los procesos de transculturación e hibridación que caracterizan a la cultura actual (2010: 86).

³¹ “Calabrese se distancia explícitamente de toda posible historificación del (neo)barroco [...] No se propone problematizar la valencia ideológica de esas operaciones reactualizadoras, que se limita a registrar e interpretar sincrónicamente” (Moraña, 2010: 63-64).

La referencia para Moraña es el catálogo editado por los curadores de una muestra itinerante titulada *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art* (2000), Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor, quienes identifican el Ultrabarroco con una estética postnacional, postmoderna, emancipada de especificidades históricas e incluso “postlatinoamericano”, combinación de impulsos locales y globales.

A partir de allí, Moraña insiste en la posibilidad de hacer del Ultrabarroco una apertura del “dique por el que se filtran, en los imaginarios dominantes, subjetividades subalternas, pero en constante estado de resistencia y diferenciación” (2010: 88). Así,

El Ultrabarroco constituiría el enclave simbólico de nuestro tiempo y nuestra circunstancia, donde las fronteras entre las dos Américas se diluyen en procesos de intercambio y reformulación identitaria. Al mismo tiempo, el Ultrabarroco pretende evidenciar –representar—el hecho de que esta porosidad de fronteras no invalida sino que incluso acentúa y tiende a naturalizar, ya no la existencia de *diferencias* culturales sino la de *desigualdades* sociales que siguen imponiéndose, de Norte a Sur, en el contexto de la postmodernidad neoliberal (2010: 89)

Finalmente, al hacer del Ultrabarroco una “semántica” (2010: 89), luego una “poética” (Moraña, 2010: 90) y un “arte” (Moraña, 2010: 90), la autora incurre en una falta de especificidad (presente ya en Calabrese y, tal como se ha señalado, repetida en muchas oportunidades) que hace que lo identificado con lo Ultrabarroco coincida con casi cualquier producción artística contemporánea.

Los trabajos de Luis Ignacio Iriarte (2011a, 2011b, 2012 y 2013) funcionan como otra referencia a tener en cuenta en la medida en que los anima un tipo de búsqueda con la que aquí se comparten algunos principios. En efecto, esos trabajos (2011a, 2011b) responden a lo que “inicialmente [...] estaba proyectado como un mínimo estado de la cuestión” (Iriarte, 2011a: 72) pero que, dada su magnitud, se vuelven un problema en sí mismo: “la imagen que el siglo XX se forjó del Barroco” (2011a: 72). El recorrido inicial propuesto por Iriarte tiene el valor de delimitar un campo de trabajo. Por ello si bien no desarrolla lecturas específicas, realiza algunos señalamientos puntuales que merecen ser tenidos en cuenta. A su vez, la perspectiva de Iriarte permite matizar la noción de “secuestro” propuesta por Harlido de Campos, en la medida en que si bien avanza en la misma dirección, el énfasis está puesto no tanto en la “inexistencia” del Barroco durante los siglos XVIII

y XIX, sino más bien en la conformación de los prejuicios que, invertidos, se activarían en el momento de la reivindicación del Barroco.

El propósito inicial de Iriarte es distinguir dos tendencias del Barroco en el siglo XX: la “hipótesis del retorno” y la “hipótesis historicista”. Para ello revisa en primer término las obras de Wölfflin (representante de la primera), Weisbach (representante de la segunda) y Benjamin (representante de un lugar intermedio). Este señalamiento desarrollado por el autor debe destacarse como antecedente de esta tesis en la medida en que funciona como un modo muy claro de distinguir dos objetos de estudio relativamente autónomos (el Barroco como reconstrucción de un momento o una estética del siglo XVII y el Barroco como algo que retorna).

Luego, Iriarte avanza en la línea del retorno: inicialmente Hauser, Lacan y Deleuze y luego los autores latinoamericanos (“En América Latina, la hipótesis del retorno tuvo una especial fortuna”, 2011a: 80): Lezama Lima, Carpentier, Sarduy. Como proyecciones más actuales, Iriarte se detiene en Calabrese, Gustavo Guerrero, Cristo Rafael Figueroa Sánchez y Aullón de Haro (tal como podrá verse en el capítulo 11, en un trabajo dedicado específicamente al problema, 2013, Iriarte se detiene también en Lacan y su relación con el Barroco).

Para indagar la otra tendencia (la reconstrucción histórica), Iriarte señala que d’Ors, representante emblemático de la hipótesis del retorno, debe considerarse una relativa excepción, en la medida en que España fue también espacio de desarrollo de la perspectiva historicista: en ese marco destaca el lugar clave de Dámaso Alonso y la lectura de Góngora e introduce a su vez matices destacables de la relación entre Dámaso y la perspectiva del retorno. En la línea filológica se detiene en Alfonso Reyes, quien “si inicialmente ratificó la hipótesis del retorno, [...] fue desplazándose hacia una perspectiva historicista sobre la literatura del Barroco” (2011a: 88). Luego analiza dos nombres clave de la reconstrucción histórica: Wellek y Maravall, representante de la hipótesis específica de que la cultura del Barroco es fundamentalmente expresión de una crisis (idea presente ya en Hauser).

Las conclusiones de Iriarte son las siguientes: si inicialmente la diferencia entre las dos perspectivas podría concebirse como distancia entre “lecturas literarias y lecturas académicas”, luego se vuelve evidente que eso supondría una simplificación. Dos contemporáneos, Maravall y Sarduy funcionan como nombres

clave del abismo entre las dos perspectivas. De todos modos, señala el autor, no son dos perspectivas irreconciliables:

Más bien, el retorno y la reconstrucción son dos extremos que dibujan un campo lleno de matices. Así, entre Sarduy y Maravall se pueden situar varios autores. Dentro de los comentados en este texto, es importante destacar a Benjamin, Hauser, Lezama Lima y García de la Concha. En los cuatro hay una doble consideración. Por un lado, sostienen que el siglo XVII forma parte de la historia de la modernidad y, por el otro, que es un período instructivo para comprender la situación estética, cultural y aun política del presente. Como lo revelan estos autores intermedios, la cuestión pasa por percibir la línea prioritaria en la cual cada autor se apoya para comprender el pasado. En el caso de la hipótesis del retorno (Hauser y Lezama Lima), la cultura del siglo XVII se entiende a partir de la idea de que muchos de sus rasgos específicos están en condiciones de volver al presente. En el caso de la reconstrucción histórica (García de la Concha, pero también Benjamin), los autores se basan por el contrario en la tesis de que ésta es el producto de las condiciones sociales, económicas y aun existenciales del XVII europeo. Esto significa, por lo tanto, que todo vínculo con el presente está supeditado a las diferencias entre las dos épocas en cuestión (2011a: 92).

Por ello, ambos enfoques “fueron los responsables de la conformación de la imagen que el siglo XX se hizo de la cultura del XVII” (Iriarte, 2011a: 92). Para todos los autores considerados, el Barroco es expresión de una crisis que da nacimiento a la modernidad y del hombre moderno.

En el artículo (2011b) que funciona como continuación del anterior, el autor se propone estudiar una tercera dimensión del problema: además del retorno y el historicismo, habría en juego una “hipótesis hermenéutica” según la cual

La imagen contemporánea del siglo XVII es el resultado de un largo desplazamiento conceptual, que puede comprenderse a partir la imposición de prejuicios globales y de las operaciones de lectura que existió sobre ellos (2011b: 103).

Para analizar ese proceso, Iriarte indaga la conformación de los ideales del Neoclasicismo (fundamentalmente español) y, sobre la base del estudio de la *Poética* (1737) de Luzán, explica que

El neoclasicismo comprendió la poesía del siglo XVII como un desborde de la razón. En Lope y en Góngora hay exceso, desorden, desarreglo, todas cuestiones que se explican porque se apoyaron desmedidamente en la fantasía (2011b: 108).

Luego, la hipótesis de Iriarte es que el Romanticismo no altera esta perspectiva, sólo modifica la valoración:

El neoclasicismo propuso una serie de valores mediante los cuales restaurar el gusto de la poesía [...] La actitud que tomó el romanticismo no puede separarse de esta lectura. Cuando los románticos valoraron positivamente el teatro del siglo XVII, no lo hicieron porque consideraran que los neoclásicos estuvieran equivocados, sino porque estas [...] ideas cobraron valores positivos (2011b: 108).

Tomando como referencia a Agustín Durán, Iriarte señala que en esa inversión también interviene una recuperación del gótico. Así, “la literatura nacida con la Edad Media, que llega a su esplendor con el teatro del siglo XVII, es positivamente anticlásica, no mimética, popular y su eje es el sentimiento religioso y el modo de ser de lo nacional” (2011b: 111). A partir de allí, el autor se detiene en lo que llama “la teoría de la corrupción”, las diferentes formas de rechazo del Barroco (fundamentalmente, de Góngora) que pasa por Adolfo de Castro y llega a Marcelino Menéndez Pelayo, quien identifican a la literatura del XVII con la decadencia: “en síntesis, el siglo XIX impuso dos prejuicios: la idea de genio nacional, asociada al teatro, y la locura o decadencia, ligada a la obra del poeta cordobés” (2011b: 116).

Finalmente, la última etapa estudiada por Iriarte es el modernismo. Se detiene en la recuperación de Góngora por Darío (siguiendo la moda francesa) y la generación del 27 y d’Ors. En ese marco, afirma el autor:

La época del modernismo confirmó y transformó los prejuicios del neoclasicismo y los que le impusieron al poeta [Góngora] durante el siglo XIX. [...] No se trata de que una idea como lo popular cambiara de signo. Por el contrario, los prejuicios de locura, barbarie, formalismo y decadencia no se convirtieron en ideas simplemente positivas. Más bien, la valoración pasa porque de pronto tuvo interés que el arte se vinculara con esos núcleos problemáticos, esas verdades recónditas que la cultura ha buscado esconder (2011b: 123).

En tercer término, y en continuidad con los trabajos anteriores, en 2012 Iriarte publica un artículo consagrado al concepto de “Barroco contemporáneo”. Allí, retoma con variaciones los planteos de 2011b para proponer, ante la dicotomía entre la “hipótesis del relato largo” (Marzo, 2010) y la “hipótesis del retorno”, una “hipótesis hermenéutica” como camino alternativo: “el Barroco contemporáneo es el resultado del desplazamiento conceptual provocado por las lecturas que se hicieron a partir del siglo XVIII” (Iriarte, 2012: 2). Es decir, para llegar a la recuperación del Barroco y a la existencia de un “Barroco contemporáneo” fue

necesaria una historia de lecturas (no tanto el olvido como el desarrollo de “prejuicios” que, con el siglo XX, invertirían su valor):

Desde mediados del siglo XVIII, la crítica efectivamente elaboró una serie de prejuicios sobre el 1600, prejuicios que hoy en día consideraríamos injustificados. Pero jugaron un rol central en la recuperación del Barroco. En efecto, las relecturas que los críticos e intelectuales fueron haciendo a partir del Romanticismo no desplazaron los prejuicios heredados, sino que [...] se los apropiaron, dándoles un sentido positivo. El Barroco Contemporáneo es el resultado de este proceso de resignificación (Iriarte, 2012: 3).

Esa historia encuentra en el Neoclasicismo el mayor desarrollo de los prejuicios, retomados por el Romanticismo (que, sin embargo, comenzó con la reivindicación, fundamentalmente del teatro del siglo XVII). Luego, “a lo largo del siglo XIX comenzó a valorarse, asimismo, la idea neoclásica de que el período se encontraba en los márgenes de la razón. La historia comienza en Francia y se basa en la imagen que varios intelectuales tuvieron de lo español (Iriarte, 2012: 4). Finalmente, Rubén Darío da inicio a un proceso ya desarrollado en los ensayos anteriores del autor.

¿Qué es entonces, el Barroco Contemporáneo, a la luz de las sucesivas lecturas que el siglo XX hizo del Barroco? La conclusión a la que llega Iriarte es la siguiente:

En los usos contemporáneos, el Barroco tiene sentido en tanto la historia de la recepción lo colocó en la periferia de la modernidad [...] El Barroco se encuentra en los márgenes de la modernidad, ya sea porque se trata de un discurso que está en condiciones de establecer críticas al proyecto moderno, porque es una narración ideológica que les oculta a los hispano-americanos la senda del mundo actual o porque constituye un período que está en la antesala de la era de las revoluciones. El Barroco es la sombra del proyecto de la Ilustración. Pero esto no significa que sea separable de él. El Barroco, según vimos, es indisociable del proceso que aquella puso en marcha desde mediados del siglo XVIII (2012: 8).

Primera parte. 1908
Ornamento

Introducción a la Primera parte

1. Origen

Una de las preguntas fundamentales a la que se enfrenta cualquier indagación sobre el Barroco en el siglo XX es a propósito del “origen”: ¿en qué momento del siglo XX el Barroco se hace presente? ¿Desde cuándo el siglo comienza a mirarse en ese espejo histórico? ¿A partir de qué momento es posible hablar de un siglo XX barroco? Se trata de una pregunta subsidiaria de la proposición general planteada en la Introducción general, que sostiene que el siglo XX es, efectivamente, un siglo en el que el Barroco vuelve, es decir, alcanza, en términos de Alois Riegl, un “valor de contemporaneidad” (1903) –proposición en términos generales aceptada, pero sujeta aún a discusión, sobre todo en cuanto concierne al “origen” y las formas de esa contemporaneidad. Al mismo tiempo debe tenerse en cuenta que esa proposición, más o menos extendida, no siempre asume su condición problemática: lo barroco puede ser reconocido como problema constante del siglo y al mismo tiempo nunca pierde su condición de “secuestrado”; es decir, nunca deja de estar irremediadamente ligado a una estética o a un pensamiento estético sancionados u olvidados. Por ello, el Barroco del siglo XX es siempre objeto de una reconstrucción. Sus trazos, sus continuidades, son a veces evidentes y, en otros casos, insospechados. Pero lo fundamental es que su verdad (su dinámica) se define en la tensión entre el secuestro “original” y la reparación que nunca termina de completarse³² y a su vez entre los retornos periódicos y los sucesivos rechazos que esos retornos producen.

La determinación de un umbral, en este sentido, teniendo en cuenta la tradición arqueológica en la que el presente trabajo se instala, supone una intervención sobre el archivo del pensamiento estético moderno, un trabajo sobre la construcción del relato de los orígenes que depende, por definición, de una operación sobre el presente. Es por esto que el señalamiento de la irrupción de

³² El carácter incompleto de la recuperación del Barroco será, a lo largo del trabajo y fundamentalmente al término del recorrido, objeto de una consideración específica. Puede plantearse como punto de partida que lo que sobrevive como constante es, en primer lugar, la asunción de ese pasado de olvido o rechazo. En segundo término, cada caso supone una disputa específica con formas nuevas del rechazo histórico. Sin embargo, esos rasgos no impiden considerar, al mismo tiempo, la conformación de una auténtica tradición barroca del siglo XX definida por dos rasgos antagónicos: sus nombres propios, en muchos casos, están lejos de ocupar un lugar marginal o secundario en la historia del pensamiento estético moderno; al mismo tiempo, su inscripción en la tradición barroca no siempre ha resultado igualmente visible y por lo tanto el rechazo sobrevive.

una presencia (Barroco) no debe comprenderse como determinación de un origen sino más bien como determinación anacrónica (en el sentido que más adelante se desarrollará) de umbrales de transformación (momentos de pasaje) inestables y cuyo sentido se deduce de la disputa por los sentidos que es condición de todo relato histórico. Esto significa que señalar un umbral (en este caso: 1908), más allá de la evidencia empírica que hace posible ese señalamiento (en torno a esa fecha se registra una singular proliferación de prácticas y discursos que conducen al Barroco), no supone alcanzar la verdad de un momento histórico determinado, sino disponerse a escuchar el pasado que un determinado siglo XX (el siglo XX barroco) reclama para sí. Escucha que, sin embargo, no debe comprenderse como alienación dentro de ese siglo, sino como asunción de la posibilidad de poner a funcionar un determinado relato y de evaluar las condiciones de su emergencia y los lugares conceptuales a los que conduce.³³

Ahora bien, en el caso del Barroco aparece un problema suplementario: la pregunta por el Barroco irrumpe y se desarrolla fundamentalmente con una pregunta aún más específica: el “origen” del Barroco histórico (Cfr. Estado de la cuestión). La inquietud que está en juego es siempre la del pasaje (esquemáticamente: del Renacimiento al Barroco –en algunos casos con el Manierismo como umbral), el límite, las condiciones del cambio –en última instancia, la inquietud (entre el rechazo *original* y la fascinación desatada) por las razones que llevaron al deslizamiento (por ruina, por exceso, por repetición de lo mismo o por alteración –dependiendo de las concepciones) desde el Equilibrio y el Orden (tal el significado del Renacimiento desde el punto de vista de su valoración hegemónica) hacia la inestabilidad y el desorden. Y esta es la razón –primer argumento que permitirá sostener la hipótesis planteada en la Introducción general– por la que la pregunta por el Barroco es un modo específico de hacer la pregunta por la modernidad y sus formas, es decir, supone siempre un modo de Fundación o, más bien, intervención y disputa con otras fundaciones de la modernidad. Así, un origen (el del Barroco) comienza a tocarse con otro (el del siglo XX).

³³ Si bien el problema del “origen” está presente en las discusiones que se analizan en esta primera parte (y forma parte del nacimiento del problema, por ejemplo en Wölfflin, 1888), nunca desaparece a lo largo del siglo. Una de las problematizaciones más específicas aparecerá en la Segunda parte (1927), dado que, fundamentalmente en la obra de Walter Benjamin, se volverá el problema esencial: Barroco y *Ursprung*.

2. Las hipótesis, los escenarios, los protagonistas

Con respecto al problema específico de la apertura de un siglo XX barroco, esta Primera parte concibe la posibilidad de revisar no sólo las fechas sino también las coordenadas y los problemas estéticos que se ponen en juego en esa apertura. En este sentido, la hipótesis que se intenta demostrar es que el Barroco en el siglo XX nace con el desarrollo de la *pasión del ornamento*, e incluso, en el corazón de las disputas que esa pasión genera (en la producción artística, en la historia y teoría del arte). Es decir, lo barroco, como uno de los puntos de máxima conflictividad de los modelos de modernidad que el siglo XX se permite postular, nace en el momento en el que, en torno al ornamento, se definen nuevas posiciones del modernismo estético. La fecha de ese nacimiento (el tiempo de desarrollo de esta escena teórica) es 1908 –momento de máxima intensidad de esos debates. La hipótesis específica que aquí se sostiene plantea que la pasión del ornamento es el modo en que el siglo XX (su pensamiento estético) incorpora el debate sobre el Barroco y a través de él vehiculiza un desvío en la “historia de la forma” (Barthes, 1953) –un desvío, en primer lugar, económico. Si “la forma cuesta cara”, tal como señala Roland Barthes (1953: 50), citando a Valéry, para dar cuenta de las transformaciones implicadas en el nacimiento de la literatura moderna, y si la literatura y el arte modernos instauran, en uno de sus caminos, procesos de depuración formal (equivalente a un principio de ahorro de sus materiales transformados en valor-trabajo, lo que en Barthes coincide con la escritura blanca, neutra, de grado cero, sin ornamento),³⁴ la presencia del ornamento en un momento clave del arte moderno funciona como recordatorio de que lo moderno adoptó, paralelamente, otros caminos. El ornamento, en efecto, enturbia, económica y temporalmente, ese ahorro y define una contemporaneidad cargada de supervivencias.

Así, a través del Barroco, el pensamiento estético moderno (en una de sus inflexiones) encuentra un “origen” para la Forma. El Barroco, concebido en este punto como primer despliegue espectacular de recursos formales, como

³⁴ “La escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. Pero esta vez, el instrumento formal ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una situación nueva del escritor, es el modo de existir de un silencio: pierde voluntariamente todo recurso a la elegancia o a la ornamentación, porque esas dos dimensiones introducirían de nuevo, en la escritura, el Tiempo, es decir, una potencia derivante, portadora de Historia” (Barthes, 1953: 60).

proliferación retórica (alargamiento, acumulación, estiramiento, pliegue, repetición, artificialización, desvío), e incluso como *deformación* del arte, se vuelve el repertorio al que un arte que se interroga por su dimensión formal no puede sino recurrir. Por ello el ornamento (concebido, desde el rechazo, como momento formal máximo –la forma adquiere un poder suficiente como para, alocada, independizarse de su soporte) expone la verdad de la Forma explorando sus límites.

La pasión moderna del ornamento funciona en consonancia con (y por lo tanto hace visible) la dinámica del Barroco (éste se aprende tanto en su permanente vindicación como en su permanente secuestro); sólo así es posible comprender las condiciones de supervivencia, resistencia o *Nachleben* [vida póstuma] (Warburg, 1898) que definen su disponibilidad en el siglo XX como hito en la historia de la Forma.

A su vez, lo que la inquietud a propósito del surgimiento del Barroco en el siglo XX interroga es, en primera instancia, la pregunta a propósito de la experiencia del siglo: en qué sentidos su pensamiento estético reedita (ante la evidencia del desmoronamiento, la crisis, la inestabilidad) una experiencia histórica pretérita; por qué, de la serie de imágenes del pasado, el Barroco se vuelve *disponible*; en qué sentidos el rumor de lo que se presenta, en una de sus caras, como lo absolutamente novedoso, es a su vez repetición, retorno, invocación.

Hoy, cuando el mundo entero acaba de conmemorar el centenario del asesinato en Sarajevo del Archiduque Francisco Fernando de Austria y, por lo tanto, se vuelve sobre el acontecimiento que, desde diversos puntos de vista,³⁵ habría dado inicio a la experiencia histórica que se reconoce como “siglo XX”, uno de los problemas que vuelve a ponerse en primer plano es, precisamente, la discusión sobre las periodizaciones del siglo pasado. En este sentido, si por un lado la Gran Guerra define (entre otras muchas variables, a partir del salto tecnológico, la instauración de imaginarios revolucionarios, destructivos y de crisis, la redefinición de valores y comportamientos sociales) un nuevo estado de la

³⁵ Desde el punto de vista histórico, perspectivas como la de Eric Hobsbawm (1994) han consolidado esa hipótesis historiográfica que define un “siglo XX corto” que recorre el período que va desde el comienzo de la Gran Guerra hasta la caída del Muro de Berlín. Sin embargo, esa hipótesis tiene notables antecedentes (por ejemplo, tal como se verá, el caso de Walter Benjamin, cuyo punto de vista opera sobre la historia desde el punto de vista de la experiencia [*Erffahrung*]). A su vez, perspectivas recientes como la de Alain Badiou (2005), al revisar los posibles modelos de periodización del siglo (modelos históricos y modelos de pensamiento), no hace sino ratificar la validez de ese umbral (destructivo) de transformación.

experiencia, por el otro, no es menos cierto que esa periodización permanece sujeta a revisiones en función de variables más específicas (por ejemplo, las artísticas). Es decir, aceptado ese hito histórico como “origen” del siglo, cuando las discusiones operan sobre otra cosa que la *mera historia*, el resultado es ciertamente más variable, en la medida en que el relevamiento de los ejercicios de periodización conduce a la constatación no de un relativismo que supondría hacer del siglo (el siglo XX o cualquier otro período histórico) un relato que se define en función de necesidades o conveniencias (históricas, políticas, estéticas, morales), sino, por el contrario, la verificación de que el siglo es objeto de disputas (e invenciones) radicalmente históricas. Por ello las periodizaciones orientadas a problemas estéticos, filosóficos o “de pensamiento” (Badiou, 2005), admiten corrimientos y matices.³⁶ “¿Qué siglo XX?”, se pregunta Eric Marty, para responder:

Las rupturas no se operan sino en un ya-ahí: presencias silenciosas, existencias larvarias, hechos subterráneos, enterrados, desapercibidos y que aparecen como precursores sólo retrospectivamente: allí se sitúa la actividad histórica, su *trabajo*, que nunca se dirige solamente al porvenir sino que, sin cesar, devora, regurgita y reconfigura el pasado, lo reordena en relación con el presente y lo vuelve, por eso mismo, fascinante, tan profundamente deseable y casi contemporáneo de nosotros mismos hasta el punto de que creemos poder dialogar con él. Por ejemplo, es precisamente el siglo XX el que pone al día e ilumina la presencia de Sade en el siglo precedente y que quizás, incluso, inventa esa presencia, la exagera y puede darnos la ilusión de su supervivencia en el silencio que cubrió a su persona y a su obra” (2011: 7-8).

También así dialoga el siglo XX con el Barroco.

En este sentido, las periodizaciones del Barroco en el siglo XX, si bien en muchos casos señalan el rol protagónico asumido por los autores de lengua alemana y hacen de la Gran Guerra un momento de inicio,³⁷ no han tenido hasta ahora suficientemente en cuenta de qué modo Viena (como momento histórico, como unidad cultural liminar, como cierre y a la vez apertura de un siglo que ofrece diversas vías para lo moderno) es el contexto fundamental de la vuelta del Barroco en el siglo XX, a partir del debate del ornamento. Como se verá, no se trata sólo de

³⁶ Se retoma aquí una serie de antecedentes: Giorgio Agamben (1992) tomando como referencia el problema del gesto, hace del siglo XX un período que se inicia “en los primeros años del siglo”, es decir, antes de la Guerra. Alain Badiou, al revisar diferentes opciones, señala, alternativamente, las siguientes fechas: 1914 (si el criterio es la guerra y la revolución), 1917 (si el criterio es la masacre), 1970 (si el criterio es el triunfo del capitalismo). Por último, Eric Marty, tomando como objeto de estudio la lectura que el siglo hizo de Sade, toma como fecha de inicio el año 1931.

³⁷ Existe en la bibliografía especializada una afirmación extendida y aceptada que señala que el Barroco en el siglo XX se despliega, como problema, luego de la Primera Guerra Mundial. Cfr., entre muchos otros, desde Tapié (1961) o Welck (1963) hasta Rincón (1996).

Viena (el ornamento, en efecto, es una vocación decididamente internacional), pero la particularidad de Viena es que, desde múltiples espacios disciplinares funciona como auténtica actualización, como síntesis del modo en que el nacimiento de lo moderno es una escena atravesada por líneas de fuerza antagónicas en la que el Barroco ocupa un lugar destacado.

Ahora bien, no sólo teniendo en cuenta razones generales (el siglo XX nace, hipotéticamente, en 1914, y por lo tanto 1908 como escena se inscribiría aún en lo que Hobsbawm denomina el “siglo XIX largo”), sino también razones específicas (el Barroco es una discusión estética que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que algunos de sus fundamentos, aunque no su despliegue, quedaron establecidos y por lo tanto 1908 como escena no sería más que una etapa de un proceso que lleva ya varios años de desarrollo) esta Primera parte debe comprenderse como un umbral. 1908 es una fecha posible para pensar la apertura del siglo XX desde el punto de vista del Barroco, pero es también, aún, una proyección del siglo XIX, un deslizamiento a un espacio que, por cierto, le resulta incómodo y en el que ve desaparecer ante sí las condiciones que lo hicieron posible. Sin embargo, esa memoria parece ser necesaria: el Barroco, sus primeras formas nuevas, vacila ante ese umbral y define un repertorio de problemas. 1908 funciona, por lo tanto, como “origen” de *un* siglo XX, el siglo XX del Barroco.

¿Por qué 1908? 1908 funciona como primer momento de coagulación, de máxima concentración dramática de la escena. En ese año particularmente largo, desde diferentes terrenos, se asiste a una vocación (el ornamento), que otorga al Barroco una cara nueva, en la medida en que viejos y nuevos debates, viejas y nuevas prácticas hablan una misma lengua. El ornamento es el terreno común incluso para hacer posible la diferencia.

1908: Adolf Loos, Gustav Klimt, Wilhelm Worringer, Franz Wickhoff, Alois Riegl (póstumamente), pero también Rubén Darío y Pedro Henríquez Ureña son algunos de los tantos nombres que permiten hacer visible un debate (o un deseo) que se ha vuelto internacional (las Exposiciones Universales son uno de sus terrenos de despliegue privilegiados) y, así, poner un primer nombre (ornamento) a algo que aún no termina de ser (Barroco), pero cuyas condiciones de surgimiento (o resurgimiento) ya están dispuestas.

En torno al ornamento (en contra y a favor de él) se organizan posiciones que, en conjunto, definen un nuevo estado de la experiencia estética: lo que Walter Benjamin nombra como “pobreza” [*Armut*]. Tal como podrá verse, si la voluntad de desaparición del ornamento es uno de los síntomas que elige Benjamin para exponer esa pobreza, la preguntas que en esta Primera parte se intentan responder son: ¿cómo debe leerse la profusión del elemento ornamental (como recurso artístico y como concepto del pensamiento estético) en el contexto de su desaparición? ¿Qué tipo de supervivencia se define en torno al ornamento nuevo? ¿Qué formas nuevas de lo ornamental nacen –porque si la segunda mitad del siglo XIX ve aparecer y desplegarse el historicismo artístico que hace, por ejemplo, de las ciudades museos que exponen la historia de la arquitectura (e imita el ornamento barroco o gótico), a su vez, el fin de siglo encuentra, junto a las rupturas absolutas que fundan una negación radical de ese historicismo (y hacen desaparecer el ornamento), una vía de inscripción más compleja que recurre aún a lo ornamental también en nombre de la novedad? ¿Se trata, en el caso de lo ornamental moderno (o modernista) de otra forma de pobreza? ¿Es, simplemente, una forma de retorno sobre aquello que está a punto de desaparecer? ¿O es, en cambio, la apertura de otra vía para lo moderno?

Por eso, en 1908, un siglo XX que aún no es se enfrenta con un desajuste temporal y organiza un nuevo estadio de lo moderno que encuentra en el Barroco la posibilidad de establecer otra salida.

¿Un siglo XX barroco? ¿Atravesado por el Barroco? ¿Legible desde el Barroco? En 1980, hacia el final de este hipotético siglo, el poeta argentino Néstor Perlongher, autor del Neobarroso, publica su primer libro de poemas, *Austria-Hungría*. ¿Cómo comprender ese enigmático título en el final del ciclo barroco del siglo XX? Se trata, no sólo de una referencia espacial dicha (el Imperio resquebrajado), sino de un viaje, no dicho, en el tiempo, hacia el “origen”: Viena, 1908.

Capítulo 1. Viena. Ornamento y arte moderno

1. Introducción

Cuando el arquitecto Adolf Loos publica en Viena, en 1908, la conferencia que habría de volverse su intervención ensayística más significativa, “Ornamento y delito” [*Ornament und Verbrechen*], da nombre a una polémica que condensa muchos de los temas fundamentales del proceso de modernización estética que tiene lugar en la Viena de fin de siglo. El ornamento, desde la perspectiva de Loos, se había vuelto una patología, la peor de las patologías del presente: una “epidemia ornamental” [*Ornament-seuche*]. En el marco de los procesos de depuración propios del desarrollo de la modernidad,³⁸ de las tantas “pestes” que, en nombre del racionalismo y el progreso, son sancionadas durante el siglo XX, la del ornamento es, probablemente, no la más recordada,³⁹ pero sí aquella que permite diseñar un recorrido conceptual que merece ser reconstruido, en la medida en que permite comprender que en la emergencia y el desarrollo del modernismo estético se superponen concepciones, temporalidades y tradiciones que, según el lugar que se les asigne en la historia, obligan a inscribir el presente en universos diversos, incluso antagónicos.

Claro que no se trata sólo de Viena. En esos mismos años, tal como luego se verá, tanto en otros lugares de Europa⁴⁰ como en América es posible rastrear la

³⁸ El concepto de “depuración” es aquí utilizado en el sentido que propone Badiou en *El siglo* (2005). Si bien allí es planteado inicialmente en relación con la *passion du reel* en lo político, el autor lo utiliza también en relación con el arte del siglo XX: “la depuración fue asimismo una consigna esencial en la actividad artística. Se buscó con ansia el arte puro, en el cual el papel del semblante no consiste sino en indicar la crudeza de lo real. Mediante la axiomática y el formalismo se pretendió depurar lo real matemático de todo lo imaginario, espacial o numérico, de las intuiciones. Y así sucesivamente. La idea de que la fuerza se adquiere en virtud de la depuración de la forma [...]. Lo común a todas estas tentativas es, una vez más, la pasión de lo real” (Badiou, 2005: 76). El ornamento, cuya situación se describe en esta Primera parte, podría pensarse en términos de ese semblante (y consecuentemente ocupando el lugar de lo imaginario). Los alcances de esta lectura en relación con el problema general del Barroco y la posibilidad de pensar su “secuestro” como depuración serán analizados más adelante.

³⁹ La bibliografía contemporánea dedicada específicamente al problema del ornamento y su relevancia para el debate estético moderno no es abundante pero sí relevante: el trabajo más destacado e integral de los últimos años es el de Christine Buci-Glucksmann (2008). Su antecedente fundamental, llamativamente no citado por esta última, es el exhaustivo libro de Ernst H. Gombrich (1979). Tanto el presente capítulo como los siguientes de esta Primera parte se proponen avanzar sobre la base de las propuestas de estos dos autores.

⁴⁰ En efecto, si bien estos debates se producen en torno a la irrupción de la *Sezession* vienesa, se trata de una tendencia decididamente internacional –además de la *Sezession*, deben tenerse en cuenta otros casos contemporáneos como el *Jugendstil*, el *Art Nouveau*, el *Modern Style*, el *Liberty* y el *Floreal*. Más allá de las especificidades estilísticas y de contextos de producción, lo que aquí interesa no es el estudio de cada uno de esos movimientos sino la constatación de un rasgo común

presencia de tendencias o debates similares, pero es en Viena donde éstos adquieren mayor alcance. Al mismo tiempo, Viena, desde el punto de vista del análisis histórico de la emergencia de los diferentes modelos de modernidad estética, posee la ventaja de haberse transformado, en el lapso de unos pocos años y concentrado en algunas escenas clave, en un laboratorio o, tal como señalan Janik y Toulim en su trabajo sobre la Viena de Wittgenstein, en la auténtica “infancia del siglo XX” (1973: 13).

Ornamento es, de este modo, el nombre que adquiere en la Viena de fin de siglo una disputa de mayor envergadura que comienza a recorrer Europa y América y continuará haciéndolo a lo largo de todo el siglo: la disputa del Barroco. Ahora bien, ornamento y Barroco, por supuesto, no se presuponen. Tal como se verá más adelante, el “origen” del ornamento se remonta al arte primitivo y, a su vez, cada época postula un uso y una concepción del ornamento. El Barroco, en este sentido, no supuso necesariamente la profusión del elemento “decorativo” (arquitectónicamente, su omnipresencia se registra en un momento avanzado del desarrollo del Barroco),⁴¹ se trata, más bien y en última instancia, de una ornamentalización de la forma misma (un nuevo estadio de su concepción), es decir, de un modo ornamental de concebir los fundamentos formales (como negación, hacia el pasado, de las ideas recibidas de “armonía”, y hacia el futuro, de las ideas “funcionales”). En este sentido, si en el momento aquí analizado es posible reconstruir esta articulación (e incluso esta presuposición) entre Barroco y ornamento,⁴² es porque, desde el punto de vista del siglo XX, el Barroco funciona, precisamente, como modo de llevar lo ornamental hasta las últimas consecuencias. Por lo tanto, si bien, en muchos casos, cuando el arte del siglo XX apela al ornamento lo hace a través del gótico, del romano tardío, del bizantino o de

(el desarrollo de la fuerza ornamental). A su vez, a los efectos del estudio aquí emprendido en torno al Barroco es el caso vienés el que debe ponerse en primer plano, dado el lugar que el Barroco ocupa en el patrimonio cultural vienés.

⁴¹ Cfr. en el Capítulo 2, la perspectiva de Heinrich Wölfflin al respecto.

⁴² Incluso antes de la existencia del Barroco como categoría estética, el ornamento ya está presente como concepto problemático y, aún, aplicado no sólo a las artes plásticas sino también a la literatura en tanto elemento de la retórica (cfr. Barthes, 1970, citado más adelante en este capítulo). Un ejemplo de la centralidad del ornamento en los debates estéticos del siglo XVII se registra en el caso Góngora. Lope de Vega, en la célebre carta dirigida al poeta cordobés, escribe: “Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso, a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son adeptos han pensado, enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras cuales nunca fueron imaginadas no hasta en su tiempo vistas” (Lope de Vega, 1621, cit. en Orozco Díaz, 1973: 175). Para la larga y compleja relación entre Lope y Góngora, cfr. Orozco Díaz (1973). El problema Góngora será específicamente tratado en la Segunda parte de este trabajo.

tradiciones el extremo Oriente, en este caso, tal como se verá, el Barroco comienza a ocupar un lugar privilegiado. Por cierto, el rumor de su retorno (o el de su permanencia) está, al mismo tiempo, impregnado de esos otros retornos: por ejemplo, no puede pensarse una vuelta del Barroco sin los efectos del *Gothic revival*. Pero lo que en todos los casos resulta relevante es que los fundamentos de la recuperación de una u otra estética del pasado se hace, en el siglo XX, en términos sintomáticamente similares. Se trata, siempre, de estéticas o momentos históricos sancionados por la historia del arte.⁴³ Y si el Barroco ocupa un lugar privilegiado en el caso del ornamento vienes es, tal como se verá, porque, a diferencia de muchos otros casos, su desaparición, su borramiento en tanto patrimonio cultural y arquitectónico no había llegado a completarse:⁴⁴ forma parte incluso del paisaje urbano, en sus dos versiones: los monumentos barrocos y los monumentos historicistas neo-barrocos del siglo XIX, implantados junto a los neogóticos, neo-renacentistas, etc.⁴⁵

En esta disputa, el ornamento coincide con una redefinición de los valores estéticos, en la medida en que hace del suplemento, de lo superfluo, del artificio y de la retórica, llevados a su extenuación, un nuevo fundamento. 1908 se vuelve, por lo tanto, uno de los umbrales de una modernidad que asume, en este caso en Viena, una condición definitivamente doble, dado que nace tensionada por dos fuerzas antagónicas. Es lo que precisamente plantea Chistine Buci-Glucksmann en su postulación de una *Philosophie de l'ornement*:

La polémica vienesa sobre el ornamento permite pensar el nacimiento de dos formas de modernidad: por una parte, una modernidad racionalista, del progreso que funciona sobre la base de una ruptura radical con el pasado y que encontrará en el concepto de vanguardia su práctica y su utopía; por otra parte, una modernidad "intempestiva", incluso a contra-corriente, que se sitúa en una constelación de tiempos diferenciales (Buci-Glucksmann, 2008: 37).

⁴³ Una consideración específica del problema gótico excede los alcances de este trabajo. Tal como podrá verse en el capítulo siguiente, dedicado a la historia del arte, un ejemplo claro de la continuidad entre Gótico y Barroco puede encontrarse en la obra de Alois Riegl (1908 y 1911). Para el problema de la recuperación del gótico en términos sintomáticamente similares a los que fundamentan, en muchos casos, la del Barroco, cfr., por ejemplo, la obra de Jurgis Baltrušaitis (1957).

⁴⁴ "A diferencia de Berlín y las ciudades industriales del norte, en su proceso de expansión, Viena conservó su espíritu barroco" (Shorske, 1980: 50).

⁴⁵ Aunque sí, por cierto, se había completado desde otros puntos de vista. Afirma Schorske: "En Austria, igual que en otros lugares, la clase media triunfadora reafirmó su independencia del pasado mediante el derecho y la ciencia. Sin embargo, cuando se trataba de expresar valores por medio de la arquitectura, esa clase recurrió a la historia" (Schorske, 1980: 60). Cfr. el capítulo siguiente, dedicado al debate específico de la Historia del arte al respecto.

2. Adolf Loos

Ahora bien, el interés de una intervención como la de Loos en “Ornamento y delito” no depende tanto de su condición de manifiesto de la arquitectura moderna, sino más bien del hecho de que pone en escena una guerra de la que la nueva arquitectura es tan sólo uno de sus productos.

La producción ensayística de Loos, desde el comienzo emparentada no sólo en sus principios sino incluso en su tono con la de Karl Kraus,⁴⁶ es la de un agitador (así lo llama Walter Benjamin), un provocador, un polemista; el título de la revista que publica durante el año de 1903 es una prueba de ello: *Lo otro. Una revista para la introducción de la Cultura Occidental en Austria*. Y su militancia, desde el comienzo, estuvo centrada en un objetivo fundamental: separar la arquitectura del arte (división que el desarrollo de las artes aplicadas no dejaba de poner en crisis). Sólo así, piensa Loos, es posible entregar al hombre moderno lo que éste necesita. A ese hombre es al que Loos se dirige; un hombre al mismo tiempo nuevo, imaginado, entre otras cosas por el arte moderno, y por lo tanto aún ausente, en la medida en que, tal como señala en sus ensayos, Loos siente estar “hablando en el vacío”.

Así sintetiza Loos su idea en “Ornamento y delito”: “He encontrado la siguiente sentencia y se la ofrezco al mundo: la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en sus objetos utilitarios” (Loos, 1908a: 347). Sólo la desaparición del ornamento hace posible la fundación de un estilo nuevo y ese estilo se define desde una negación radical (un principio de depuración): *ausencia de todo estilo*. Loos declara, de este modo, una guerra que excede el espacio de la arquitectura: guerra al tatuaje,⁴⁷ guerra al *graffiti* de baño, al terciopelo, guerra a la cruz, al erotismo, al derroche de la materia. Pero la

⁴⁶ Excede el tema aquí tratado una consideración específica de las intervenciones de Kraus, pero debe tenerse en cuenta que, con Loos, funcionan como figuras complementarias. Al respecto, señalan Janik y Toulim: “Kraus identificaba sus tareas con las de Loos; tanto que Kraus se consideraba a sí mismo como llevando a cabo en la lengua lo que Loos llevaba a cabo en la esfera del diseño –haciendo que la gente fuese *moralmente* conciente de la distinción esencial que hay entre un orinal y una urna. Esta era, ciertamente, la idea central que estaba detrás de todo cuanto Loos hizo –distinguiendo los artículos utilitarios de los *objets d’art*. Así como Kraus había declarado la guerra al folletón, por su intento de borrar la distinción que hay entre razón y fantasía, asimismo Loos sostenía una guerra similar contra el ‘arte’ que consistía en ornamentar los artículos de uso diario” (Janik y Toulim, 1973: 116). El problema, tal como podrá verse, aparece en Walter Benjamin.

⁴⁷ Guerra que se mostrará vigente muchos años después, al ser retomada, desde una perspectiva radicalmente diferente, por Severo Sarduy, quien hace del tatuaje el espacio emblemático de una política del cuerpo neobarroco. Cfr. Cuarta parte.

obsesión fundamental de Loos es una sola, el tiempo. En otro ensayo del mismo año, “Elogio del presente”, se lee:

Cuando pienso en los milenios pasados, y me pregunto en qué tiempo hubiera preferido vivir, entonces me digo que en el actual. Ya sé que a veces vivir fue todo un placer. Algunas épocas tenían esas ventajas y otras aquéllas. Y quizás en cualquier tiempo se vivía más feliz que hoy en día. Pero en ninguna época se iba tan bien vestido, de forma tan hermosa y práctica como hoy (Loos, 1908b: 335).

Loos hace del presente un tiempo que reclama estar a su altura y sabe que la contemporaneidad con el propio presente no es algo dado. En la temporalidad que, a partir de allí, construye (y cuyo objetivo es conducir a Viena hacia esa contemporaneidad imaginada), el único problema son los rezagados y su mayor efecto es “el enorme daño y las desolaciones que produce el resurgimiento del ornamento” (1908a: 349), entendido como “recaída en los viejos estilos” (1908a: 325). Escribe Loos:

El ritmo del desarrollo cultural sufre con los rezagados. Quizás yo viva en 1908, pero mi vecino vive en 1900 y aquel de allí en 1880. Es una desgracia para un Estado que la cultura de sus habitantes se reparta en un espacio de tiempo tan grande. El campesino de Kals vive en el siglo XII. Y a las fiestas del cincuentenario fueron gentes que hubieran sido consideradas atrasadas cuando las grandes migraciones. ¡Afortunado el país que no tiene rezagados ni depredadores! ¡Afortunada América! Entre nosotros mismos hay aun en las ciudades personas inmodernas, rezagados del siglo XVIII (...). A ellos les sabe mejor el faisán en el que el cocinero trabaja durante días, y la lata de cigarrillos con los ornamentos renaissance les gusta más que la lisa. ¿Y qué pasa con el campo? Vestidos y mobiliario pertenecen por completo a siglos pasados. El campesino no es un cristiano, es todavía un pagano.

Los rezagados retrasan el desarrollo cultural de los pueblos y de la humanidad, pues el ornamento no sólo es producido por delincuentes sino que es un delito, porque daña considerablemente la salud del hombre, los bienes nacionales y, por lo tanto, el desarrollo cultural. Cuando son vecinas dos personas que, teniendo las mismas necesidades, las mismas pretensiones en la vida y la misma renta, pertenecen a culturas diferentes, puede observarse, desde un punto de vista de economía nacional, el siguiente fenómeno: el hombre del siglo XX se va haciendo cada vez más rico, el hombre del siglo XVIII cada vez más pobre. Supongo que ambos viven a su gusto. El hombre del siglo XX puede cubrir sus necesidades con un capital mucho más reducido y, por ello, hacer ahorros. La verdura que le gusta está simplemente cocida en agua y untada con manteca. Al otro hombre no le sabe tan bien hasta que, además, esté mezclada con miel y nueces y alguien se haya pasado horas cocinándola. Los platos adornados son muy caros, mientras que la vajilla blanca, que le sabe bien a las personas modernas, es barata. Uno hace ahorros, el otro deudas. Así ocurre con naciones enteras. ¡Ay del pueblo que quede atrás en el desarrollo cultural! Los ingleses se vuelven más ricos y nosotros más pobres (1908a: 349-350).

Para Loos había sido determinante su viaje a Estados Unidos e Inglaterra, realizado entre 1893 y 1896. Allí había sentido vivir en el futuro. Al menos así es narrada esa experiencia temporal, vinculada con la moda, cuando Loos percibe que los pantalones ajustados de un norteamericano “comparados con los que yo llevaba me parecieron *inmodernos*. Sólo después supe que él no llevaba ‘todavía’ sino ‘ya’ pantalones ajustados” (1903: 253).

La causa por la que el ornamento es lo que en mayor medida exaspera a Loos es porque no sólo pertenece al pasado, sino incluso porque, en vista de sus sucesivos retornos, se ha despegado del tiempo: “El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene pasado ni futuro” (1908: 351). El ornamento moderno es, por lo tanto, síntoma de una naciente forma de modernidad que parece marchar paralela a la modernidad deseada por Loos: la modernidad del anacronismo.⁴⁸ Lo que está en disputa es, por lo tanto, la definición del estilo de la época. Tal como señala Gombrich:

Al informar sobre una exposición celebrada en Munich en 1898, Loos cuestiona la artificialidad del *art nouveau* tal como éste fue propagado por Liberty en Londres y por Bing en París, y pone en duda la reivindicación de que el nuevo estilo fuese el estilo de su época (1979: 60).

Lo que desde la perspectiva de este trabajo resulta más relevante de la invectiva de Loos (y del debate que, según se sostiene aquí, condensa) es que funciona como síntesis perfecta de los temas que organizan la discusión del Barroco (e incluso una de sus inflexiones posteriores, el Neobarroco) en el siglo XX: el tema económico (el ornamento como forma moderna de *potlach*), el tema temporal (el ornamento como anacronismo), el tema erótico (el ornamento como perversión), el tema retórico (exceso de *ornatus* en la *elocutio*: el ornamento como oscuridad, como proliferación de suplementos, como ruina, en última instancia, de la funcionalidad),⁴⁹ el tema corporal (el ornamento como artificialización –el sex

⁴⁸ Para el problema del anacronismo, se hacen aquí extensivas al problema planteado las hipótesis sobre anacronismo e historia del arte de Georges Didi-Huberman (2000).

⁴⁹ “El estrato retórico tiene una función de animación: el estado ‘propio’ del lenguaje es inerte, el estado segundo es ‘viviente: colores, luces, flores (*colores, lumina, flores*); los ornamentos están del lado de la pasión, del cuerpo; hacen deseable la palabra; hay una *venustas* del lenguaje (Cicerón); los *colores* se colocan algunas veces para ‘ahorrar al pudor la incomodidad de una exposición demasiado desnuda’ (Quintiliano); dicho de otra manera, como posible eufemismo, el *color* es el índice de un tabú: el de la desnudez del lenguaje: como el rubor que enrojece un rostro, el *color* expone el deseo pero oculta el objeto: es la dialéctica misma de la ropa (*skhéma* significa vestido; *figura* apariencia)” (Barthes, 1970: 152-153).

appel de lo inorgánico), el tema escópico (el ornamento como desvío de la mirada -anamorfosis).

Ahora bien, es necesario preguntarse por qué Loos necesita declarar su guerra a la “epidemia ornamental”, comprender qué lo lleva hasta allí. Es claro, en primer lugar, que Viena no estaba aún preparada para la arquitectura de Loos. La célebre polémica en torno a su obra en la Michaelerplatz, frente al Palacio Imperial, para la tienda Goldmann y Salatsch, transformada en un caso de interés público, es ilustrativa al respecto.⁵⁰ Una vez comenzada la obra, en 1909 surge una controversia, presentada de este modo en la prensa:

La historia de la construcción vienesa tiene que apuntarse un caso curioso: han sido prohibidas policialmente las obras de la fachada de un nuevo edificio, pues surgió un conflicto entre el arquitecto de la obra y la Oficina Técnica Municipal; y no porque el arquitecto usara excesivamente de su arte en esa construcción, sino porque quería aplicar demasiado poco ornamento (Cit. en Loos, 1910: 13).

El origen del escándalo fue la simplicidad de la fachada de revoque liso en las plantas superiores⁵¹ y en septiembre de 1910 la obra fue detenida. Loos enfermó gravemente del estómago y, curiosamente, decidió viajar a Roma para reponerse. A su regreso pronunció una conferencia a la que asistieron más de mil personas. El caso, finalmente, se resolvió: Loos aceptó la colocación de maceteros en las ventanas.

3. La situación en Viena. Umbrales de lo moderno

Si decimos, en [el] sentido de entidades presididas por la *imago*, tradición hapsburguesa, la imaginación, con la misma facilidad que aquellas expresiones historizadas, abre un paréntesis, donde caben Ana de

⁵⁰ “No conozco mejor ejemplo de [la] vinculación entre conservadurismo y hábito perceptivo que la reacción hostil con la que el público de Viena saludó la primera fachada funcional de Adolf Loos. Se le dio el apodo de ‘casa sin cejas’, porque a las ventanas les faltaba la acostumbrada cornisa o bien los gabletes con los que las ventanas normales de cualquier estilo se adornaban en Viena” (Gombrich, 1979: 180).

⁵¹ La planta baja, en cambio, está lejos de representar ese ideal de simplicidad: el mármol de color, las cuatro columnas dóricas responden al “intento de armonizar el edificio con la Hofburg, la plaza y la ciudad” (Loos, cit. en Nigro Covre, 1974: 175). Ese intento, sin embargo, no logró evitar el escándalo. “Su simplicidad y funcionalidad fueron miradas como insulto intencionalmente dirigido al Emperador, por cuanto contrastaba con la increíblemente adornada y encupulada entrada del Palacio Imperial, al que parecía desafiar. Con su pulida y llana fachada el moderno edificio comercial parecía querer poner en guardia a la sociedad de los Habsburgo de que su concepción ornamental del buen gusto estaba pervertida y pervertía” (Janik y Toulim, 1973: 126).

Austria y la contrarreforma y el contemporáneo Hoffmannthal [sic] y su escuela de Viena.
José Lezama Lima. *La expresión americana* (1957)

Ahora bien, en la guerra declarada por Loos, la disputa tiene dos frentes: no es sólo una disputa con las escuelas del pasado representadas –tal como plantea Carl Schorske (1980) en su célebre estudio– por el historicismo arquitectónico (objeto de decididos ataques, dada su “falsedad”, por parte de Loos) desplegado en la gran intervención urbanística del poder liberal en la segunda mitad del siglo XIX (la *Ringstrasse*),⁵² que hizo de Viena lo que Loos llama una “ciudad potemkinizada”, en la que “los palacios renaissance y barrocos ni siquiera son del material con el que parecen estar realizados, [son] imitación” (1898: 115-116). Sin embargo, aún más significativo es el otro frente de ataque: el mayor problema de Loos son los modernos, *los otros modernos*. Es necesario, por lo tanto, detenerse en la situación de estas disputas para comprender hasta qué punto Viena es escenario de aparición de dos modelos de modernidad antagónicos y también para comprender en qué sentido el Barroco ocupa un lugar determinante allí.

Lo que está en juego es una discusión sobre las temporalidades de lo moderno: ¿cuál es la lógica de la ruptura de la Sezession? ¿Qué relaciones establece con la tradición? En este sentido, tal como propone Nigro Covre:

Sigue prevaleciendo la tendencia a considerar el Art Nouveau, y por consiguiente la Secesión austríaca y el Jugendstil alemán, como el primer caso de la arquitectura moderna que rompe con las ataduras del pasado. Intentemos, por el contrario, considerarlo desde el punto de vista histórico, sin mitificaciones de ningún tipo: y no sólo se nos presentará como un camino abierto al futuro, sino también como el resultado del pasado más próximo y, en algunos aspectos, hasta del historicismo que parece querer negar (1974: 166).

⁵² “La vertiginosa, confusa aparición del Modernismo a finales del siglo XIX, en tanto amplio movimiento cultural plenamente conciente de la ruptura histórica que implicaba, arrastró en su estela a toda la arquitectura europea, aunque más en Viena que en ninguna otra ciudad del viejo continente. La razón de ello [...] se encuentra en el gran desarrollo urbano que experimenta la ciudad a mediados de siglo: en la Ringstrasse [...]. Son dos los rasgos que proporcionan a la Ringstrasse su trascendencia en los orígenes del modernismo austríaco: la simbología cultural que encierra y la utilización de un estilo historicista, ya que los edificios están construidos sobre modelos góticos, renacentistas y neoclásicos. Fue tal la capacidad simbólica del nuevo barrio que los austríacos emplearon ese marchamo para denominar la nueva era liberal: *die Ringstrasseäre*” (Schorske, 1987: 407).

3.1. *Una carta*

Es posible sostener que el siglo XX vienés había comenzado, literariamente, con la publicación de la célebre *Carta [Ein Brief]* (publicada en 1902 pero escrita en 1900) de Hugo von Hofmannsthal. Esta carta que, con el correr del siglo, logró ser todo para todos, que parece sintetizar muchas de las preocupaciones de la teoría estética del siglo y que, decididamente, al mismo tiempo que se propone clausurar una era, abre otra (se trata de “una lengua nueva” para un tiempo nuevo, aquel que sobreviene *después del fin*), se sostiene a su vez en el establecimiento de un correlato con otro tiempo, el siglo XVII. La Carta está fechada ficcionalmente en 1603 y propone, por lo tanto, un paralelo: la crisis que supone el pasaje del siglo XIX al siglo XX se corresponde, de algún modo, con la crisis que supuso el pasaje del Renacimiento al Barroco.

Carl Schorske ha señalado en más de una oportunidad los vínculos entre Hofmannsthal y el Barroco, vínculos que se prolongan en el tiempo y que conducirán a Hofmannsthal a dedicar veinticinco años a la reelaboración del drama calderoniano *La vida es sueño*. Tal como señalan Janik y Toulim es precisamente esta carta el punto de quiebre: funciona como “justificación literaria [...] para dar cuenta de su renuncia a servirse del medio de la poesía” (1973: 143) y abre una nueva etapa, aquella en la que “Hofmannsthal se esforzó en recuperar el barroco imitándolo y magnificando su estilo y argumentos” (1973: 104) en el teatro y la ópera.⁵³ ¿Qué experiencia hace Hofmannsthal, entonces, en esta carta? ¿En qué sentido esa fecha ficcional establece un paralelo con el Barroco? En continuidad con la línea metafórica que, algunos años después, Loos desplegaría, Lord Chandos narra el quiebre producido por una enfermedad: “una rareza, una tosquedad, una enfermedad de mi espíritu” (Hofmannsthal, 1902: 122), “esta infección se fue dilatando paso a paso como una herrumbre que devora cuanto queda a su alcance” (1902: 127). La importancia de esa línea metafórica no dejará de crecer con el tiempo: se trata de la lógica de la expansión por contagio –una de las claves del despliegue conceptual del Barroco.

Por otro lado, tanto a nivel subjetivo como en el plano de las espacialidades,

⁵³ Continúan Janik y Toulim, en relación con la oposición de Karl Kraus a Hofmannsthal: “La tentativa de influir en la política y en la sociedad mediante estas curiosas y anacrónicas pompas era absurda por completo, tanto más después de la Primera Guerra Mundial. Suponer que iluminación, el ruido y el espectáculo de un arte barroco restaurado pudiese cambiar sin más el mundo era para Kraus una ilusión rampante (1973: 104).

las topografías y las cartografías (en última instancia, de las imágenes posibles del mundo), la *Carta* es el relato de la pérdida del centro, un centro evocado como rasgo esencial del pasado perdido: “en aquel tiempo [...] todo lo existente se me presentaba como una gran unidad [...]. Por doquier me encontraba dentro del centro” (Hofmannsthal, 1902: 126-127). Y la pérdida del centro constituye una primera experiencia de auténtica excentricidad en la cultura europea moderna. Dice Pierre-Yves Petillon:

Roma ya no está en Viena. Hofmannsthal y su generación registran ese hundimiento del centro sobre sí mismo que hace de la capital un lugar vacío y de la corona un círculo vacío [...]. Esa sensación de vacancia del poder y de las cosas resucita entonces los textos que, en el borde del siglo XVII inglés, registraban la dislocación del espacio conceptual medieval e isabelino. Hofmannsthal, cercano a Yeats y a Eliot, se inscribe con ellos en el movimiento que los llevó a redescubrir la poesía de los años 1599-1616, como si, de todas las épocas perturbadas, esa ofreciera el mejor eco a sus percepciones (1975: 288).

Tal como podrá verse en la Cuarta Parte de este trabajo, probablemente sólo a través de la obra de Severo Sarduy se hace visible hasta qué punto excentricidad, Barroco y modernidad ingresan en un espacio de presuposición conceptual. Y eso se debe a que quizás sólo *desde* América Latina es posible corresponder acabadamente esa experiencia histórica –pero incluso en el caso latinoamericano no deja de estar presente la enseñanza vienesa.

Como en tantas otras ocasiones volverá a registrarse, el siglo XX de Hofmannsthal nace identificado con el XVII, mirándose en ese espejo, o escuchándose como eco de aquel ruido. El siglo XVII, en ese sentido, no es una “época perturbada” cualquiera: lo que el siglo XX hace aquí, quizás por primera vez, es volver a transitar (al postularlo como tal) un umbral de la modernidad e inaugurar una pasión irremediabilmente arqueológica: la pregunta por el “origen” de lo moderno. Un origen que, ejemplarmente a través del Barroco, no deja de reescribirse. Por eso se trata, en la *Carta*, también de un problema de temporalidades. Lord Chandos registra en su propia conciencia desgarrada no sólo la inauguración de un tiempo nuevo (la *Carta*, en su estructura lógica, se sostiene en la oposición sistemática entre un pasado definitivamente perdido y un presente nuevo con destino incierto), sino incluso, la desaparición del tiempo conocido: “Pero era algo más también, más divino, más animal; y era presente, el más pleno y sublime presente” (Hofmannsthal, 1902: 130). Un tiempo sin tiempo, un tiempo

del puro presente, un tiempo que la filosofía del siglo XX examinará en términos de experiencia [*Erfahrung*] (Benjamin), de *durée* (Bergson), de animalidad (Bataille), etc. y que conduce, del mismo modo que el ornamento en Loos, a una naciente modernidad del anacronismo. No casualmente, Claudio Magris habla de esta carta en términos de “ficción anacrónica” (2008: 77).

Es ese desajuste temporal (suerte de falla originaria) el que hace de la carta una de las inauguraciones posibles del surgimiento de modelos de modernidad divergentes que dependen de concepciones temporales diferentes. Es ese tiempo sin tiempo el que hace posible que la carta hable, *al mismo tiempo*, de dos momentos históricos diferentes. Se trata, en este caso, de la Inglaterra isabelina llegando a su fin; se tratará, luego, en la reescritura de *La vida es sueño*, *La Torre* (1927), de la España de los Habsburgo. Lo que Hofmannsthal, del mismo modo que, unos años más tarde, Eugenio d’Ors (cfr. Segunda parte, capítulo 5), lega al siglo XX es una idea del Barroco que comienza a desligarse de su tiempo original y se vuelve periódicamente contemporáneo.

Ahora bien, hay un elemento histórico-político que permite explicar el hecho de que sea Viena uno de los contextos privilegiados de surgimiento de esa historicidad extrañada, de esa temporalidad compleja, de una modernidad del anacronismo, pues en Viena se produce la supervivencia de un mundo que en el resto de Europa había ya desaparecido: se extiende hasta el siglo XX el dominio de la casa reinante de los Habsburgo, memoria viva del Barroco histórico. La agónica Viena supuso, por lo tanto, una última continuidad con los principios culturales de la contrarreforma. Tal como señala Schorske en “La cultura estética en Austria 1870-1914”:

A pesar de toda la importancia que se concedía a los valores de la razón y de la ley y que generó en la sociedad una imagen ideal de *Homo juridicus* lúcido y de *Homo sapiens* razonable, la burguesía austríaca ilustrada desarrolló una cultura en la que lo estético era mucho más importante que en ningún otro lugar de Europa. Este fenómeno tenía su fundamento en el espíritu de una tradición austríaca viva anterior a la Ilustración –la de la Contrarreforma. Mientras que la cultura burguesa y protestante concebía al mundo como un ámbito en el que se reflejaba un orden creado por las leyes divinas, el catolicismo austríaco veía en él la expresión de una perfección y gracia divinas que debían constituir la tarea más enaltecida del arte. La cultura austríaca estaba impregnada por la idea de que existía un *continuum* espiritual-material, idea que procedía de la Contrarreforma (1986: 58).

Viena hace del presente un tiempo complejo: se carga de supervivencias, de restos que, de diferentes modos, ponen en crisis el desarrollo uniforme de lo moderno (pues algo demora el progreso, o, incluso, lo bifurca) y, tal como se verá, hace posible la aparición de diversas formas de modernismo estético.⁵⁴

Ahora bien, la dimensión temporal de la *Carta* es sin dudas más compleja: ¿de qué tiempo habla, finalmente, Hofmannsthal? No hay prácticamente lectura de esta Carta que no subraye su carácter anticipatorio;⁵⁵ no deja, aún hoy, de resultar llamativo el modo en que el texto habla *también* de problemas que acosan a nuestro presente. Pero es necesario comprender en qué sentido ingresa allí la dimensión futura y qué implicancias tiene. La palabra de Hofmannsthal/Lord Chandos podría ser la del profeta, pero en un sentido muy específico. Escribe Maurice Blanchot:

La profecía no sólo es una palabra futura, sino una dimensión de la palabra que compromete a ésta en una serie de relaciones con el tiempo mucho más importante que el mero descubrimiento de ciertos acontecimientos venideros. Prever y anunciar algún porvenir es poca cosa, si ese porvenir se integra al curso ordinario de la duración y se expresa en la regularidad del lenguaje. Pero la palabra profética anuncia un imposible porvenir, o bien hace del porvenir que anuncia, y justamente porque lo anuncia, un imposible que no se sabría vivir y que debe trastornar todas las referencias firmes de la existencia. Cuando la palabra se hace profética, no se da el provenir sino que se retira el presente así como cualquier posibilidad de presencia firme, estable y duradera [...]. La palabra profética es una palabra errante que señala un retorno a la exigencia original de un movimiento opuesto a toda permanencia, a toda fijación, a un arraigo que sería reposo (1959: 87).

Pensada como palabra profética en términos de Blanchot, la carta de Hofmannsthal/Lord Chandos se instala en el tiempo anunciando un futuro, la literatura del futuro (una “lengua nueva” que, según la lectura que se haga del

⁵⁴ Analizando la situación del Imperio de los Habsburgo luego de producida su caída y a propósito de Kafka y sus contemporáneos, Gilles Deleuze y Félix Guattari piensan esa otra forma de lo moderno en términos de desterritorialización: “La descomposición y la caída del imperio refuerzan la crisis, acentúan en todas partes los movimientos de desterritorialización y suscitan reterritorializaciones complejas, arcaizantes, míticas o simbolistas. Citemos desordenadamente entre los contemporáneos de Kafka: Einstein y su desterritorialización de la representación del universo (Einstein enseña en Praga y el físico Philipp Frank da conferencias en la misma ciudad, en presencia de Kafka); los dodecafonistas austríacos y su desterritorialización de la representación musical [...]; el cine expresionista y su doble movimiento de desterritorialización y reterritorialización de la imagen (Robert Wiene es de origen checo, Fritz Lang nació en Viena, Paul Wegener y el uso que hace de temas de Praga). Agreguemos, por supuesto, el psicoanálisis en Viena, la lingüística en Praga” (Deleuze y Guattari, 1975: 41).

⁵⁵ Cfr., además de Schorske (1980), la serie de lecturas (entre otros: Magris, Pardo y Rosset) reunidas en una edición castellana reciente de la *Carta*: Hofmannsthal (1902 [2008]).

texto, podrá ser la de un autor (Kafka)⁵⁶ o la de toda una época –el siglo XX). Su angustia es, sin embargo, el presente (Viena, fin/comienzo de siglo), un presente que señala un vacío, un quiebre (el silencio, el fin de una forma de lenguaje), y que a su vez depende de una verdad que no puede sino remitir al pasado. Pero no un pasado sólido y estable (no se trata simplemente de fundar un Origen), sino un pasado que, en sí mismo, funciona como falla originaria (el Barroco). Si su verdad se encuentra en el pasado (1603) es porque el Barroco funciona ya en 1902 como umbral de transformación de una modernidad otra, en la medida en que permite negar la autoridad del progreso, la linealidad del tiempo y, por lo tanto, no puede reclamarse deudora del Iluminismo. Lo que de este modo Hofmannsthal postula es la redefinición de esa modernidad –redefinición que encuentra al Barroco como término de comparación ya *disponible*.

(Ahora bien, es en este punto necesaria una aclaración. La *disponibilidad del barroco como término de comparación del presente* –objeto de este trabajo– está, en 1908, aún esbozándose. Se trata, como se verá en la Segunda Parte, de un problema aún restringido, en muchos casos, al espacio de la Historia del arte. A partir de 1927 se tratará ya de la presencia del concepto propiamente dicho como fuerza efectivamente disponible para definir la estética del siglo XX.)

Fue necesario el desarrollo del siglo XX para hacer mensurable la dimensión conceptual de esta Carta. Quizás sólo desde *Las palabras y las cosas* (1966) de Michel Foucault se ilumine el alcance de un pasaje de la *Carta* como el siguiente: “intuía que todo era semejanza y cada criatura llave de las otras” (Hofmannsthal, 1902: 125). Tal como se verá más adelante, lo que demuestra la arqueología foucaultiana es que el quiebre epistémico que se registra a comienzos del siglo XVII supone el fin de ese tiempo de la semejanza que precisamente Lord Chandos ve desaparecer ante sí:

Hasta finales del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis y la interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo (Foucault, 1966: 26).

⁵⁶ Es lo que sugiere Benjamin al comentar el texto en una carta a Adorno de mayo 1940: “Porque Kafka hizo suya la tarea en la que Hofmannsthal fracasó moralmente y por ello también literariamente” (1994: 314).

3. 2. Gustav Klimt

Es posible también sostener que el siglo XX vienés había comenzado, artísticamente, con la fundación de la *Sezession* en 1897, una de las más significativas irrupciones de *Jungen*⁵⁷ en el espacio artístico vienés, que comienzan a poner en crisis los ideales estéticos y políticos del liberalismo desde la década de 1870. O, quizás, más específicamente, con la fundación, en 1903, de la primera escisión de la *Sezession*: las *Wiener Werkstätten*. Es allí donde los ataques de Loos al ornamento encontraron uno de sus mayores contraejemplos: el edificio construido como sede de la *Sezession* (obra de Joseph Maria Olbrich) representaba, emblemáticamente, aquello de lo que Loos intentaba distanciarse. O, incluso, el siglo XX pictórico vienés había comenzado con la presentación por parte de Klimt de la primera de sus pinturas para la Universidad, *Filosofía*, en 1900, a partir de la cual se originaría otro debate artístico fundamental de la época.

Es decir, el caso de Gustav Klimt es probablemente el más adecuado para pensar el debate del ornamento desde el punto de vista de la pintura, en la medida en que si “la posición purista encuentra en Klimt su principal adversario” (Buci-Glucksmann, 2008: 30), se debe a que Klimt llevó el ornamento a un lugar hasta entonces inimaginable. El cambio de siglo fue para Klimt, como para Hofmannsthal, momento de una gran transformación artística. Su producción pictórica, inicialmente inscrita en el historicismo, comienza a volcarse hacia la pasión del ornamento.⁵⁸ Por cierto, uno de los datos clave de la forma que adopta el modernismo en Viena es que el cambio artístico funciona no tanto como ruptura de una generación con respecto a la precedente sino más bien como proceso que una misma generación lleva a cabo: si bien la juventud es un dato esencial, es en el desarrollo de cada obra de cada autor donde se hace visible el deslizamiento.

⁵⁷ “El término *Die Jungen* (los Jóvenes), que va a designar todo lo que en Viena comporta de innovación y de agitación, se aplica al principio, en la década del setenta –como lo recuerda Carl Schorske–, a los círculos políticos que se oponen a la tradición liberal clásica. No es sino un decena de años más tarde cuando el término termina por extenderse a la disidencia literaria, artística y filosófica, por ejemplo a los escritores de la *Jung Wien*, luego a los artistas del *Jugendstil* y posteriormente a los pensadores del *Jung Wiener Kreis*” (Clair, 1986: 50).

⁵⁸ “El uso a gran escala que hizo Klimt del oro y la plata en sus obras contribuye a que nos parezcan iconos modernos, a lo cual contribuye también su estilización de la figura y su empleo de la ornamentación no figurativa [...] Pocos de los otros artistas influidos por el *art nouveau* fueron capaces de emplear la ornamentación con fortuna tan pareja a la de Klimt; para demasiados de ellos se volvió una *idée fixe* hallar una ornamentación fantástica, pero en un grado que nunca padeció Klimt. Lo que hicieron estos artistas fue meramente cambiar el tipo popular de decoración y poner en su lugar una ornamentación más esotérica [...] El logro de Klimt descansa en su completo dominio de la técnica y en el sumo encanto de su imaginación [...], una forma de arte que no era ni mitológica, ni histórica, ni naturalista” (Janik y Toulim, 1973: 119).

Además de los citados, debe tenerse en cuenta el caso del arquitecto Otto Wagner, que hace el mismo recorrido.

En este sentido, si es necesario tener en cuenta este pasaje de la obra de Klimt es porque no sólo forma parte activa de la polémica sobre el ornamento, sino también porque se vuelve un “caso” clave del debate teórico de la época del que participan, tal como se verá, algunos de los autores que en ese momento desarrollan la revalorización del Barroco desde el punto de vista de la Historia del arte.

El recorrido que lleva a Klimt desde aquel historicismo (que lo colocó, por poco tiempo, en el lugar de pintor del poder liberal de fin de siglo) hacia su peculiar modernismo (que lo recolocó en el lugar de pintor de la nueva juventud enfrentada con sus padres liberales), analizado por Schorske en términos de “irrupción dionisíaca”, puede ser concebido, al mismo tiempo, como caso emblemático de la continuidad que permanece latente en esta forma de ruptura. Esa continuidad está dada, entre otras cosas, en la presencia del elemento barroco:

Klimt es hijo de un cincelador y conoce a fondo las diferentes técnicas. Pasa muchas horas en el Kaiserliches Museum estudiando las colecciones de vasijas antiguas [...]. Sus elegantes alegorías, sus ilusiones ópticas, su estilo todavía barroco –elementos que continuarán distinguiendo a su obra en el futuro- no tardan en ser apreciados. Hans Makart (1840-1884), el brillante cabecilla de la pintura histórica en Viena, ejerce una gran fascinación sobre Klimt [...] que se enfrenta al desafío de adaptar la Antigüedad sin degenerar en academicismo [y] comienza su desarrollo estilístico hacia los temas simbólicos, decorativos y florales que llegarán a ser su propio manifiesto [...]. Lo que fascina al joven artista [de Makart] son las opulentas decoraciones auténticamente barrocas y la configuración de las figuras. Esta influencia se mantendrá durante largo tiempo y se hará más patente allí donde Klimt trata el complejo –así definido por Freud- del “horror vacui”, llenando los fondos de sus cuadros hasta rebosar con una plétora de formas (Néret, 1993: 11-12).

Lo que se registra en Klimt, por lo tanto, es el cambio en los usos posibles de una misma tradición. Lo barroco y lo ornamental, presentes desde el comienzo, son resignificados y llevados a un nivel en el que, a diferencia de lo que antes ocurría en su obra, ya no es posible distinguir lo decorativo de lo esencial. Tal como se verá más adelante, se trata de una serie de problema que autores como Alois Riegl y Wilhem Worringer desplegaban, en ese momento, en la teoría: lo figurativo y lo abstracto, lo orgánico y lo inorgánico.

Ese cambio supuso, por lo tanto, la auténtica inscripción de Klimt en la pasión del ornamento según principios más radicales. Inscripción, por cierto, inmediatamente percibida por sus contemporáneos:

El ornamento de Klimt es expresión en imágenes de la materia original, concebida como continua, sin fin, cambiante, que se devana en espirales, serpentea, se enreda, un remolino desgarrador que adopta todas las formas, relampagueantes rayas de cebras y sobresalientes lenguas de serpiente, arabescos de parras, elasticidad de cadenas, velos fluctuantes, delicadas redes (Ludwig Hevesi, 1906; cit. en Néret, 1993: 60).

Como podrá verse en el capítulo siguiente, se trata de temas específicamente ornamentales (una alteración en la concepción de la línea), que, también en ese mismo momento, la Escuela de Viena de Historia del arte transforma en uno de sus objetos de estudio privilegiados.

Hacia 1898 (con su *Palas Atenea*) se inicia lo que suele denominarse el “período dorado” de Klimt. Aquí aparece ya una gran proliferación de ornamentación en el trabajo sobre la anatomía (fundamentalmente femenina), pero en clave modernista:

Es precisamente esta función erótica y un cierto estatuto de lo femenino transgresivo que Klimt explora y que se encuentra en todos los modelos fluidos, orgánicos y florales del Art nouveau europeo, aquello que inventará un ornamental moderno, no nostálgico (Buci-Glucksmann, 2008: 31)

Lo femenino, en este sentido, como “mito de la naturaleza propio del Art nouveau” y que funciona como “ángel o demonio, andrógina según el caso [...], serpentea como Eva o como las mujeres longuillenas del *Bethovenfreis* (1902)” (Buci-Glucksmann, 2008:31), es el espacio privilegiado de despliegue de lo ornamental. A partir de ese uso, Buci-Glucksmann propone la noción de “línea ornamental” en Klimt:

[Klimt] no cesa de desarrollar lo que propongo denominar la “línea ornamental”, que envuelve, pliega, despliega las superficies de esos motivos múltiples, como en el grafismo sinuoso de Guimard y en los muebles Art nouveau. Porque esta línea [...] engendra el tiempo en el espacio y crea frecuentemente una estética fusional muy coloreada, próxima de los cuerpos flexibles y plegados a las curvas graciosas de los japoneses [...] En esto, la estética del ornamento es tanto una estética de la superficie como del fragmento, de lo continuo y de lo discontinuo, y del montaje de una pluralidad rítmica de tiempo que sublima todo préstamo orientalizante. Una “heterogénesis” para retomar una expresión de Deleuze (2008: 36-37).

Ahora bien, tal como se adelantó, el mayor cambio y su lugar como transgresor del ideal estético liberal se produce a partir de la polémica en torno a

las tres pinturas –probablemente el punto más alto de su obra– para la Universidad (las luego destruidas *Medicina*, *Filosofía*, *Jurisprudencia*). Esa polémica puede pensarse en correlación con el debate en torno a la obra de Loos en la Michaelerplatz. Y así, Loos y Klimt funcionarían como posibles representantes de las dos vías antagónicas de modernización estética en Viena. Tal como señala Buci-Glucksmann:

Detrás de este ataque [por parte de Kraus y de Loos] contra la “polución erótica” de Klimt, se encuentran las dos culturas de la burguesía austríaca que analiza Carl E. Schorske: por una parte, una cultura racionalista y científica muy europea; por otra, una cultura más estética y más sensual, heredera del barroco (2008: 30).

En 1894, el Ministerium für Kultus und Unterricht decide encargar a Gustav Klimt la realización de tres pinturas para el cielorraso de la sala de ceremonias de la nueva sede de la Universidad (uno de los últimos edificios del recorrido de monumentos de la Ringstrasse). Para ese entonces, Klimt había dado a la cultura de la Ringstrasse algunas de sus imágenes más representativas (sus momentos emblemáticos habían sido, en 1888, el *Auditorio del antiguo Burgtheater de Viena*, tela en la que el punto de vista se coloca en el escenario y la sociedad vienesa ocupa el rol de protagonista, y otra obra para el mismo lugar: *El teatro de Shakespeare*, de 1886-1888, en la que, en un gesto similar, la escena y el público están integrados –en ella, Klimt incluye su autorretrato con vestimenta de época). La propuesta para la Universidad estuvo guiada por el siguiente lema: “El triunfo de la luz sobre la oscuridad”. Alrededor de un panel central que debía funcionar como ilustración de ese concepto (a cargo de Franz Matsch), debían colocarse cuatro pinturas, cada una de las cuales haría alusión a las cuatro facultades, tres de las cuales estarían a cargo de Klimt.

Ahora bien, “para cuando se llevó a cabo el encargo (1898-1904), [Klimt] estaba muy comprometido con la Sezession y con su propia búsqueda de una nueva verdad” (Schorske, 1980: 225). En el año 1900 Klimt presentó *Filosofía* en la VI Exposición de la Sezession. Un primer esbozo de la pintura había sido ya exhibido en la Exposición Universal de París de 1900,⁵⁹ donde había recibido la

⁵⁹ “Tuvieron un éxito tan inmediato Klimt y la *Secesión*, en la superficie, que hacia 1900 –sólo tres años después de que se revelasen contra la Academia– el movimiento fue en representación oficial a la Exposición Internacional de París. Esto es un indicio de la extraordinaria capacidad que parecía tener el viejo Imperio para desarmar y reconciliarse con sus críticos [...] O acaso hubiese una suerte de ‘afinidad electiva’ entre el centelleo y el deslumbramiento de la ornamentación de

Medalla de Oro. En Viena, sin embargo, la recepción no fue positiva: ochenta y siete profesores se manifestaron contra la obra y solicitaron la desaprobación oficial.

La polémica que a partir de allí se inaugura tendrá efectos no sólo en la obra de Klimt, sino también en “la relación entre cultura y política en los albores del nuevo siglo” (Schorske, 1980: 229). Lo que aquí interesa, sin embargo, es otro de los aspectos allí implicados: el modo en que permite comprender la articulación entre arte moderno y los nuevos recorridos que, en el terreno de la historia y teoría del arte, se emprenden en ese momento y que conducen al problema del Barroco. Incluso, fue tal la importancia del debate que es posible afirmar que, entre un espacio y el otro se da una determinación mutua. En efecto, si por un lado el rechazo a Klimt reúne figuras de perspectivas ciertamente diferentes (desde filósofo liberal ortodoxo Friedrich Jodl hasta Karl Kraus), entre los defensores de Klimt figuran el filólogo (además de ministro de Cultura) Wilhelm von Hartel y el historiador del arte y titular de la cátedra de Historia del Arte Franz Wickhoff, representante de la posición de una decena de profesores. Tal como podrá verse en el capítulo siguiente, es este último uno de los nombres clave, junto a Alois Riegl, del comienzo de la puesta en crisis de la primacía de la estética clásica en el contexto vienés y, a partir de allí, de la recuperación del Barroco. Señala Schorske:

Franz Wickhoff (1853-1909) aportó al caso de Klimt algo más que su autoridad profesional, que de por sí habría sido una contribución importante. Junto a Alois Riegl (1858-1905), Wickhoff se encontraba elaborando una nueva concepción de la historia del arte que fuese adecuada para explicar la innovación artística. El lema que la Secesión inscribió en su edificio en 1898 –“A la época su arte, al arte su libertad”– habría sido perfecto para la nueva escuela de Viena de historia del arte. Así como Klimt y la Secesión rechazaron la tradición del estilo Beaux Arts y el realismo clásico de la cultura de la Ringstrasse, en la última década del siglo XIX *Wickhoff y Riegl atacaron la primacía de la estética clásica*. Mientras que sus antecesores de mediados de siglo descartaron el arte romano tardío y el cristiano temprano por decadentes en comparación con el modelo griego, los nuevos académicos vieron allí un arte original que encontraba su justificación en los nuevos valores culturales en los que se inspiraba. La “decadencia” no estaba en el objeto sino en el cristal con que se lo miraba. *Al gusto de la época precedente por el Renacimiento, Riegl opuso el barroco; al estilo neoclásico le opuso el Biedermeier*. El antiguo criterio formal quedó desechado, y con él, todas las ideas de progreso y decadencia estética. Al igual que en la historia en general, en la historia del arte, lo que tenía importancia para la nueva escuela vienesa era [...] la igualdad de todas las épocas a los ojos de Dios. Para poder apreciar las formas únicas que

Klimt y el esplendor superficial de las instituciones y vida social de los Habsburgo” (Janik y Toulim, 1973: 119-120).

producía cada época había que recurrir a lo que Riegl denominaba el *Kunswollen* de la sociedad: la intención y el propósito del arte para cada cultura. Así, no hay progreso o regresión sino permanente transformación, una apreciación de la pluralidad en el arte que trasciende cualquier norma estética apriorística. Wickhoff y Riegl acercaron a la historia del arte la sensación no teleológica de fluidez del liberalismo tardío, muy común en la cultura de fin de siglo y tan evidente en *Filosofía* de Klimt (1980: 232; el subrayado es mío).

Klimt se vuelve, por lo tanto, un nombre clave en el desarrollo conceptual del ornamento y del Barroco.

Desde la perspectiva de sus detractores, Klimt había invertido el lema: su cuadro era el triunfo de las tinieblas. Un nuevo escándalo se produce con *Medicina*, presentado en 1901, en la X Exposición de la Sezession. Como en *Filosofía*, la enfermedad, la decadencia del cuerpo, la pobreza son la nueva verdad de la experiencia. Lo mismo ocurre con *Jurisprudencia*. La polémica llega al Congreso. La respuesta pictórica de Klimt es un nuevo cuadro (titulado inicialmente *A mis críticos* y luego *Peces dorados*, presentado en la XIII Exposición de la Sezession), en el que una jovial náyade muestra el culo al espectador.

Si bien, tal como señala Schorske, por diversas razones, el nuevo arte adquiriría por esos años un significativo apoyo oficial, Klimt ofrece devolver los honorarios y retirar sus pinturas. Luego de idas y vueltas, el Ministerio acepta.⁶⁰ El industrial August Lederer paga parte de esos honorarios a cambio de *Filosofía* y Koloman Moser compra, en 1907, los otros dos cuadros.⁶¹ Como efecto de la polémica, Klimt nunca alcanzaría el nombramiento como catedrático de la Escuela de Arte.

Si la polémica de los cuadros de la Universidad debe ponerse en correlación con la que pocos años después se desarrollaría en torno a la obra de Loos en la Michaelerplatz es porque permite comprender que la renovación estética encuentra

⁶⁰ “Para desgracia del Gobierno y de Klimt, el apoyo oficial a la Sezession no estuvo exento de dificultades. El lenguaje del nuevo arte, lejos de apaciguar los antagonismos dentro de una nación dividida, avivó la llama. De los salones de la universidad, los enfrentamientos pasaron a la prensa y, al poco tiempo, a la arena política. Una cosa era la relación entre el gobierno y los profesores que percibían una contracultura subversiva en la primera pintura de Klimt; en ese caso, el ministro von Hartel y su Consejo de las Artes simplemente no dieron lugar a la petición de los académicos. Y otra muy distinta era tratar con la oposición de los conservadores católicos y la nueva derecha [...], esos gritos eran los del antisemitismo, [que] encontró la forma de asociar a Klimt y a Wickhoff con los judíos, aunque ninguno de los dos lo era” (Schorske, 1980: 236-237).

⁶¹ Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, los cuadros fueron llevados al sur de Austria, donde serían quemados, junto con el palacio Immendorf, el 5 de mayo de 1945, por tropas de la SS.

dos caminos antagónicos que resultan igualmente provocativos. Loos es, a su modo, un Neoclásico.⁶² Klimt, por su parte, vuelve (en un sentido específico, habida cuenta de su propio pasado historicista) sobre el Barroco. Este retorno, por cierto, encontraría, algunos años después una manifestación evidente: en 1906, Klimt –en un gesto correlativo de aquel que realizaría después Hofmannsthal en relación con Calderón– encuentra en Velázquez una fuente de renovación estética: su *Retrato de Fritza Riedler* evoca, de un modo evidente, aquel que el pintor español hizo de la *Infanta María Teresa* hacia 1652 (poco después, Klimt viaja a Madrid para estudiar a Velázquez y el Greco).

En 1908, mientras Loos pronuncia “Ornamento y delito”, Klimt vuelve a presentar en Viena su obra (luego de algunos años en los que se había negado a exponer allí), tras haber viajado dos veces a Ravena en 1903 a observar los mosaicos de San Vital. Lo que en la exposición “Kunstschau 1908” (que incluye dieciséis cuadros suyos, entre ellos *El beso*) muestra Klimt da cuenta de una nueva inflexión de su desarrollo ornamental: la recuperación del arte bizantino.

Tras ese viaje, en 1904, el primer impacto del arte bizantino en Klimt se había registrado en su asociación con Joseph Hoffmann para el desarrollo de una de las obras cumbre de la nueva arquitectura vienesa, el Palacio Stoclet de Bruselas (realizado entre 1905 y 1911). Klimt se encargó de los mosaicos de las paredes largas del comedor. Tal como propone Schorske, esa nueva inflexión de lo ornamental (bidimensional, frío, decorativo) es un modo de

[llevar] hasta las últimas consecuencias la ruptura con el ilusionismo espacial de su pintura arquitectónica anterior, que había comenzado con el friso de Beethoven. De acuerdo con la nueva tendencia, la pared era tratada como una pared, con la acentuación de la superficie plana mediante ricos ornamentos bidimensionales. El friso de la casa Stoclet, el enorme Árbol de la vida, tenía reminiscencias bizantinas y los vestidos estilizados de las figuras religiosas de Bizancio cubrían las figuras eróticas. El friso de la mansión es la versión sublimada, fría, de la utopía erótica del tercer panel del friso Beethoven, cubierta con la decencia necesaria para servir como objeto decorativo a los ricos (1980: 262).

A su vez, esta nueva etapa de su obra permite matizar la distancia de Klimt con respecto al “clasicismo” de Loos, pues supone su participación en la tendencia que, en ese momento, comenzaba a cobrar importancia (y cuyo desarrollo sería posterior): el *art déco*. Sin embargo, la pasión del ornamento, en 1908, se mantiene

⁶² “La estética propuesta por Loos retornaba indudablemente a la tradición neoclásica, que veía en todo exceso de ornamentación un síntoma de vulgaridad” (Gombrich, 1979: 60).

y permite comprender que, incluso en el momento en el que el movimiento estético vienés comienza a abandonar las formas fluidas y orgánicas del *art nouveau* por las formas geométricas que hacen posible una relación menos conflictiva con el funcionalismo, pese a todo, el ornamento continúa, de un modo menos radical, su historia.

Debe tenerse en cuenta, en este sentido, que el tipo de relación con el pasado que sostiene un artista como Klimt pone en escena todas las paradojas del proceso de modernización estética vienés. A diferencia de una figura como Loos (que, tal como luego se verá, es concebido por Walter Benjamin como un caso emblemático de ruptura absoluta con el pasado, como un modo de “comenzar de cero”, de hacer *tabula rasa*), Klimt sostiene un principio de renovación radical que al mismo tiempo reactiva visiblemente elementos concretos de la tradición. No se trata –ya se ha señalado– de historicismo, tampoco de un modo de continuidad amable entre el pasado y el presente; en Klimt irrumpen, intempestivamente, las fuerzas del pasado que forman parte de su educación y a ellas se unen nuevos descubrimientos:

Lo ornamental es, inicialmente, un principio de composición –un estilo– que implica un arte de la superficie antinaturalista, nutrido del japonismo, del Islam y de Bizancio, de modo tal que se trata de una de las primeras grandes estéticas “fusionales” con el Oriente, todos los Orientes (Buci-Glucksmann, 2008: 32).

1908 será finalmente, para Klimt, un momento de retiro:

Hacia 1908, en el aislamiento posterior al golpe que significó su encuentro con la sociedad como un personaje subversivo psicofilosófico, Klimt retomó su función como pintor decorador, papel que había desempeñado en los comienzos de su carrera en la Ringstrasse. Pero la ruptura con la historia como fuente de significado, y con el realismo físico como forma correcta de representación, era permanente, no sólo para él sino también para la clase cuyas expectativas sobre la historia y la naturaleza los habían traicionado. Klimt abandonó para siempre el reino de la historia, el tiempo y la lucha, y se quedó con la abstracción estética y la resignación social. Durante el *voyage intérieur* que emprendió con la Secesión, en el que la mitología griega fue capitán de la nave, Klimt accedió a nuevos mundos de experiencia psicológica. Le tocó a la generación más joven de los expresionistas continuar con las exploraciones que Klimt abandonó cuando se retiró al frágil refugio del *haut monde* vienés (Schorske, 1980: 268).

De este modo, el ornamento vienés permite comprender la serie de encrucijadas que se abren en lo moderno en 1908 y que están lejos de poder reducirse a la dirección tomada por las Vanguardias históricas. Por ello Jean Clair,

en ocasión de la Exposición dedicada a Viena fin de siglo en el Centro Georges Pompidou en 1986, formula una pregunta inquietante:

Para que tomáramos conciencia de esa extraordinaria unidad cultural del mundo vienés, de esa *koiné* única de la Europa moderna, ¿hacía falta que llegáramos, a nuestra vez, al fin de siglo? [...] ¿Será Viena lo reprimido de la Europa contemporánea? (Clair, 1986: 48).

Clair ofrece, a partir de allí, una primera hipótesis a propósito del lugar (por momentos oculto) que, en el siglo XX, ocupó Viena:

Distingo una razón para este engeguencimiento, para esta voluntad de retrasar el instante del desengaño. Es que nos habíamos hecho una idea optimista de la modernidad. No obstante las advertencias de Baudelaire, hemos confundido “lo moderno” y “lo vanguardista”, descuidando, al hacerlo, el hecho de que si la noción de lo moderno, desde sus orígenes en el siglo XII, pertenece al dominio europeo en su totalidad, la idea de “vanguardia”, nacida hacia 1830 en los círculos saintsimonianos, no pertenece sino a la Europa occidental. La vanguardia no es más que una idea desprendida de la modernidad. Reconocer a Viena era reconocer que el vanguardismo no era más que una actitud, si no falsa, al menos tan parcial que no daba cuenta para nada de los movimientos que agitaron profundamente nuestro siglo (1986: 48).

Tal como el propio Clair señala, la Sezession es el momento clave de esa diferencia.⁶³ Desde Viena, la bifurcación de lo moderno implicada en todos los movimientos o estéticas contemporáneos englobados en el modernismo (Art nouveau, Flóreal, Modern Style, Jugendstil, etc.) adquiere otro lugar.

En el mismo año de 1908, mientras Gaudí (otro de los nombres clave del ornamento modernista) construye algunos de sus edificios más representativos en Barcelona, el catalán Eugenio d’Ors toma las primeras notas del libro que se volvería uno de los hitos del Barroco del siglo XX (Cfr. Segunda parte).

3.3. Roma

El hecho de que odie el barroco posterior a Miguel Ángel puede explicarse quizás porque percibí en qué medida estaba yo mismo *metido en el barroco* hasta ese momento.

Paul Klee. Roma, 2 de noviembre de 1901, *Diarios*

⁶³ Como se verá más adelante, lo que podría considerarse que aún falta en esa problematización de lo moderno es la consideración del otro de los grandes espacios reprimidos de la modernidad: América Latina.

En tercer lugar, el siglo XX vienés había comenzado, filosóficamente, con la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud. El Barroco, evidentemente, no forma parte de las preocupaciones estéticas centrales de Freud, no integra su repertorio (ni como concepto, ni como referencia a los artistas del período).⁶⁴ Sin embargo, es pertinente detenerse brevemente en una zona de *La interpretación de los sueños* de alcance no sólo científico sino también autobiográfico, “la nostalgia de ir a Roma” (Freud, 1900: 208), o la llamada “neurosis de Roma”, en la medida en que en torno a ella se pone en juego el lugar (cultural y religioso, además de político) que lo clásico y lo católico desempeñan en el fin de siglo vienés y, a partir de allí, los alcances de Roma como objeto de deseo.

El capítulo V de *La interpretación de los sueños*, en efecto, es uno de los tantos casos en los que Freud trabaja con sueños personales –ausentes en la primera edición de la obra y agregados a partir de la segunda (1908).⁶⁵ Allí aparecen los cuatro sueños romanos del autor, organizados en torno a la imposibilidad de acceder a la Ciudad Eterna. Luego de la narración de esos cuatro sueños, anota Freud:

Por mi último viaje a Italia, que entre otros lugares me llevó a pasar junto al lago Trasimeno, descubrí –después de que vi el Tíber y hube de emprender apenado el regreso, ochenta kilómetros antes de llegar a Roma– el refuerzo que mi nostalgia de la Ciudad Eterna recibía de impresiones de la niñez. Precisamente yo meditaba el plan de pasar al año siguiente por Roma camino a Nápoles, cuando se me ocurrió una frase que debo de haber leído en uno de nuestros autores clásicos: “Es difícil averiguar quién se paseó con mayor agitación por su cámara después que concibió el plan de ir a Roma, si el vicerrector Winckelmann o el general Aníbal”. Acababa yo de seguir la ruta de Aníbal; me estaba tan poco deparado como a él ver a Roma, y también él se retiró a la *Campania* después que todo el mundo lo había esperado en Roma. Ahora bien, Aníbal, con quien yo había alcanzado esa semejanza, fue el héroe predilecto de mis años de escolar [...], yo no había puesto mi simpatías en los romanos sino en los cartagineses. Cuando después, en [...] la escuela media, empecé a comprender las consecuencias de pertenecer al linaje de una raza ajena al país, y los conatos antisemitas de mis compañeros me obligaron a tomar posición, la figura del guerrero semita se empinó todavía más a mis ojos. *Aníbal* y *Roma* simbolizaban para el adolescente la oposición entre la tenacidad del judaísmo y la organización de la Iglesia Católica. Y la importancia que el movimiento antisemita cobró desde entonces para nuestro estado de ánimo contribuyó a fijar después las ideas y sentimientos de ese período temprano.

⁶⁴ Otra lectura (que excede los límites de este trabajo) podría, en este punto, proponer una historia del sueño como tópico artístico, emblemático de la literatura del Barroco (en España: Calderón, Quevedo, entre otros) y el lugar de Freud en esa tradición. Por otro lado, en 1908, el checo Alfred Kubin escribe *La otra parte*, novela fantástica en la que se funda El Reino de los sueños.

⁶⁵ Para la historia de *La interpretación de los sueños* y los cambios a lo largo de sus ediciones, cfr. Marinelli y Mayer (2010).

Así, el deseo de llegar a Roma devino, para la vida onírica, la cubierta y el símbolo de muchos otros deseos ardientemente anhelados, en cuya realización querríamos laborar con el empeño y la dedicación de los cartagineses y cuyo cumplimiento, entretanto, parecía tan poco favorecido por el destino como el deseo absorbente de Aníbal de entrar en Roma (1900: 210-211).

Así, aparece un recuerdo infantil:

Tendría yo diez o doce años cuando mi padre [...] me contó cierta vez, para mostrarme cuánto mejores eran los tiempos que me tocaba a mí vivir, que no los de él: “Siendo yo muchacho, me paseaba por las calles del pueblo donde tú naciste, un sábado; llevaba un lindo traje con un gorro de pieles nuevo sobre la cabeza. Vino entonces un cristiano y de un golpe me quitó el gorro y lo arrojó exclamando: ‘¡Judío, bájate de la acera!’”. “¿Y tú qué hiciste?”. “Me bajé a la calle y recogí el gorro”, fue la resignada respuesta. Esto no me pareció heroico de parte del hombre grande que me llevaba a mí, pequeño, de la mano. Contrapuse a esa situación, que no me contentaba, otra que respondía mejor a mis sentimientos: la escena en que el padre de Aníbal, Amílcar Barca, hace jurar a su hijo ante el altar doméstico que se vengará de los romanos. Desde entonces tuvo Aníbal un lugar en mis fantasías (1900: 211).

Es claro que este deseo de Roma es un deseo en el que se superponen temas y problemas de diferente índole que dan cuenta de la situación de Freud ante la sociedad vienesa. Los dos nombres propios (guías, objetos de identificación), Aníbal y Winckelmann, sin embargo, organizan una oposición entre dos formas de conquista: la bélica (que conduce a la venganza y la destrucción), la arqueológica o amorosa (que conduce al redescubrimiento apasionado, otra forma de la destrucción).

La lectura que Schorske realiza de estos cuatro sueños subraya el modo en que “Freud funde imágenes oníricas de la Roma católica con ideas y situaciones judías. En uno [de los sueños], Roma aparece como ‘la tierra prometida vista desde la distancia’, con lo que queda implícito el paralelo entre la relación de Freud con Roma y la de Moisés⁶⁶ con Israel” (Schorske, 1980: 193). Luego, con la figura de Aníbal, aparece la otra inflexión de la imagen de Roma, el antisemitismo y la dimensión edípica.

Sobre el alcance de Roma en el contexto vienes, un señalamiento de Shorske resulta de gran valor:

“Vengarse de los romanos”: una promesa y un proyecto. Y en cuanto proyecto, político y filial a la vez. En la mayoría de los grandes creadores

⁶⁶ En 1914 Freud volvería, de algún modo, sobre ese hipotético paralelo en su lectura de “El Moisés de Miguel Ángel”

vieneses que fueron contemporáneos de Freud, la rebelión generacional contra los padres adoptó la forma histórica específica del rechazo a la doctrina liberal que esos padres habían sostenido. Gustav Mahler y Hugo von Hofmannsthal, por ejemplo, abrevaron en las tradiciones del catolicismo y el barroco. No fue éste el caso de Freud; al menos, no a nivel consciente. Freud define su postura edípica de forma tal de superar al padre por medio de la puesta en práctica de la doctrina liberal que éste abrazaba pero no había podido defender. En su carácter de “general de origen semítico”, Freud-Aníbal tenía que vengar a su débil padre de Roma, una Roma que simbolizaba “la organización de la Iglesia Católica” y el régimen de los Habsburgo en el que esa organización se apoyaba (1980: 194).

¿Qué es lo que se pone en juego en la aclaración de Schorske (“al menos, no a nivel consciente”)? Antes de dar respuesta a este interrogante, es necesario completar el argumento de Schorske:

Resulta evidente que la Roma del Freud niño en la década de 1860 (hostil, intimidatorio, burocrática) es muy distinta de la Roma de los sueños y los deseos del Freud hombre en 1890. La primera es objeto de odio para él, un enemigo al que hay que conquistar; la segunda, objeto de un deseo, al que hay que llegar enamorado. Freud no se refiere directamente a la diferencia o la relación entre ambas, pero da una pista cuando cita la pregunta de un autor clásico alemán: “¿Cuál de los dos [hombres] [...] habrá estado más entusiasmado con su plan de visitar Roma: Wincklemann o Aníbal?” Sin dudarlo, Freud se identifica con Aníbal, cuyos pasos sigue: “Como él, yo estaba destinado a no ver Roma”. Aquí Freud esconde al lector, si no a sí mismo, una importante verdad respecto del problema de la culpa política que sobrelleva como científico y como hijo. La Roma de sus sueños de madurez es claramente objeto de amor. No es la Roma de Aníbal sino la de Johann Joachim Winckelmann, el gran arqueólogo e historiador del arte del siglo XVIII. Winckelmann era un apasionado de Roma, a la que consideraba la madre de la cultura europea. Protestante por tradición familiar, dejó atrás sus escrúpulos y abrazó la fe católica para ir a Roma y dar rienda suelta a su pasión por la Antigüedad clásica (1980: 195).

En este punto, Schorske parece perder de vista otra dimensión del deseo de Roma (dimensión que su aclaración antes citada, sin embargo, invita a buscar). No porque su descripción del texto no sea sostenible, sino porque si Aníbal y Winckelmann definen una tensión entre dos formas de conquista, al mismo tiempo, el segundo de los nombres –si se tiene en cuenta el contexto de discusiones culturales y, sobre todo, estéticas de la época– es ya el nombre de una prohibición que comienza a ponerse en crisis. En este sentido, lo que está en juego es la posibilidad de que la Roma de Winckelmann (para Freud o, lo mismo da, para el debate intelectual vienés) sea sólo el contenido manifiesto del auténtico objeto del

deseo: la otra Roma, la Roma barroca –tan a *la vista* como la Roma “clásica”,⁶⁷ tal como Burkhardt (a quien Freud había leído), Wölfflin y un contemporáneo vienés de Freud, Alois Riegl, habían comenzado a demostrar.

¿Qué es en Viena, en 1908, el deseo de Roma? Un objeto de deseo reprimido por la Historia del arte: el Barroco. En efecto, tal como podrá verse en el capítulo siguiente, en esos mismos años Roma es objeto de otro descubrimiento por parte de la Historia del arte en lengua alemana (y particularmente, la vienesa): el “origen” del Barroco (y ya no solamente la fuente del espíritu clásico o renacentista). Y el Barroco es el otro componente (el componente espectacular), además del renacentista, de la Roma católica que perturba a Freud.

4. Ornamento y depuración

La dimensión religiosa toca también al debate del ornamento. En efecto, el ataque de Loos retoma (y reedita) la tradición iconoclasta del protestantismo (que, con respecto al debate estético, en Loos, debe leerse como postura de inspiración inglesa), instaurando una prohibición no sólo al ornamento en sentido estricto (un recurso que, tal como podrá verse en el capítulo siguiente, conduce a la abstracción), sino también a las imágenes, al señalar la dimensión perversa del primero de los íconos católicos, la cruz (que, sin embargo, puede a su vez leerse como abstracción de la representación del cuerpo):

El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista, para liberarse de sus excrescencias, untó en la pared. Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola (Loos, 1908a: 346-347).

Llevada como imagen a su dimensión primitiva, la cruz se vuelve (extrañamente) un ornamento y hace que la posición de Loos alcance a sus dos adversarios: el catolicismo del Imperio y la polución erótica de la Sezession. Esa dimensión

⁶⁷ En 1901 Freud logra llegar a Roma: “Y es así como se rompe el maleficio del juramento de Aníbal. Gracias al trabajo teórico y el autoanálisis de *La interpretación de los sueños*, Freud entra efectivamente en la Ciudad Eterna en 1901, casi cinco años después de la muerte de su padre, ya no para ‘vengarse de los romanos’ sino como peregrino intelectual y posicoarqueólogo, siguiendo los pasos de Winckelmann. ‘Ha sido una experiencia abrumadora para mí y, como sabes, la realización de un deseo que acaricié durante mucho tiempo. También ha sido, en cierta medida, una desilusión’, anota. Freud describe una variedad de reacciones ante tres Romas: la tercera, la Roma moderna, es ‘prometedora y agradable’; la segunda, la Roma católica, con su ‘mentira de salvación’, es perturbadora y lo vuelve ‘incapaz de dejar de pensar en mis desgracias y en todas las otras desgracias que sé que existen’. Sólo la Roma antigua le provoca entusiasmo: ‘Podría haber rendido culto a los humildes restos mutilados del Templo de Minerva’” (Schorske, 1980: 205).

religiosa es, al mismo tiempo, moral y económica y, visto el alcance del debate del ornamento, puede leerse como una de las primeras articulaciones modernas entre Barroco y derroche de materiales: “un delito contra la economía nacional pues, con ello, se echa a perder trabajo humano, dinero y material [...] El ornamento es fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada [...], signo de derroche artístico de épocas pasadas” (Loos, 1908a: 349-353). Se trata de una articulación que, con el correr del siglo, será desplegada.

Ahora bien, una de las particularidades de “Ornamento y delito” es que el arte funciona allí como límite exterior de los postulados. El borramiento del ornamento es necesario en los objetos utilitarios. La perspectiva con respecto al arte es, sin dudas, más compleja. Dado que Loos se propone atacar la unión ente decoración y función, el arte permanece, por lo tanto, como límite, y allí se desliza la equivalencia entre ornamento y arte: “Nosotros tenemos el arte, que ha sustituido al ornamento. Nosotros vamos, tras el esfuerzo y la fatiga cotidianos, a Beethoven o al Tristán” (1908a: 354). Es decir, sobre el arte, Loos sostiene, de algún modo, la premisa que algunos años después lanzaría otro vienés: es mejor callar,⁶⁸ y acepta, por lo tanto, la potencia ornamental, dada su carencia de función *a priori*, de todo arte.

⁶⁸ Ludwig Wittgenstein diseñaría, junto a Paul Engelmann, discípulo de Loos, una casa fiel a los principios anti-ornamentales para su hermana Margarethe, concluida en 1928. Según consta en la biografía de Wittgenstein escrita por Ray Monk, ya en 1914 el filósofo había hecho suyos los principios funcionalistas y les daba un alcance específicamente ético: “Aunque Wittgenstein y Eccles coincidían en sus preferencias por el diseño funcional, despojado de cualquier ornamentación, creo que podemos asumir que para Wittgenstein el asunto tenía una importancia cultural e incluso ética de la que carecía para Eccles. [...] la abominación hacia toda ornamentación innecesaria estaba en el centro de una revuelta más general contra lo que [...] veían como la pose vacía que caracterizaba a la cultura decadente del imperio Habsburgo. La campaña de Karl Kraus [...] y de Adolf Loos [...] eran aspectos de la misma lucha. Que Wittgenstein, hasta cierto punto, se identificaba con la lucha es evidente a partir de su admiración hacia sus dos protagonistas principales” (Monk, 1990: 113). Esta adhesión se produce luego de haber conocido a Loos: “Mientras estaba en Viena, Ficker presentó a Wittgenstein a Adolf Loos [...] Se dice que Loos exclamó al conocer a Wittgenstein: ‘¡Usted es yo!’” (Monk, 1990: 114). En ese mismo año, Wittgenstein realiza una donación de 100000 coronas a “artistas austríacos que carecen de medios”, entre cuyos beneficiarios se cuenta a Loos.

Capítulo 2. Ornamento, Barroco e Historia del arte en Viena

1. Introducción

Arriesgamos lo siguiente: el discurso histórico jamás “nace”. Siempre recomienza.
Constatamos lo siguiente: la historia del arte – la disciplina así llamada– *recomienza cada vez*.
Georges Didi-Huberman. *L'image survivante* (2002)

Todo confluye, desde la perspectiva de la historia del concepto de Barroco, en la articulación que en esos años se desarrolla en el espacio de la Historia del arte vienesa entre ornamento y Barroco. Los trazos hasta aquí evaluados de esa articulación, si bien conforman una historia específica, no hubiesen alcanzado la forma y la magnitud que alcanzaron si paralelamente no se hubiese desarrollado un discurso “científico” (la Historia del arte) que, participando de la misma situación, desplegó según leyes propias las mismas preguntas.

Esa articulación conduce a establecer una disponibilidad creciente de ambos conceptos y, tal como se ha visto, está determinada por condiciones múltiples que hacen visible –como se expondrá en el presente capítulo– el modo en que la Historia del arte es, en este caso, el terreno en el que cobra especificidad una voluntad que la excede pero de la que forma parte. Por ello, la consistencia de la escena teórica de 1908 se constata en el hecho de que “ornamento”, como concepto, permite trazar un recorrido que atraviesa discursos y prácticas artísticas y define, así, un *Jetztzeit*, es decir, una escena organizada en torno a esa fuerza, porque “ornamento” es, a su vez, la puerta de entrada del Barroco: es una de las condiciones que hace posible su “invención”; es el modo privilegiado en el que el Barroco cobra “valor de contemporaneidad” (Riegl, 1903) también en la Historia del arte.

Esa articulación debe ser precisada: en primer lugar, tal como fue señalado ornamento y Barroco no se presuponen. Así, uno de los primeros datos que confirma el trazado de la historia de la ornamentación es que el ornamento funciona como “voluntad de forma” (Worringer, 1911) primigenia a partir de la cual es posible definir cada era según un uso específico de esos recursos. En el caso de Alois Riegl, se llega a plantear incluso una distinción entre lo meramente decorativo (propio del espíritu renacentista) y una ornamentalización generalizada

(propia, por ejemplo, del Barroco en su etapa avanzada). Sin embargo, aquellos autores que más decididamente elevan el ornamento a condición de voluntad artística esencial (el caso más radical es el de Wilhelm Worringer) recorren un camino que hace del ornamento el rasgo distintivo de una continuidad histórica (sólo interrumpida por los momentos de excepción “clásicos”) cuyos nombres emblemáticos son el Gótico y el Barroco (el segundo, en este caso, subsumido a una inflexión de la historia del primero) y, por lo tanto, legan al siglo una voluntad teórica orientada a establecer una mayor presuposición entre ornamento y Barroco. Es decir, si inicialmente, en el marco de la Historia del arte, el ornamento es un recurso de las artes que recorre la historia y el Barroco es un estilo (y una época) históricamente acotado, uno de los aportes fundamentales de los postulados de 1908 es el establecimiento de un campo de resonancia en el que el alcance del ornamento comienza a superponerse con el del Barroco. Heinrich Wölfflin, algunos años después (desplegando postulados propios y acusando recibo de los de los vieneses) hará del Barroco un concepto que ya está despegado del tiempo que le es propio (el siglo XVII) y permite definir (en su oposición con lo clásico) todo el ciclo del arte moderno.

Así, la disponibilidad creciente del Barroco se explica en la medida en que se vuelve un concepto que, sin perder su dimensión *arcaica*, y en el proceso de adquisición de su “dignidad científica” (especificidad, delimitación temporal y geográfica, Historia, nombres propios, rasgos distintivos, en suma, derecho reconocido a la existencia), es también un modo de hablar del presente del arte.

En el transcurso de estos años liminares, la Escuela vienesa de Historia del arte es espacio de grandes transformaciones temáticas y metodológicas que ponen en crisis los fundamentos de la disciplina. Señala Udo Kultermann:

Como Florencia para la historiografía del arte del siglo XVI, Roma para la de los siglos XVII y XVIII y Berlín para la naciente Historia del arte de carácter científico en la primera mitad del siglo XIX, Viena se convirtió a finales del siglo pasado en el centro de una etapa determinada de la evolución histórico-artística, cuyas repercusiones llegan hasta el presente. La ciudad de Sigmund Freud, Karl Kraus y Adolf Loos, la ciudad de un gran pasado barroco y de una constante conciencia crítica del presente, se mostró como el terreno apropiado para la nueva formación de esta ciencia (Kultermann, 1990: 213).

En el corazón de esa transformación aparecen, entre otros temas clave, el ornamento (como dimensión de la práctica artística pasada y presente) y el

Barroco (como período y como estilo). En este sentido, tal como se ha planteado, la recuperación teórica del Barroco está indisolublemente ligada no sólo con el debate del ornamento en la práctica artística, sino también con su desarrollo teórico. Es decir, no sólo con un debate que excede el campo específico y que, tal como se ha expuesto, abarca diversos saberes y prácticas artísticas (y cobra relevancia cultural y política en Viena), sino también con una temática concreta de la historia del arte (la historia de la ornamentación en todas las eras). El rasgo determinante de ese debate es que, dado que atraviesa diversos espacios, tiene alcances concretos en el presente y, como terreno de tensión y de conflicto (estético, político, cultural), permite explicar muchas de las variables que están en juego en el surgimiento del modernismo estético. Por lo tanto, el comienzo de la historia del Barroco en el siglo XX se toca históricamente con el debate del ornamento y sus especificidades quedan definitivamente articuladas.

Por ello el tipo de interrogación que estas fuentes reclaman es, desde el punto de vista de este trabajo, menos una evaluación del nivel de verdad alcanzado con respecto al Barroco como estética y como período (perspectiva que, sin embargo, es preponderante aún hoy cuando los estudios sobre el tema vuelven sobre estos autores y señalan, por ejemplo, que la periodización de Alois Riegl es demasiado extensa o que la inclusión de Miguel Ángel en el Barroco que Riegl propone es excesiva) que un señalamiento del lugar de la lectura: qué espacios vacíos ocupa el Barroco, qué modelos de lectura hace posible, qué nuevas legibilidades instaure, qué imagen del presente está latente en esas interrogaciones sobre el pasado del arte, cómo es posible concebir el ciclo completo del arte moderno en función de las nuevas variables, los nuevos repartos, los nuevos sistemas de valoración.

De este modo, lo que el presente capítulo se propone demostrar es, en primer lugar, que en 1908, en el terreno de la Historia del arte, el Barroco (en el proceso mismo de su constitución en concepto de la Historia del arte) nace como Máquina lectora. Las transformaciones temáticas y metodológicas que en esos años se producen en la disciplina mantienen, desde esa perspectiva, una relación particularmente significativa con el Barroco: no son causa ni efecto; se establece, más bien, un más allá de esa distinción que hace del Barroco una “invención”. Es decir, el Barroco comienza a demostrar una potencialidad conceptual que excede la mera voluntad descriptiva y obliga a pensar en otros términos la Historia del arte.

A su vez, en 1908 se establece una articulación específica entre ornamento y Barroco. La consolidación del ornamento como terreno digno de atención científica, en efecto, hace posible leer lo que hasta ese momento era ilegible (el Barroco). Así, 1908 inaugura un modo de lectura que, en el espacio de la Historia del arte, supone no sólo una reformulación de los modelos de historización estética, sino también una nueva idea de la Forma (como voluntad), su ornamentalización. En ese marco, la recuperación del ornamento (su valor en la historia del arte) es un modo de hablar, a través del Barroco, del debate más estrictamente contemporáneo, integrado a un ciclo que va del Barroco histórico a la nueva arquitectura y arte ornamentales fin de siglo. La máquina lectora barroca, en 1908, comienza a establecer procedimientos complejos a través de los cuales la lectura del pasado (transformado en “origen”) es, simultáneamente, una lectura del presente. En 1908 se produce una inflexión específica de una tradición que comienza en el último tercio del siglo XIX, inflexión en la que el Barroco “nace” (vuelve a nacer) como una lectura del presente del arte.

Es decir, en torno al ornamento, la Máquina lectora diseña una nueva modernidad (una modernidad barroca) organizada según otra idea de la Forma (donde hay forma, hay ornamento): sólo así es posible integrar a la Historia del arte procedimientos y recursos artísticos hasta ese momento concebidos como exceso, desvío o decadencia.

Esta apertura del margen de legibilidad depende, a su vez, del esfuerzo creciente de distinción operada por estos autores entre Ciencia del arte [*Kunstwissenschaft*] o Historia del arte y Estética o dogmática del arte. En efecto, la Estética comienza a revelarse, en estos años, como un paradigma del arte clásico: “He aquí la clave del secreto: nuestra estética no es sino una psicología de la sensibilidad artística clasicista” (Worringer, 1910: 126). Son necesarias, por lo tanto, nuevas herramientas que redefinan los horizontes de lectura e instauren nuevas legibilidades.

De esa transformación, el arte moderno (en primer lugar, las obras de la Sezession vienesa; luego el expresionismo) no sólo participa como *situación* sino también como espacio de determinación mutua con la Historia y la teoría del arte. Por ello, no se trata aquí de determinar causas y efectos: lo que se verifica es un quiebre en el horizonte de valoraciones y percepciones estéticas que reclama tomar en consideración diferentes espacios y prácticas –una de cuyas

características fundamentales es la colocación del Barroco como problema *actual*. Por lo tanto, el arte moderno funciona también como “origen” de estas inquietudes: la Historia del arte, en este momento de su historia, está atravesada por la inquietud de lo moderno (¿qué nos condujo hasta aquí?, ¿cuándo comienza nuestra era?).

Por último, en este terreno, mucho más específico, se establecen distinciones y especificaciones: no se trata de cualquier ornamento. Incluso, como podrá verse, lo puramente decorativo llega considerarse contrario al Barroco (y propio del Renacimiento), por ejemplo en Riegl (1908: 137). Y esto se debe a que el Barroco, en sus manifestaciones más emblemáticas (en Wölfflin y en Riegl es el Barroco romano) supone un proceso en el que el ornamento ocupa un lugar que precisamente pone en cuestión su dimensión accesoria. De este modo, lo que estos historiadores del arte determinan con respecto al Barroco es una nueva condición del ornamento: su centralidad (y por lo tanto su condición no accesoria) para una nueva historia de la Forma artística.

2. El Barroco y la Escuela de Viena

Tal como fue planteado en el Estado de la cuestión, el redescubrimiento del Barroco (aunque cabría hablar, simultáneamente, de invención,⁶⁹ por las razones que se desarrollarán a continuación) es *un capítulo* de la historia de la Historia del arte (así, por ejemplo, en Kultermann, 1990: 186 y ss) y es un fenómeno que se produce, fundamentalmente, en lengua alemana durante el último tercio del siglo XIX en el espacio de la Historia del arte. En efecto,

hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX mantuvo su vigencia la condena de Winckelmann de aquella indecente epidemia [...] A la época barroca se la despreció e interpretó como una época de decadencia mucho más de lo que, con anterioridad, se había hecho con el Gótico. Su arte no parecía digno de ser objeto de atención científica (Kultermann, 1990: 186).

⁶⁹ Lo que se redescubre es un período, una serie de nombres, una serie de monumentos. Lo que se inventa es el concepto. Sin embargo, al mismo tiempo, esa invención tiene su propia historia y se realiza sobre la base y en disputa (concebida, por ejemplo por Iriarte —cfr. Estado de la cuestión— como inversión, que supone menos una invención que una ratificación cuyo único gesto es invertir la valoración) con la Estética clásica. Ejemplarmente, como se verá inmediatamente, se trata de una disputa con los principios que se sintetizan en el nombre de Winckelmann y que tienen despliegues en muchas áreas (gustos, valores estéticos de época, pedagogías, políticas arquitectónicas y de conservación, políticas museográficas, etc.).

Por ello, desde la perspectiva de los nacientes estudios sobre el Barroco, el nombre de Winckelmann⁷⁰ (y con él, el despliegue del ideal neo-clásico) es permanentemente invocado y así se pone en juego un problema estrictamente historiográfico (el sentido de la continuidad, el sentido de la ruptura). Lentamente, Winckelmann comienza a funcionar como interrupción (o excepción) de una nueva continuidad (la que va del período barroco propiamente dicho a su rescate en el siglo XX). Tal como afirma Riegl en 1908:

En la segunda mitad del siglo XVIII aparece la villa Albani, con la cual entramos en la esfera de Winckelmann, que fue el secretario del cardenal Albani. Su arquitectura presenta ya algunas tendencias neo-clásicas nacientes: pero, para nosotros, es sobre todo importante porque aloja una colección de obras de arte antiguas compradas [...] por consejo de Winckelmann. La victoria total de la corriente neo-clásica, es decir, ese retorno del interés por la Antigüedad y sus vestigios, parece consolidada hacia 1800, cuando se instalan en el Palacio del Vaticano nuevas salas de museo para estatuas antiguas [...] Pero esta pasión por la Antigüedad es muy diferente, en la segunda mitad del XVIII, luego de Winckelmann, de como fue bajo León X. Durante el Renacimiento, era artística, más ferviente; ahora es arqueológica, exterior. Se conoce mejor la Antigüedad; los hombres del Renacimiento tenían por ella un sentimiento más caluroso. Es que mientras tanto, se había aprendido a superar la arquitectura antigua en todas las cuestiones técnicas: en la época Barroca. Ya no era posible mantener con la Antigüedad relaciones de creación tan ingenuas como en el Renacimiento, y eso nunca más será posible: la época que trajo ese cambio, ¡fue la *Aufklärung*! (Riegl, 1908: 123).

Pero ya en Heinrich Wölfflin estaba presente el nombre de Winckelmann como representación del “sentimiento artístico” de una serie (Antigüedad clásica, Renacimiento, Neoclasicismo) que la presencia del Barroco (y, a partir de esa clave, también las épocas tardías o “decadentes” de las épocas clásicas) perturba:

La época clásica del Renacimiento posee la misma sensibilidad que la Antigüedad clásica. Y para hacer surgir con toda su fuerza la oposición histórica con el barroco no veo nada mejor que recoger lo que Justi cita como característico de Winckelmann, considerado como una naturaleza clásica; medida y forma, simplicidad y nobleza de línea, tranquilidad del alma y suave emoción, he ahí las grandes palabras de su evangelio artístico. Las aguas cristalinas son su símbolo preferido. Búsquese lo contrario a cada uno de estos conceptos y se habrá caracterizado la naturaleza del nuevo estilo (Wölfflin, 1888: 95-96).

Al rechazo que se sintetiza en Winckelmann y, con más matices, en Burckhardt, la recuperación del Barroco que se desarrolla en el universo germanoparlante

⁷⁰ Para una consideración del lugar del Winckelmann, cfr. también lo señalado en el Estado de la cuestión.

durante el último tercio del siglo XIX conforma un auténtico momento inaugural, con el quiebre que supuso la obra de autores como Cornelius Gurlitt, Heinrich Wölfflin y Alois Riegl. En este sentido, con respecto a la Historia del Arte y la Estética, si el año de 1908 puede pensarse como un momento inaugural, debe tenerse en cuenta que se trata de un punto de inflexión particularmente significativo en un recorrido mayor que comienza en el siglo XIX.

Los nombres y las obras clave de la recuperación del Barroco en la Historia del Arte en lengua alemana son (a partir del umbral que supone la obra de Burckhardt, fundamentalmente los tres tomos del *Cicerone*): Cornelius Gurlitt, *La ornamentación barroca y rococó en Alemania* (1883) e *Historia del estilo barroco, rococó y del clasicismo en Bélgica, Holanda, Francia e Inglaterra* (1887-1889); Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco* (1888) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), August Schmarsow, *Barroco y rococó* (1897);⁷¹ Alois Riegl, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1893), *El culto moderno de los monumentos* (1903) y, fundamentalmente, *El origen del arte barroco en Roma* (1908); y, de un modo menos directo pero no menos importante, Wilhelm Worringer, *Abstracción y Einfühlung* (1908) y *La esencia del estilo gótico* (1911).

Vale la pena insistir en un aspecto ya señalado: como puede verse en las recurrencias que presentan algunos de los títulos de estas obras, uno de los problemas que allí aparece, y que a partir de ese momento se instala definitivamente en toda interrogación sobre el Barroco (se trata, probablemente, de uno de los únicos elementos constantes a lo largo del siglo), es (además de “ornamento”) el del “origen”: ¿cómo es posible –parecen preguntarse incluso los más enfáticos defensores del Barroco– que el Renacimiento haya conducido al Barroco?, ¿cómo es posible que la estabilidad y la armonía se hayan desmoronado de tal modo? Se trata, por lo tanto, de la pregunta por el deslizamiento, el punto de juntura, el límite o el umbral franqueado: Renacimiento y Barroco.⁷² Lo que, de un

⁷¹ Schmarsow fue maestro, en Florencia, de Aby Warburg y Werner Weisbach. Sostuvo una relación problemática con sus contemporáneos vieneses Alois Riegl y Franz Wickhoff. Sin embargo, más allá de las diferencias metodológicas, en Schmarsow (más cerca del “formalismo” que luego se desarrolla en Wölfflin) se registra un mismo recorrido: el interés por el Barroco se articula con el del arte de su tiempo, en su caso, el *Jugendstil* alemán.

⁷² Aún en los años 60, Helmut Hatzfeld, luego de su célebre revisión bibliográfica, insiste: “Lo que nosotros queremos saber en realidad es cómo, cuándo y por qué el Renacimiento europeo llegó a convertirse en Barroco” (Hatzfeld, 1964: 44). Más allá de la solución específica que el autor postula, lo cierto es que los desarrollos de la primera mitad del siglo insistirán en la pregunta, y la historia

modo latente, se hace ya evidente aquí (y el siglo no hará más que profundizar el alcance de esa pregunta) es que esa inquietud, en última instancia, conduce inevitablemente a otra, de mayor alcance, a propósito del origen de lo moderno; y, más aún, supone una bifurcación, una diferencia, que arruina la idea misma de origen y obliga a perpetuar una tensión que no se resuelve en la discusión meramente histórica: el presente nace dos veces y seremos, alternativamente, hijos del ideal clásico o hijos del desvío barroco.

Al analizar este momento de la Historia del arte, Georges Didi-Huberman, llamativamente sin prestar atención al problema del Barroco (su centralidad, junto al gótico y al romano tardío –además, en algunos casos, de la tradición oriental– en esta transformación),⁷³ señala que se trata de una auténtica fractura en la historia de la disciplina:

La “mutación epistemológica” de la historia del arte tuvo lugar en Alemania y en Viena en las primeras décadas del siglo: con Warburg y Wölfflin, con Alois Riegl, Julius von Schlosser y algunos otros, hasta Panofsky. Momento de una extraordinaria fecundidad porque los presupuestos generales de la estética clásica eran puestos a prueba por una *filología* rigurosa, y porque esta filología a su vez se veía cuestionada sin tregua y reorientada por una *crítica* capaz de plantear los problemas en términos filosóficos precisos. Se podría resumir la situación que prevaleció desde entonces diciendo que la Segunda Guerra mundial quebró este movimiento pero la que posguerra enterró su memoria (Didi-Huberman, 2000: 76).

Como uno de los escenarios esenciales de esa mutación epistemológica que se produce en el universo germanoparlante, la Escuela de Viena de Historia del arte se distingue por la formulación de algunos conceptos clave (centralmente, el de *Kunstwollen* por parte de Alois Riegl), por el modo en que el estudio de la historia de la ornamentación es llevado hasta un lugar de relevancia hasta entonces inédito, por el modo en que, en algunos casos, esos desarrollos conceptuales son puestos al servicio de los debates sobre el arte del presente y,

continuará. Esa recurrencia de la pregunta, por otro lado, no depende de la impericia de los especialistas. Funciona más bien como síntoma exacto de que el problema no es tanto el que de las respuestas como el de la pregunta, que no puede dejar de ser formulada.

⁷³ ¿Cómo no incluir allí la variable barroca? ¿Cómo no considerar los efectos y las implicancias de la transformación que estaba en juego en el desplazamiento del objeto de estudio hacia el Barroco (o, como problema menor, el ornamento) concebido como ruptura con la Estética (clásica por definición)? ¿Cómo no prestar atención a las reformulaciones metodológicas que el Barroco como objeto de estudio reclamó? Por cierto, el contexto de esta formulación de Didi-Huberman –la delimitación de una tradición del anacronismo–, se sostiene en tres nombres propios (Aby Warburg, Carl Einstein, Walter Benjamin). Para señalar sólo el caso más evidente, la mera inclusión de Benjamin en esa tradición exige la consideración de lo barroco como variable no exclusiva pero constitutiva.

finalmente, por el aporte decisivo a la consolidación del Barroco como estética y como período en una compleja articulación con la memoria y el presente político, cultural y patrimonial. En Viena, el Barroco se vuelve un problema fin de siglo/ comienzo de siglo.

Al trazar su historia de la Escuela de Viena, Udo Kultermann –en diálogo con una de las historias más relevantes, escrita por Julius von Scholsser (1934), miembro de la segunda generación– plantea que Franz Wickhoff y Alois Riegl pueden considerarse los fundadores. Sin embargo, Scholsser hacía retroceder el comienzo hasta mediados del siglo XIX, y proponía a G. A. von Heider como el auténtico fundador y a Rodolf von Eitelberg como el “abuelo” de la Escuela. Este dato merece ser destacado en la medida en que, por un lado, en Heider se pone en primer plano la relación entre la naciente Historia científica del arte y las necesidades que en Viena se manifiestan con respecto al patrimonio arquitectónico (en el contexto de la incipiente construcción de la *Ringstrasse*); y, en Eitelberg, en la misma dirección, se pone en evidencia la importancia que comienza a adquirir, en la segunda mitad del siglo, la Historia del arte: Eitelberg es, en efecto, el primer jefe de una cátedra de Historia del arte en la Universidad de Viena (la autorización del Emperador Francisco José mediante) y, a su vez, el fundador del Museo Austríaco de Arte e Industria (en 1864), lo cual permite subrayar no sólo la articulación, en ese momento histórico, de Universidad y Museo como instituciones artísticas, sino también la primera participación de Viena en una serie de fenómenos emblemáticos del siglo XIX (lo que obliga a agregar al Museo y la Universidad las Exposiciones Universales como otra institución emblemática del siglo): “Eitelberg había visitado en 1862 la Exposición Universal de Londres. Allí, a la vista de los objetos expuestos y del recién fundado Museo Victoria and Albert se le ocurrió la idea de crear también en Viena un museo de artes industriales” (Kultermann, 1990: 216). Como podrá verse más adelante, el desarrollo teórico vienés en torno al ornamento tiene un antecedente fundamental en las perspectivas inglesas al respecto.

Franz Wickhoff, uno de los fundadores (aunque según Scholsser es el que inicia la época de “renacimiento” de la Escuela), centró sus estudios en las artes industriales y en los períodos infravalorados. Se dedicó al Renacimiento, pero se ocupó de “valorar las fases tardías de su evolución” (Kultermann, 1990: 218). Y también a la época tardorromana: “si con anterioridad a Wickhoff se había

considerado la época tardorromana como un período de decadencia, Wickhoff fue el primero que salió al paso de esta opinión, pues veía su origen en la fe en el progreso del siglo XIX” (1990: 218). Pero también Wickhoff “tuvo una relación directa con el arte de su tiempo. Le ocuparon, en particular, el Impresionismo y la obra de Gustav Klimt,⁷⁴ así como la nueva ingeniería arquitectónica” (1990: 218). Comparte también con los sezessionistas el interés por el arte del Extremo Oriente. En Alois Riegl, el otro de los fundadores, como podrá verse a continuación, muchos de esos intereses compartidos condujeron al estudio específico del Barroco.

Según Didi-Huberman, este momento (del que participa la Escuela de Viena) define un “estilo de pensamiento”, un “conjunto de exigencias conceptuales donde la historia del arte se había constituido, aunque sea por una vez, como vanguardia del pensamiento” (2000: 77) cuya derrota se materializará a mediados de siglo y tendrá efectos también en la historia del Barroco.⁷⁵

3. Heinrich Wölfflin y la forma

Los principales artistas del barroco sufrían dolores de cabeza.

Heinrich Wölfflin. *Renacimiento y barroco* (1888)

Vacila el historiador una y otra vez respecto al punto en que ha de abrir capítulo a la historia del arte moderno.

Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915)

Antes de considerar el debate específico del ornamento y su deslizamiento hacia el Barroco en Viena, es necesario destacar algunos de los elementos que hacen de Heinrich Wölfflin, con *Renacimiento y barroco* (1888), un interlocutor clave para los

⁷⁴ Recuérdese el papel desempeñado por Wickhoff como defensor de Klimt en ocasión de la polémica por los cuadros para la Universidad (cfr. Capítulo anterior).

⁷⁵ La derrota de esa tradición (cfr. Didi-Huberman, 2000: 75-77) es una doble derrota, en la que el hitlerismo no hizo más daño que la reterritorialización forzosa impuesta por la universidad anglosajona, producida luego de la Segunda Guerra Mundial, que debería incluirse como dato clave del sostenimiento de la depuración operada en el campo de la Historia del arte sobre el Barroco. En efecto, si esta tradición de pensamiento estético no tuvo descendientes directos, la herencia del Barroco como concepto no podía sino recorrer caminos indirectos. El problema será retomado, desde otros puntos de vista, en la Tercera parte.

vieneses (especialmente para Riegl),⁷⁶ no sólo por el impacto de ese libro sino también porque la obra más importante de Wölfflin, los *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915) se desarrolla en diálogo explícito con algunos miembros de la Escuela vienesa.

Si, tal como se ha planteado, es posible sostener que la invención del Barroco puede leerse en el marco de una nueva inquietud por la Forma que, durante la segunda mitad del siglo XIX, encuentra diversos alcances y despliegues, el nombre de Heinrich Wölfflin (alumno de Jakob Burckhardt) es, indudablemente, una de las referencias fundamentales. La historia del Barroco nace y se desarrolla, en muchos sentidos, según modo en que Wölfflin plantea la pregunta por el límite o el umbral entre Renacimiento y Barroco, y muchos de los rasgos que, a lo largo del siglo, se atribuyen al Barroco son producto de esa cristalización conceptual. Sin embargo, el aspecto quizás más significativo es que Wölfflin funciona como nombre de la transición, es decir, como manifestación del momento histórico en el que la pregunta por lo clásico (pregunta y horizonte que Wölfflin nunca abandona y que lo perpetúa como heredero de Burckhardt)⁷⁷ debe necesariamente enfrentarse con su límite (¿hasta dónde llega, histórica y conceptualmente, ese “sentimiento formal”?) y comienza a necesitar, de un modo nuevo (es decir, con claridad y distinción epocal y estilística), el conocimiento concreto de aquello que no es. Wölfflin reemplaza el rechazo winckelmanniano por una inquietud mucho más compleja y marcha hacia el Barroco –instaurando una tradición que tendrá significativos herederos (el mayor, Eugenio d’Ors): Wölfflin estudia el Barroco *malgré lui*.

Desde el punto de vista metodológico, el impacto de *Renacimiento y barroco* (1888) radica en la instauración de un método llamado “formalista”.⁷⁸ Así define Wölfflin su trabajo:

Este [estudio] quiere ser una contribución a la historia de los estilos y no a la historia de los artistas. Mi propósito era observar los síntomas de la decadencia [del Renacimiento] y reconocer, en el “relajamiento y en la

⁷⁶ Cfr. Riegl, 1908: 48-49.

⁷⁷ Entre su estudio inicial sobre Renacimiento y barroco (1888) y su desarrollo posterior (1915), Wölfflin publica en 1899 *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano*, dedicado a la memoria de Burckhardt. Wölfflin fue, además, sucesor de Burckhardt en la cátedra de Historia del arte de Basilea desde 1893.

⁷⁸ “Wölfflin se veía a sí mismo como un formalista entre los historiadores del arte de su tiempo y escribió en la introducción a su volumen *Pensamientos de la historia del arte*: «Acepto el título como un título honorífico, en cuanto quiere decir que siempre he visto en el análisis de la forma concreta la primera tarea del historiador del arte.» (Kultermann, 1990: 244).

arbitrariedad” la ley que permitiría vislumbrar la vida interna del arte (1888: 11).

Estilo y no artistas: esta distinción conducirá a una célebre consigna wölffliniana: “Historia del arte sin nombres” (1915: 19), que ocasionará significativas controversias (y que debe ponerse en relación con la noción de *Kunstwollen* propuesta por Riegl), pero que el autor continuará reivindicando como único modo de “enfocar el asunto desde otro ángulo, para encontrar unas directrices para la historiografía del arte [...] No sé de dónde me ha venido esta palabra. Se encontraba en el aire. Pero [...] designa la intención de representar algo que se encuentra por *debajo* de lo individual” (Wölfflin, 1920; cit. en Kultermann, 1990: 243).

Así, el pasaje del Renacimiento al Barroco es estudiado “psicológicamente” (Wölfflin, 1888: 11), en contra de la perspectiva “mecánica” (que también será objeto de discusión en Riegl) y tiene como tarea “encontrar los síntomas de la decadencia [del Renacimiento]” (1888: 11). ¿Cómo opera el punto de vista psicológico? Es un enfoque que hace posible mostrar “el estilo arquitectónico como la expresión de su tiempo” y “las relaciones que existen entre la imaginación del artista y las condiciones de la época” (1888: 82-83). De este modo, Wölfflin habla de “imaginación formal” (1888: 83) y “sentimiento formal” (1888: 85), pues “la técnica no crea nunca un estilo, sino que allí donde se habla de arte lo primero es un cierto sentimiento formal” (1888: 85).

El Barroco, desde esa perspectiva, es definido como “transformación estilística” derivada de un nuevo “sentimiento general de la vida” (Wölfflin, 1888: 81) cuyos rasgos fundamentales son, inicialmente, efecto de masa, movimiento y gran estilo (crecimiento de las dimensiones y simplificación). A esos rasgos generales se agregan otros como la exclusión del ángulo recto, la tendencia a lo amorfo [*Formlosen*] en tanto expresión de la “alegría que proporcionaba el poder de la materia” (1888: 49), el pliegue,⁷⁹ la multiplicación de los elementos, etc. El

⁷⁹ La descripción general que realiza Wölfflin, concentrada en la etapa inicial del Barroco (1580-1630) que conduce, por ejemplo, a enfatizar el efecto de masa, se ve permanentemente arrastrado por la caracterización del Barroco en su apogeo, que obliga una distinción: “en sus comienzos es pesado, masivo, comprimido, severo; a continuación escapa poco a poco a su pesantez primera, el estilo gana en ligereza y alegría” (Wölfflin, 1888: 15). Por ello, en su análisis del pliegue, debe recurrir a Borromini: “el plegamiento de toda la masa mural [...] llevó a la fachada a encorvarse ligeramente sobre sí misma en los extremos, confiriéndole, por el contrario, un movimiento vivo hacia adelante [...] Los ejemplos de fachadas movidas no se encuentran antes de Borromini: la de

movimiento es particularmente subrayado: “el barroco manifiesta [...] el sentimiento preciso de una dirección: aspira a subir” (1888: 63), no sólo en las fachadas, sino también en elementos aislados (ejemplarmente, las columnas salomónicas). Por ello, el movimiento, junto al pliegue, definen todo el artificio del que la arquitectura barroca fue capaz: “el estilo pierde el carácter de gravidez masiva que tenía en su origen; ya no se pueden soportar los muros vacíos, todo se disuelve en decoración y movimiento” (1888: 67-68).

La decoración, en efecto, es uno de los rasgos que llevan al Barroco a su expresión más radical. Wölfflin llega a esa hipótesis a partir de una consideración metodológica y funciona como clave del desarrollo que en Viena se dará al ornamento. En el contexto de una aclaración sobre su concepción del estilo en tanto expresión de una época, el autor matiza: su interés reside, en realidad, en

[los] períodos en los que un sistema formal constituido pasa de una generación a otra, en los que la relación interior cesa de existir [...] Entonces es cuando resulta preciso observar en otro lugar la expresión viva del sentimiento popular, no en la arquitectura con sus grandes formas de pesados movimientos, sino en las artes decorativas menores (Wölfflin, 1888: 85).

De este modo, “el sentimiento de la forma encuentra una satisfacción inmediata y sin trabas, y es de ahí de donde partirá la renovación: la cuna de un nuevo estilo reside siempre en la decoración” (Wölfflin, 1888: 85-86). Hacer de la decoración el motor de los cambios estilísticos no sólo supone la ruina de los *nombres* en la Historia del arte, sino también la colocación de lo aparentemente accesorio en un lugar decididamente nuevo.

El Barroco, desde esa perspectiva, saca provecho del “motivo pintoresco del recubrimiento y de lo inaprehensible”, de una “composición complicada y una excesiva abundancia de formas y motivos –en el que el detalle [...] pierde completamente su significación [...]–, y ya tendremos los elementos que dan la impresión de esta riqueza embriagadora propia del barroco” (Wölfflin, 1888: 69). En ese marco, el ornamento como problema específico aparecerá en la evaluación de la arquitectura barroca profana (la arquitectura de jardín), en la evaluación del uso de motivos naturales.

Santa Agnese en la Piazza Navona lo es aún moderadamente, pero la de Santo Carlo alle Quattro Fontane (1667) va lo más lejos posible” (Wölfflin, 1888: 67).

Así, al Barroco se asocian conceptos que el siglo desplegará: “la inquietud del devenir, la tensión de la inestabilidad” (1888: 68), “el ojo no encuentra reposo frente a lo inaprehensible” (1888: 69), es “un sentimiento del espacio, dirigido hacia el infinito” (1888: 70), “la marca significativa del nuevo arte, la orgía del espacio y de la luz”, “excitación del amorfismo” (1888: 75).

Ahora bien, en un libro estrictamente consagrado a la oposición histórica entre Renacimiento y Barroco irrumpe, intempestivamente, el salto temporal hacia el presente:

el parentesco de nuestra época con el barroco italiano se hace evidente. Al menos en algunas de sus manifestaciones. Son las mismas emociones a las que un Richard Wagner recurre para actuar sobre nosotros. “Ahogarse – hundirse – inconsciente – placer supremo–.” Su estilo coincide perfectamente con la forma barroca y no es un azar si él recurre precisamente a Palestrina, que es contemporáneo del barroco (Wölfflin, 1888: 94).

Más allá de lo contingente del ejemplo, este señalamiento de Wölfflin debe ser subrayado como uno de los primeros esbozos (aunque Nietzsche, diez años antes, había avanzado en la misma dirección) de lo que habría de volverse el largo y transitado camino de la contemporaneidad del Barroco. Una vez que esa puerta es abierta, nada podrá detener la proliferación de ejemplos, de criterios y de razones de esa contemporaneidad.

Del mismo modo, otro esbozo fundamental que propone Wölfflin es el deslizamiento hacia la literatura (la idea de “literatura barroca” era, en 1888, imposible): “Es interesante observar el nuevo estilo en la poesía. La diferencia que se observa entre la lengua de Ariosto y la de Tasso expresa totalmente el cambio de atmósfera” (Wölfflin, 1888: 90)⁸⁰. Wölfflin opta por Tasso y descarta a Marino (“El ‘marinismo’ no tiene nada que ver con el primer período del barroco”, 1888: 90).

Ahora bien, uno de los aspectos más relevantes de la lectura del Barroco (en su oposición con el Renacimiento) por parte de Wölfflin depende del tipo de reformulación del trabajo inicial que se da en su gran libro, *Conceptos*

⁸⁰ El desarrollo de esa oposición, ejemplificado en dos citas, opera sobre la “expresión” y sobre la “visión”: “Notemos los adjetivos de insistencia, las terminaciones sonoras, las pesadas repeticiones (molto..., molto...; e invan..., e invano...), la construcción pesada de la frase, el ritmo lento del conjunto. No solamente la expresión, sino también la visión se ensancha, y las imágenes se vuelven cada vez más amplias. Qué reveladora es la transformación que Tasso introduce en el motivo de la musa. La eleva a los espacios celestes infinitos y, en lugar de la corona de laurel, le da «una corona dorada de estrellas eternas»” (Wölfflin, 1888: 91).

fundamentales de la historia del arte, en el que hablar del Barroco es, simplemente, un modo de definir “todo el período del arte moderno” que “se ha supeditado a [...] dos conceptos: clásico y barroco” (Wölfflin, 1915: 20). En efecto, en esta obra, la oposición entre Renacimiento y Barroco crece en magnitud y en alcance para definir –tal es el subtítulo– “El problema de la evolución artística en el arte moderno”.⁸¹ Wölfflin propone allí los célebres cinco pares de conceptos (lo lineal y lo pintoresco [*Malerisch*]; superficie y profundidad; forma cerrada, forma abierta; pluralidad, unidad; lo claro, lo ambiguo o indistinto), “categorías de la visión” (1915:418) que permiten definir la génesis de la “visión moderna”, la “nueva configuración de la imagen” y, más relevante que en el trabajo anterior, el problema de la decoración,⁸² pues incluso “todos los progresos de la ‘imitación de la naturaleza’ radican en la sensibilidad decorativa”. En el arte, afirma el autor “se dejó siempre aparte lo que no emocionaba sugestivamente como plástico. De ahí que la historia de la pintura sea también, y no de manera secundaria, sino fundamentalmente, historia de la decoración” (Wölfflin, 1915: 423).

Ahora bien, este libro responde ya a otro contexto de la discusión y a otro contexto histórico de los aquí abordados (es publicado, en efecto, “en el fragor de la guerra”, 1915: 19) y uno de los signos más claros al respecto es en énfasis que Wölfflin da a la “exploración conceptual” cuyo desarrollo, sostiene, no ha corrido parejo con la exploración “de los hechos”. Por ello lo clásico y lo barroco están aquí despojados de su “sentido cualitativo” y lo que se subraya es, precisamente, “la transformación del significado” (Wölfflin, 1915: 20). Pero, en relación con este problema, el libro destaca como antecedentes excepcionales que han realizado aportes al desarrollo conceptual a Riegl y a Wickhoff (además de Schmarsow).

Si bien, por los motivos históricos señalados, un examen detallado de este trabajo excede al presente capítulo, no puede dejar de subrayarse que lo que aquí se cristaliza es el problema de los “estratos ópticos” (la capacidad, históricamente determinada, de ver) como vía de disolución de la dimensión valorativa de los períodos históricos y, por lo tanto, de las ideas de decadencia o superación de los estilos. Ahora bien, si lo que allí se pone en primer plano es la representación, no

⁸¹ Aunque, como podrá verse a continuación, estos principios serían válidos para definir la lógica de la renovación de las artes en todas las eras.

⁸² “Aquí está el contraste decisivo entre arte clásico y barroco. El adorno barroco se transforma ante los ojos del espectador. El colorido clásico es una sólida armonía de colores singulares, el colorido barroco es siempre un movimiento de color, unido, por añadidura, a la impresión de transformaciones” (Wölfflin, 1915: 421).

debe perderse de vista que Wölfflin desplaza el énfasis de la mera *imitación*, por dos razones: lo que el artista representa es lo que le es dado ver y, por otro lado, “nuestros cinco pares de conceptos tienen un sentido tanto imitativo como decorativo”, pues “la forma de representación tiene su lado decorativo” (1915: 40).

Pero el aporte capital que Wölfflin realiza en los *Conceptos fundamentales* para la historia del Barroco en el siglo XX radica en su concepción de la evolución de los estilos: lo clásico y lo barroco, “tipos” cuya explicación se realiza sobre la base de la oposición entre Renacimiento (subdividido en Primero y Bajo) y Barroco, permite sin embargo desplazarse en la historia del arte moderno (en el libro, en efecto, se disponen ejemplos de otros momentos históricos posteriores⁸³ e incluso previos⁸⁴) y hacer de esa oposición la matriz de toda la evolución de la historia del arte: lo barroco y lo clásico pierden (aunque parcialmente y sin que deje por ello de ser necesario su estudio como fuente fundamental) su especificidad histórica y se erigen, por lo tanto, en modelos⁸⁵ –no tanto artísticos cuanto interpretativos. El Barroco en Wölfflin es ya, por lo tanto, un modo de leer.

¿Por qué es posible afirmar que lo barroco es, en mayor medida que lo clásico, un modo de leer? Si bien el libro insiste sistemáticamente en la oposición simple de dos “tipos”, de dos formas de ver, algunos señalamientos avanzan aún más en esa distinción y establecen una diferencia –lo que podría denominarse un plus formal del Barroco. Por ejemplo, señala Wölfflin: “en distinto sentido que los retratos clásicos, hay que decir de los retratos barrocos: su contenido no son los labios, sino el lenguaje; no los ojos, sino la mirada” (1915: 421). Ese plus material, ese auto-señalamiento inherente al Barroco es el modelo histórico con el que el siglo XX concibe la Forma.

Por último, la evolución del arte, desde esta perspectiva, deja necesariamente de ser lineal. Una vez dispuestos lo clásico y lo barroco como rasgos de aparición (y reemplazo) periódicos a lo largo de toda la historia, Wölfflin

⁸³ El impresionismo como caso de transformación del tipo lineal al tipo pictórico (Cfr. Wölfflin, 1915: 59-60), o el clasicismo de comienzos del siglo XIX como “nueva devoción de la simplicidad” (Wölfflin, 1915: 110), entre otros.

⁸⁴ “Existe un arte clásico y un arte barroco, no sólo en la época moderna y no sólo en la arquitectura antigua, sino también en un terreno tan extraño como el del gótico” (Wölfflin, 1915: 424).

⁸⁵ Modelos cuya lógica de funcionamiento instala un principio de ruptura asociado al Barroco. Si bien Wölfflin no es enfático al respecto, sugiere una necesaria preexistencia de lo clásico como posibilidad de aparición del lo barroco. Por ejemplo: “el concepto de claridad hubo de ser formado primero, antes de que se pudiese hallar atractivo en una claridad parcialmente enturbiada” (Wölfflin, 1915: 421).

se interroga por la lógica de las rupturas y los “retornos”: “un examen más atento evidenciará pronto que el arte no ha retrocedido por esto a un punto en que ya estuvo antes; únicamente la imagen de un movimiento en espiral es lo que se acercaría al hecho real” (1915: 428-429). La imagen del movimiento en espiral no sólo instala a la oposición clásico-barroco como matrices del desarrollo de las artes; dispone también la posibilidad conceptual del retorno del Barroco en el siglo que está comenzando.

4. Ornamento y Barroco como *Kunstwollen*: Alois Riegl

Teniendo en cuenta el recorte temporal propuesto (1908 como escena) y el tipo de articulación con los debates del presente que, desde la perspectiva que aquí se sostiene, debe ponerse en primer plano, el nombre fundamental es Alois Riegl, el más representativo de los miembros de la Escuela vienesa que se consagra al Barroco (y que, a su vez, establece su contemporaneidad) y cuya obra es uno de los mayores testimonios del deslizamiento –aquí puesto en primer plano– entre ornamento y Barroco.

En efecto, Riegl permite establecer un vínculo concreto entre ornamento y Barroco como problemas de la Historia del arte (aunque, como se ha planteado hasta aquí, ese vínculo excede el espacio de la disciplina), es decir, da consistencia teórica a la pasión del ornamento como la forma específica de surgimiento, en Viena, de otra, de mayor alcance, la del Barroco. Se trata, en el primer caso, de un ámbito considerado menor en el campo de la Historia del arte (las artes decorativas) cuya vindicación se desarrolla en términos similares a los que conducirán a la del Barroco. El cargo que lleva a Riegl a desarrollar su concepción y su historia del ornamento es el de conservador de tejidos en el Museo de Artes Decorativas de Viena, en el que estaba a cargo de una de las mayores colecciones del mundo de alfombras orientales.

En 1908, mientras Loos pronuncia su denuncia contra el ornamento y mientras Klimt sigue desplegando su búsqueda ornamental, se publica póstumamente el libro de Riegl sobre el Barroco: *El origen del arte barroco en Roma [Die Entstehung der Barockkunst in Rom]*. Pero para poder comprender el alcance de ese trabajo (y la articulación entre ornamento y Barroco) es necesario, en primer lugar, detenerse en un libro anterior del autor, uno de sus trabajos conceptual y metodológicamente más importantes, *Cuestiones de estilo*.

Fundamentos para una historia de la ornamentación [Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik] (1893).

La importancia de *Stilfragen* radica en que allí el ornamento adquiere dignidad histórica y científica –“nuestro primer objetivo deberá ser, pues, justificar el derecho de este libro a la existencia”, señala Riegl (1893: 3), en la Introducción– y, por lo tanto, relevancia como lugar de verdad del arte. Por ello, una de las dimensiones en las que ornamento y Barroco superponen sus resonancias es en la tarea que Riegl denomina “negación” que el ornamento como problema reclama: “eliminar los errores y prejuicios más dañinos y fundamentales para la investigación” (1893: 3).

Riegl rastrea el desarrollo del ornamento, desde el estilo geométrico lineal, luego el heráldico, el orgánico, vegetal y floral, hasta el arabesco. Si bien, desde la perspectiva de los efectos de la obra de Riegl en la Historia del arte, pudo afirmarse que “el estudio de la decoración floral desde la cultura egipcia hasta la cultura árabe” no es más que “un pretexto para mostrar cómo desde los elementos mínimos y esenciales de la decoración pueden recomponerse problemas fundamentales de la concepción y la producción artística” (Solà-Morales, 1980: XIV), ese pretexto no es tal (o no es sólo eso) si se tiene en cuenta que sólo el conocimiento concreto de la historia (y sobre todo los orígenes) de algunos motivos ornamentales hace posible redefinir, según Riegl, el *estilo* como voluntad artística que expresa un más allá de la imitación.

El libro de Riegl se propone, en primera instancia, discutir la concepción “materialista” (hasta ese momento vigente y derivada no tanto de la posición de Gottfried Semper, cuanto de la de los semperianos) que señala el origen técnico-material del ornamento y lo hace depender de la disponibilidad de “una determinada técnica, en especial la de las artes textiles” (1893: 3). En cambio, Riegl considera que deben ponerse en primer plano los “motivos psico-artísticos para la explicación de los fenómenos ornamentales” (1893: 5). Hay, en la historia del arte, desde los orígenes, lo que podría denominarse (recombinando los términos del autor) una voluntad de ornamento que escapa por completo a cualquier dimensión utilitaria. El siguiente pasaje se oye de otro modo si se tiene en mente la invectiva contra el ornamento (y, por lo tanto, contra perspectivas como la de Riegl) que Loos pronunciaría algunos años más tarde:

mucho más elemental que la necesidad del hombre de cubrir su cuerpo con vestidos es la del atavío del cuerpo por mero afán de engalanamiento, con adornos entre los cuales los lineales-geométricos acaso existieran mucho antes de la aparición de las artes textiles, dedicadas en su origen a la protección del cuerpo (Riegl, 1893: 3).

Asimismo, el ornamento es concebido por fuera de la noción de imitación, incluso en el caso del ornamento vegetal, hasta entonces leído como mera imitación. Para ello, Riegl necesita realizar estudios comparados y evolutivos de los motivos vegetales como el pámpano vegetal o la palmeta. Esta última, “que encontramos en Egipto o en Grecia, a duras penas pudo surgir en ambas partes de modo independiente, porque este motivo reproduce una forma floral que no se funda en absoluto en la naturaleza” (Riegl, 1893: 6). Por ello, “la representación realista de flores para fines decorativos, tal como está en boga hoy en día, pertenece en exclusiva a la época moderna” (1893: 6). En cambio, el ornamento es un espacio de supervivencias,⁸⁶ de lentitudes, que organiza una historia del arte (regida por la “estilización”) que corre paralela a la de la imitación del hombre o el animal:

La planta, tan subalterna y en apariencia sin vida, se utilizó y guardó más la simetría en la plenitud de los estilos de los siglos pasados, principalmente porque no se le atribuyó una significación objetiva, sino de simple ornamento. Sin embargo, no se ha pasado de golpe de la estilización de la época más antigua al realismo de la moderna. En la historia del ornamento vegetal hallamos muchas veces una tendencia a la naturalización, un acercamiento a la planta y sus partes en su perspectiva real. Sin duda alguna, hubo en la antigüedad una época de progreso en este sentido, pero fue un episodio pasajero frente al cual las formas estilizadas tradicionales mantuvieron permanentemente su validez (Riegl, 1893: 6).

Por ello Oriente es, también en este momento de la Historia del arte, la referencia inevitable y con él, el desarrollo del arabesco: “Oriente parece haberse opuesto, desde el comienzo, a la inclinación naturalizante del arte occidental” (Riegl, 1893: 6-7). A partir de allí, la concepción no imitativa se une con la otra dimensión fundamental del ornamento, la abstracción.

Desde el punto de vista metodológico, el aporte fundamental de este libro para la Historia del arte es la introducción de la noción de *Kunstwollen* (traducido

⁸⁶ “Eran aquellos los años en los que Aby Warburg, nacido ocho años después que Riegl, asumió el problema de la tenacidad de la tradición clásica, al que dedicó su vida y su biblioteca, precisamente porque la demanda universal de un nuevo estilo lanzaba un reto al historiador para que éste reflexionase sobre la relación entre continuidad y cambio. Lo que Springer había denominado *Das Kachleben der Antike* —es decir, la ‘vida futura’ del mundo antiguo—era un factor poderoso allí donde el historiador realizara sus búsquedas” (Gombrich, 1979: 181). Sobre la relación entre Warburg y los “formalistas”, cfr. Didi-Huberman, 2002: 406 y ss.

frecuentemente al español como “voluntad artística” y al inglés, por Gombrich, como *will-to-form*), cuya condición de desarrollo es, precisamente, la oposición al origen técnico-material y la postulación de los motivos psico-artísticos. Por ello su postulación se realiza en relación con el ornamento (más allá de que no se limita a él), en la medida en que hace visible, en una zona considerada menor (sin autor –y en este punto cabe recordar la “Historia del arte sin nombres” de Wölfflin) de la Historia del Arte, una pulsión que excede al individuo –a quien correspondería, desde la lectura de Erwin Panofsky, no la voluntad sino la “intención artística” [*künstlerischen Absicht*] (Panofsky, 1920: 20). El lanzamiento de esta noción, sin embargo, dio lugar a largas discusiones entre los lectores de Riegl (en las que Panofsky, como podrá verse, es uno de los implicados), en primer lugar porque el autor no postula una definición acabada. En *Stilfragen* es utilizada en pocas ocasiones. Aquí, tres casos en contexto:

En la tejeduría, se ha logrado por fin realizar configuraciones bastante redondeadas: la voluntad artística del hombre [*das menschliche Kunstwollen*] aparece, desde el origen, dirigida a romper las barreras técnicas (Riegl, 1893: 25).

Mas todo ello no nos autoriza a remitir el origen de la espiral a la técnica del bordado de cordoncillos. Esta última pudo haberse adueñado del motivo espiral por ser el más adecuado; no obstante, la primera creación nació quizá de la libre voluntad artística del hombre [*freie menschliche Kunstwollen*] (Riegl, 1893: 92, traducción modificada).

No es nuestra idea fijar con precisión el momento en que primeramente se consumaron estos cambios [...] No existen trabajos previos porque la arqueología clásica, hasta ahora, ha considerado casi incompatible con su dignidad ocuparse de la época tardía romana [...] Es difícil ponerse de acuerdo sobre el punto exacto donde lo nuevo empezó a encontrar una consideración y un empleo consciente en la voluntad artística de aquella época tardía [*im Kunstwollen der spätantiken Zeit*] (Riegl, 1893: 166-167, traducción modificada).

En este sentido, la discusión con la concepción técnico-materialista de los semperianos cobra su real importancia: lo que está en juego es el reemplazo de esas determinaciones por una “voluntad artística” que se liga no sólo con la libertad sino también con el origen (de cada forma nueva), incluso una “libertad originaria” que pone en primer lugar al estilo. Tal como señala Buci-Glucksmann: “[La noción de] *Kunstwollen* deconstruye por primera vez la distinción occidental entre arte plástico y arte decorativo en pos de un nuevo objeto común: el estilo, o más exactamente las ‘cuestiones de estilo’” (2008: 50).

La discusión a la que dio lugar la noción de *Kunstwollen* conforma un tema específico de la Historia del arte. Desde, por ejemplo, Panofsky (1920)⁸⁷ hasta Didi-Huberman (1990) o Buci-Glucksmann (2008) toma forma un recorrido en el que se pone en juego una disputa en la que la interpretación de ese concepto es siempre una toma de partido por los modos de concebir la tarea de la teoría y la Historia del arte y en última instancia, tal como propone Solà-Morales, supone tanto una hipótesis como un “objeto, la tesis de su investigación” (1980: XIII). La interpretación de Panofsky (1920) intenta llevar el concepto hacia una dimensión filosófico-trascendental. La que propone Gombrich (1979), orientada a su concepción de “el sentido del orden”, subraya, entre otras variables, el modo en que Riegl dota a los motivos ornamentales “de vida y voluntad propias” (1979: 193), por lo cual “esta ‘voluntad de arte’, que Riegl había concebido como una alternativa a las explicaciones mecanicistas de motivos individuales, se convirtió en un principio vitalista subyacente en toda la historia del arte” (Gombrich, 1979: 193). Buci-Glucksmann, tal como acaba de plantearse, subraya el alcance de la noción en relación con la autonomía del arte: “En realidad, esta noción compleja, marcada por *El mundo como voluntad y como representación* de Schopenhauer, implica una cierta autonomía del arte y reenvía a una pulsión estética propia de toda creación y ello, desde los orígenes de la humanidad” (2008: 49), en la misma dirección que había tomado Perniola (cfr. 1990: 112). Dentro de la tradición del Barroco del siglo XX, como podrá verse más adelante, Walter Benjamin (1928) también hará de esta noción una variable para explicar la vigencia del Barroco. Didi-Huberman, por su parte, hace de Riegl (y su concepto emblemático) uno de los fundamentos con los que se vuelve posible reconducir metodológicamente la Historia del arte, y esa posibilidad depende, entre otras cosas, de la necesidad de disputar a las perspectivas humanistas como la de Panofsky sus interpretaciones de este concepto:

La noción de *Kunstwollen*, por ejemplo, será casi defendida metafísicamente contra su propio creador, Alois Riegl, a quien Panofsky reprocha unas formulaciones “todavía psicológico-empíricas”, a favor de un recurso a principios *a priori* a los cuales todas las ‘manifestaciones fenoménicas’ tienen que ser subsumidas (Didi-Huberman, 1990: 142, traducción modificada).

⁸⁷ Aunque ya entre los contemporáneos de Riegl es un problema específicamente abordado, por ejemplo en Wölfflin (1915).

En esta dirección, la noción de *Kunstwollen* debería incluirse, como otro ejemplo, en la lista de nociones “intraducibles” (tales como *Einfühlung* o *haptisch*) que Didi-Huberman (cfr. 2000: 77), diez años después, considera el “fondo germánico” de ese pensamiento estético que, en el traslado al mundo anglosajón, sería derrotado (o, podría agregarse, “secuestrado”, “depurado”). Asimismo, esta noción podría considerarse un elemento decisivo en la historia del Barroco en el siglo XX en la medida en que permite definir una voluntad que también recorre, según lo que en este trabajo se sostiene, el espacio del pensamiento estético, una voluntad que trasciende a las teorías particulares y que da forma a lo que podría denominarse una voluntad conceptual que no es sólo temática, sino también de “estilo”: un pensamiento barroco.

¿Cómo se produce en Riegl el deslizamiento desde el ornamento hacia el Barroco? Gombrich señala un camino posible: si se trata de “explicar la poca disposición de Riegl en cuanto a completar *Stilfragen* con ulteriores estudios sobre la historia de los motivos”,

después de demostrar su tesis, debió de juzgar más importante consolidar su concepto de *Kunstwollen* mediante un enfoque diferente. Había que demostrar que esta fuerza inherente invadía todas las manifestaciones artísticas de un período o estilo determinados (Gombrich, 1979: 193).

Y agrega: “*Stilfragen* es un estudio diacrónico de los motivos ornamentales. Para complementarlo con un relato ‘sincrónico’, Riegl había de recurrir al análisis de un determinado período estilístico” (Gombrich, 1979: 193). Esos períodos estilísticos serán el arte industrial tardorromano (*Die spätrömische Kunstindustrie*, de 1901),⁸⁸ a partir del cual Riegl introduce la célebre oposición entre háptico y óptico como leyes inherentes al desarrollo estilístico,⁸⁹ y el Barroco.⁹⁰

¿En qué consiste, entonces, esa articulación entre ornamento y Barroco? Lo que la obra de Riegl permite constatar es que esa articulación se da, al menos, en dos niveles: si por un lado el estudio del ornamento establece una nueva legibilidad formal de algunos elementos de la estética del Barroco, a su vez, en otro nivel de

⁸⁸ Este trabajo fue escrito en diálogo con otro libro esencial en la historia de la recuperación de períodos considerados “decadentes” y en la historia del estudio de las artes decorativas: *Die Wiener* (1895) de Wickhoff. Allí, se establecen articulaciones y continuidades con el arte del presente (fundamentalmente el impresionismo), cuyo análisis reclama, desde la perspectiva de Wickhoff, tomar en consideración el impacto del arte japonés en Occidente.

⁸⁹ El concepto de Barroco, además, comienza a ser aquí utilizado.

⁹⁰ “De las obras de Riegl, de hecho, se deduce no sólo la revalorización de un cierto período de la historia del arte, sino el pasaje de una estética de lo ejemplar a una estética del simulacro” (Perniola, 1990: 114). Para un contexto de esta formulación, cfr. Estado de la cuestión.

análisis (tanto metodológico como relativo a concepciones de la Historia) funciona como puerta de entrada a la revalorización de períodos hasta ese momento considerados menores, decadentes. El interés por el ornamento, en este sentido, no puede sino conducir al Barroco, en la medida en que –si bien desde el desarrollo de una idea de “igualdad” entre estilos y períodos– funciona como necesaria vindicación. En *Stilfragen*, tal como fue planteado, esta idea aparece desde el punto de vista metodológico y de historia de la disciplina: la “negación” de los prejuicios de la Estética, el señalamiento del derecho a existir de la disciplina misma.

Un año después de la publicación de *Stilfragen*, Riegl comienza a desarrollar su trabajo sobre el Barroco. Durante el año lectivo de 1894-1895, ya en el cargo de *Privatdozent* de la Universidad de Viena, dicta su primer curso sobre “Historia del arte en la época barroca”. Volverá sobre el tema en 1898-1899 en un curso sobre el arte italiano de 1550 a 1800 y en 1901-1902 trabajando sobre el período 1520-1700 y dando especial importancia al punto de quiebre que supone la obra de Gian Lorenzo Bernini, a quien dedica un curso durante 1902. Su prematura muerte, en 1905, deja muchos de sus desarrollos inéditos, entre ellos el del Barroco. Y es precisamente en 1908 (se trata del azar, o de las fuerzas de la propia *Kunswollen* del fin de siglo ornamental vienés) que dos de sus discípulos, Arthur Burda y Max Dvořák, publican bajo el título de *El origen del arte barroco en Roma [Die Entstehung der Barockkunst in Rom]*, las notas que Riegl redactó para esos cursos.

El comienzo de ese texto debe considerarse hoy un momento relevante de la historia del Barroco en el siglo XX –es, de algún modo, una de sus aperturas– y permite ver de qué modo el Barroco irrumpe en la naciente moderna Historia del arte, como auténtico desvío o bifurcación:

Hace unos 50 años, cuando fueron creadas en las universidades alemanas las primeras cátedras de historia del arte, no había más que dos estilos ejemplares por excelencia, cuya descripción constituía el fundamento de la enseñanza en historia del arte: la Antigüedad clásica y el Renacimiento italiano. El arte medieval era considerado un estadio preliminar, legítimo pero imperfecto, del Renacimiento. Se hacía comenzar la declinación del arte desde el fin del Renacimiento italiano. Pero en el curso de los últimos diez años, *paralelamente al desarrollo de la pintura moderna*, se inició una inversión: se reconoció en el arte del siglo XVII un *estadio preliminar del arte moderno* (Riegl, 1908: 37, subrayado mío).

El valor del pasaje radica no sólo en el lugar en el que Riegl se coloca (sabe que se trata de una ruptura, iniciada –tal como expone más adelante– por Burckhardt y continuada por Gurlitt y Wölfflin, entre otros), sino en el señalamiento de dos de las condiciones (no se trata de causas sino de una situación que debe ser comprendida como unidad) de esa inversión: el Barroco vuelve *con* la pintura moderna (con el desarrollo del arte moderno en general, podría agregarse) y esto supone (tal como el siglo XX no deja, de un modo no siempre evidente, de señalar) una auténtica refundación de lo moderno: una indagación de su *arché*.

Por ello, lo que vuelve a su vez importante tener en cuenta lo ya señalado a propósito de la situación vienesa es que Riegl señala una conexión aún más específica entre Barroco y contemporaneidad. En el contexto del desarrollo de su idea general sobre el Barroco y del estilo barroco italiano como raíz común de todos sus despliegues en otras latitudes, agrega:

Iré incluso más lejos: reencontramos la influencia de las creaciones del Barroco italiano hasta en el estilo arquitectónico más moderno, el de la Sezession, en los elementos arquitectónicos simples. De modo que, en lo que concierne a la arquitectura, no podríamos negar el rol mundial del Barroco italiano (Riegl, 1908: 41, traducción mía).

Debe recordarse, en este punto, la intervención clave de este grupo de historiadores del arte en el debate en torno a las pinturas de Klimt para la Universidad (uno de los momentos emblemáticos de esta escena teórica), comentado en el capítulo anterior. Allí, la noción de *Kunstwollen* se erige en concepto clave en la instauración de una nueva legibilidad.

No está de más señalar que el objeto del libro de Riegl es el Barroco propiamente dicho y que, como hombre de ciencia y sujeto a los límites rigurosos de la *Kunstwissenschaft*, no concibe la posibilidad de desplazamientos anacrónicos. Este señalamiento, por lo tanto, apunta a legitimar la necesidad actual del estudio del Barroco, es decir, a señalar su pertinencia para la comprensión del presente, e incluso no sólo de ese presente, sino también del pasado vienes (“El Barroco vienes del fin del siglo XVII y principios del siglo XVIII no es otra cosa que un desarrollo local, pero extremadamente original y vivaz del estilo barroco italiano”, Riegl, 1908: 40-41, traducción mía), e, incluso también, de un tiempo intermedio, el del historicismo arquitectónico (cuyo desarrollo es paralelo al de esta renovación en la Historia del arte) que, si bien no de un modo exclusivo, supo también evocar al Barroco. Se diseña, por lo tanto, una forma de continuidad

histórica que, desde la relectura que un autor como Riegl propone, pone inmediatamente en crisis el ideal Clásico-Renacentista-Neoclásico en el que los defensores de la modernidad de la depuración (tanto el conservadurismo académico como una zona de los nuevos modernos, Loos entre ellos) pretendían, de un modo u otro, instalarse.

La lectura que Riegl propone del Barroco como *Kunstwollen* se basa en el siguiente modelo de periodización: si bien “el siglo barroco por excelencia es el XVII” (Riegl, 1908: 42), el autor se remonta a Miguel Ángel, “padre del estilo barroco”, en su segundo período (a partir de 1520) y a Correggio, y propone dos etapas: una inicial (de 1520 a 1630) y otra (tal como ya había propuesto Wölfflin, signada por Bernini), a partir de 1630 –se dedica sólo a la primera (dado que su objeto es el origen), subdividida a su vez en una etapa “severa” (hasta 1590) y otra “flexible (hasta 1630) y en una definición del “estado actual de la cuestión” (partiendo de las ambigüedades que encuentra en el último Burckhardt, sus interlocutores son, entre otros: Gurlitt, Wölfflin y Schmarsow).

Pero si aquellas afirmaciones iniciales sobre el presente cobran real importancia y si estas opciones de periodización merecen subrayarse, es porque, en su lectura específica, Riegl hace del Barroco un umbral (desplazado en relación con la tradición de la Historia del arte) de lo moderno:

Para comprender el arte moderno es necesario conocer el rol precursor que Miguel Ángel y Correggio han desempeñado en su evolución [...]. Es con Miguel Ángel y Correggio que aquello que separa la visión moderna del arte de la visión antigua entró por primera vez en una fase francamente conciente de sí misma (Riegl, 1908: 81).

Así, el surgimiento de la visión moderna es concebido desde dos criterios específicos: la concepción de lo psíquico en la obra de arte y en la composición. En ambos se pone en juego la oposición entre Renacimiento y Barroco que ya Wölfflin había consolidado como problema fundamental. Con respecto a la primera, afirma Riegl:

La Antigüedad tenía por principio aislar las cosas, representar las acciones humanas como manifestaciones de la voluntad y no del sentimiento interior [...]. El arte moderno tiende a ligar las cosas por la relación en tanto tal y no para aislarlas de un modo más ingenioso. Es necesario, por lo tanto, que las acciones humanas aparezcan como manifestaciones del sentimiento interior. Es a partir del siglo XV que se abre esta vía, pero todo el siglo XV se esforzó por conciliar la novedad con la tradición antigua. El resultado de esta conciliación es el Renacimiento, que por esta razón precisamente nos resulta siempre perfecto, como la Antigüedad [...] Miguel Ángel y Correggio

surgen de este Renacimiento, pero no permanecen allí, superan el estado de conciliación y refuerzan la emoción. En ellos la modernidad comienza a triunfar; es con ellos que comienza el desvío de los objetivos de la Antigüedad, incluso si Miguel Ángel no fue plenamente consciente de ello. En Correggio esto se expresa en el hecho de que el sentimiento interior y la voluntad no están más aliados para equilibrarse mutuamente, sino que el sentimiento interior domina completamente para aparecer a su vez como voluntad: el deseo (Riegl, 1908: 81).

Con respecto a la segunda:

Sabemos que los artistas modernos buscan plasmar las cosas de la naturaleza en el arte tal como las ven, y no como son: subjetivismo. El arte antiguo partía de del deseo de plasmar las cosas como son, y no como el azar las muestra un día al sujeto: objetivismo. [...] Evitó, en la medida de lo posible, la representación del espacio, pues es la más subjetiva de las dimensiones [...] A partir del siglo XV comienza a quererse ligar todas las figuras en el interior de la composición, en todas las direcciones y, por lo tanto, también en la profundidad, lo cual supone inevitablemente una composición orientada esencialmente a partir del sujeto. Es por ello que se dice que el siglo XV encontró las leyes de la perspectiva [...] No es que antes no se supiese representar las cosas en perspectiva, pero no se quería hacerlo. Una vez más: el Renacimiento fue la época de la conciliación, es decir, de la conciliación de la composición antigua y la composición moderna: de la composición plana objetiva y la composición espacial subjetiva. En Correggio (y hasta nuestros días), encontramos la transgresión de la conciliación del Renacimiento (Riegl, 1908: 82-83).

Al dedicar la primera mitad de su libro a una revisión de la obra tardía de Miguel Ángel, con el objeto de justificar la tesis de que se trata del “padre del barroco”, la primera operación de Riegl es un gesto temporal: llevar a Miguel Ángel *hacia el Barroco*, es decir, leerlo desde su posteridad, y por lo tanto disputarle al ideal renacentista (del que formaba parte) y neoclásico (en el que podía ser reivindicado) una de sus figuras fundamentales. Le serie de cambios que Riegl registra en Miguel Ángel (y a partir de allí en la producción de fines del XVI y principios del XVII) funciona como repertorio de temas barrocos (presentes, en muchos casos, ya en Wölfflin) que el siglo XX desplegará: inestabilidad, tensión, inquietud, movimiento, conflicto, en suma: transgresión del ideal renacentista. En este sentido, uno de los elementos más inquietantes del desarrollo del libro es la función que desempeña un nombre (permanentemente evocado, pero nunca analizado, dado el objeto del libro –el origen del barroco): Gian Lorenzo Bernini, término de comparación y referencia para esa lectura retrospectiva del pasaje del Renacimiento al Barroco.

En este marco, y tomando como punto clave el Concilio de Trento, Riegl sigue el desarrollo de las relaciones que, desde la Edad Media, se establecen en Italia con los monumentos antiguos (problema al que por cierto había dedicado un trabajo específico publicado en 1903, *El culto moderno de los monumentos* [*Der moderne Denkmalkultus*): a la indiferencia de la Edad Media, que no vio en el Coliseo más que un “botín interesante” (Riegl, 1908: 118), el Renacimiento opuso un “retorno del paganismo”, cuya manifestación institucional fue, entre otras, la designación en 1516 de Rafael como Director de excavaciones romanas antiguas – donde desarrolló un primer plan global para la restauración de la Roma antigua.

Pero el ideal de la Contrarreforma funcionó como un auténtico quiebre: “Bajo Pío IV, que sacó adelante el Concilio de Trento, se encuentran ya los signos inequívocos de indiferencia con respecto a los monumentos antiguos” (Riegl, 1908: 120). En este sentido, una vez más el problema de lo moderno encuentra en el Barroco su umbral de transformación:

para toda la época moderna, la relación con la Antigüedad clásica será siempre el barómetro de las grandes corrientes intelectuales que van y vienen entre la fe y el saber, ejerciendo al mismo tiempo una influencia decisiva sobre la evolución del arte vivo de su tiempo (Riegl, 1908: 118).

Los papas del siglo XVII son grandes constructores, pero, según el planteo de Riegl a propósito de la relación con los monumentos de la Antigüedad, lo que funciona al mismo tiempo como condición del desarrollo constructivo es la activación de una suerte de *carácter destructivo* de ese patrimonio, en la medida en que “la Contrarreforma no sentía ninguna obligación siquiera con el cristianismo primitivo” (1908: 122). Y, agrega Riegl –una vez más tendiendo un lazo con el presente–, esas destrucciones “podrían tener lugar en nuestros días”, con la diferencia que “hoy se las reconstruiría en otro sitio” (Riegl, 1908:123). Se trata, evidentemente, de la experiencia arquitectónica del historicismo.

En el contexto de la caracterización general del Barroco como *Kunstwollen*, el lugar del ornamento es analizado específicamente y es una de las variables que permite delimitar dos períodos: el Barroco severo, de 1550 a 1590, momento inicial de la Contrarreforma, dominado por la arquitectura, y de 1590 a 1630, el Barroco flexible, dominado por la pintura y que funciona como “transición hacia Bernini” (1908:115).

La distinción que Riegl establece señala que el período severo es decididamente enemigo de la decoración:

En regla general, asociamos los términos de arte barroco romano, arte jesuita, con la idea de exuberancia, opulencia, sobreabundancia de formas y de movimientos. Pero todo ello no apareció sino después de 1600, después de esta fase severa de la Contrarreforma. En cierto sentido, ésta era incluso hostil a las artes, exactamente como su corriente opuesta, el protestantismo del Norte (Riegl, 1908: 166).

Tal como ocurría en Wölfflin (1888), dado que el objeto de estudio de Riegl es el surgimiento del Barroco (la transición desde el Renacimiento), el énfasis está puesto en la etapa carente de ornamento. Sin embargo, la etapa ornamental es permanentemente invocada (con el nombre de Bernini) para señalar el horizonte (el destino del Barroco) desde el que las transformaciones del Barroco serían leídas.

Es posible para Riegl, a partir de allí, establecer especificaciones de relevancia no sólo para una caracterización del Barroco en términos generales, sino también para una analítica del ornamento: el Barroco, en efecto, incluso luego de 1630, no decora (es decir, *no sólo* decora). La mera decoración, la *decora inutilia* es, antes bien, propia del Renacimiento:

La ornamentación, ese último vestigio del Renacimiento amigo de la decoración, debe ceder su lugar. Lo que expresa tanto la austera visión del arte de Miguel Ángel como el espíritu severo de la Contrarreforma, que no toleraba en sus obras religiosas ornamentos superfluos, que distraen el espíritu por su carácter lúdico (Riegl, 1908: 137).

El Barroco, en cambio, supone una ornamentalización en la composición. Por ello el elemento decorativo, el principio ornamental, que en la etapa flexible está presente, funciona como parte de esa ornamentalización “esencial” y multiplica sus elementos “en nombre de la búsqueda de efectos pintorescos exteriores, de ilusiones ópticas, del placer de los ojos” (Riegl, 1908: 150), imposible en la etapa severa. Es decir, esta distinción entre el Barroco severo y el flexible no supone, naturalmente, que el Barroco no haya apelado al ornamento accesorio, pero el punto en el que el Barroco instaura una ruptura depende en gran medida del tipo de apelación al ornamento. En referencia al tipo de uso de la pilastra por Miguel Ángel, afirma Riegl: “No se trata de una ornamentación lúdica (como en el Renacimiento); él las utiliza en el espíritu más grandioso, para caracterizar no las partes, sino el todo” (Riegl, 1908: 102). Por ello puede hablarse, por ejemplo, en relación con la intervención Maderno en San Pedro, de la instauración de la “fachada-decoración” (Riegl, 1908: 154). En este sentido, estas caracterizaciones

del Barroco, si son leídas teniendo en cuenta la analítica del ornamento de *Stilfragen*, señalan el alcance que el ornamento tiene una vez que se vuelve la clave de la composición (el estilo).

Así, cuando el siglo XX retoma la pasión del ornamento (a través del Barroco, aunque no exclusivamente) lo que recupera es precisamente esa ornamentalización de los fundamentos formales, la ornamentalización de las “masas arquitectónicas” que se produce luego de 1630. O una ornamentalización que, en relación con el problema de la representación, establece incluso una indistinción entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo figurativo y lo abstracto (lo que hace posible hablar, al mismo tiempo, de una ornamentalización de las imágenes).

La noción de *Kunstwollen*, en este marco, se despliega: vale tanto para definir un estilo general en cada una de sus etapas, como estilos de artistas. Riegl habla, por ejemplo en relación con Maderno, de la fachada de Santa Susana como “una buena prueba de su saber y su voluntad artística” [*eine gute Probe seines Könnens und kunstlerisches Wollens*] (Riegl, 1908: 150); o de “la voluntad artística barroca de Miguel Ángel en arquitectura” [*Michelangelos barockes Kunstwollen in der Architektur*] (Riegl, 1908: 75); o de “la voluntad artística específica” [*spezifisches Kunstwollen*] (Riegl, 1908: 66) de Miguel Ángel. *Kunstwollen* define, por lo tanto, el modo en que cada nombre propio participa de una voluntad que lo excede, en una tensión irresuelta entre lo general y lo particular: se trata, por lo tanto, de la potencia.⁹¹ Si bien Riegl no postula en ningún caso definiciones acabadas del concepto —aún en menor medida en este caso, dado que no se trata de un libro redactado por el autor para su publicación sino de notas de clase— la noción de *Kunstwollen* podría suponer, según el funcionamiento que se deduce de cada una de sus apariciones, un más allá de esa distinción. Tal como Walter Benjamin planteará veinte años más tarde siguiendo, entre otros, a Riegl,⁹² el

⁹¹ Concepto aristotélico (*dynamis*) opuesto al acto (*enérgeia*) que Giorgio Agamben revisa para definir una “experiencia de la potencia” subrayando la dimensión de privación que el concepto alberga: “la potencia es definida, así, esencialmente, por la posibilidad de su no-ejercicio” (1987: 356). La lectura de Agamben, en este sentido, es de vital importancia para definir la lugar de las obras en relación con el Barroco: “el pasaje al acto no anula ni agota la potencia, sino que ella se conserva en el acto como tal y, marcadamente, en su forma eminente de potencia de no (ser o hacer)” (1987: 367).

⁹² En la misma dirección, señala Didi-Huberman: “No es sorprendente que Benjamin, en contraste con su severa refutación de la historia del arte académica, haya aprovechado abundantemente la obra de los historiadores del arte más inspiradores de la época: Alois Riegl, pero también Heinrich Wölfflin y Aby Warburg. De cada uno, retuvo algunas polaridades fundadoras: háptico-óptico

Barroco no puede explicarse a partir de principios inductivos ni deductivos. El concepto de Barroco como *Kunstwollen*, en este sentido, no se conforma a partir de la suma de casos o ejemplos particulares: cada artista participa de una voluntad que está en todos y en ninguna parte. El Barroco es una potencia.

El Barroco como *Kunstwollen*, finalmente, define un recorrido guiado por “la transgresión de la conciliación del Renacimiento” (Riegl, 1908: 83) como uno de sus principios fundamentales, un proceso que conoce dos etapas: un primer desvío de la regla antigua en Miguel Ángel que no es concebido como hostilidad (se pretendía estar siguiendo un mismo camino) y, luego, el comienzo efectivo, el surgimiento de la voluntaria hostilidad con la Antigüedad clásica, con el Concilio de Trento, que lega al ciclo completo del arte moderno su lógica (la novedad, la ruptura), una lógica que, sin embargo, en el caso específico del Barroco del siglo XX, recorrerá caminos cada vez más complejos: supervivencias, *revivals*, anacronismos que ornamentalizarán el camino que la otra modernidad (la modernidad de la depuración) concibe como camino directo al presente.

5. Ornamento y abstracción: Wilhelm Worringer

La demostración [de Riegl] de las unidades sincrónicas de los desarrollos artísticos y de su necesidad intrínseca apuntaba —consciente o inconscientemente— a los críticos de las modernas evoluciones que intentaban en vano detener las estrellas en sus trayectorias. Su mensaje, popularizado en *Abstracción y naturaleza*, de Worringer, fue adoptado por los movimientos revolucionarios del arte de principios del siglo XX, que trataban de modelar un nuevo arte para la nueva época. El anhelo de semejante fuga desde el rancio círculo de los estilos históricos inspiró el movimiento *art nouveau*, para el cual la unidad de las artes más elevadas y las artes aplicadas constituía una exigencia vital. No es extraño que el estudio de los estilos se viese amenizado por esta búsqueda de cohesión y unidad interna. Sus raíces se encuentran en la situación artística del siglo XIX (Gombrich, 1979: 197).

También en 1908 se publica *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, traducido al español como *Abstracción y naturaleza*, tesis doctoral del discípulo de Wölfflin, Wilhelm Worringer. En franca continuidad con la teoría riegeliana, Worringer hace de la *Kunstwollen* un principio a partir del cual es posible indagar la evolución estética en términos de la voluntad de arte absoluta de

(Riegl), pictórico-lineal (Wölfflin), dionisiaco-apolíneo, dinámico-estático, realismo-idealismo (Warburg)” (Didi-Huberman, 2000: 142).

cada pueblo, que el historiador debe reconstruir para poder determinar la verdad sobre la vivencia estética que en cada momento histórico se pone en juego. Si bien en el caso de Worringer el Barroco no es nunca un problema central, es necesario tener en cuenta su intervención en la medida en que su obra es una de las manifestaciones más claras del lugar que adquiere el ornamento en 1908; se trata no sólo de su relevancia como problema específico, sino incluso como lugar de verdad del arte:

Es un hecho fundado en el carácter peculiar de la ornamentación que en ella se expresen con mayor pureza y claridad, con claridad paradigmática, la voluntad artística [*Kunstwollen*] absoluta de un pueblo y sus particularidades específicas (Worringer, 1908: 61).

La teoría estética de Worringer, una exploración de las formas de la vivencia [*Erlebnis*] estética, de la sensibilidad artística del hombre, se sostiene en la distinción, concebida como “conflicto milenario” (1908: 47), como “incesante encuentro” (1908: 57) que da forma a la historia del arte, entre la *Einfühlung* [proyección sentimental] y la abstracción. Se trata de dos afanes, el primero orientado a la representación o imitación del objeto natural (tendencia a lo orgánico, “antropomorfismo”, equilibrio), el segundo (preponderante cuantitativamente en la historia), espacio del “estilo”, cuyo despliegue se da en los diferentes tipos de ornamento, carentes de modelo natural.

El concepto de *Einfühlung*, concebido por Robert Vischer (1873)⁹³ y desarrollado, entre otros, por Theodor Lipps (a él hace referencia Worringer), es uno de los núcleos en torno al cual gira el debate estético de la época. Tal como señala Didi-Hubermann:

La *Einfühlung* se encuentra en el corazón de casi todas las tentativas llevadas a cabo en Alemania, a finales del siglo XIX, para fundar una *Kunstwissenschaft* capaz de resolver los problemas del *sentido* y de la expresión artísticas en términos de *forma*: la estética de la empatía aparece, en ese sentido, como una tentativa de dar “vida” —animación, sensación, corporalidad, expresión, intencionalidad o pulsión— a una “forma” a partir de allí pensada en un eficacia y su inmanencia psicológicas (2002: 406-407).⁹⁴

⁹³ “Vischer, dentro del espíritu del Impresionismo, se opuso de forma programática contra la idea de épocas de decadencia. Vischer intentó en ella valorar de nuevo la pintura tardobizantina y también se ocupó del Tardogótico y del Barroco, es decir, de aquellos períodos, que aún no eran apreciados en su época, anunciando ya en muchos aspectos a Alois Riegl y la escuela de Viena” (Kultermann, 1990: 208).

⁹⁴ Continúa Didi-Huberman: “Pero podría decirse que la *Einfühlung* fue un concepto plástico [...]: es muy fácil de valerse de él, utilizarlo en todos los sentidos (es decir, en el sentido que uno quiera). Sus raíces filosóficas son múltiples y, a veces, contradictorias: Aristóteles (la catarsis) con Hume (el contagio de las pasiones), Vico (los “transportes” del cuerpo humano) con Burke (la simpatía

Por otro lado, la lectura que Worringer realiza de la *Kunstwollen* riegeliana pone el acento en las ventajas “relativistas” que el concepto alberga y, por lo tanto, funciona como modo adecuado de comenzar a revisar (y de algún modo a invertir) los valores estéticos hasta ese momento hegemónicos en la ciencia del arte. El ornamento como espacio de verdad del arte, en este sentido, es al mismo tiempo una postulación histórica y metodológica. El libro, a partir de la puesta en primer plano del ornamento como lugar de verdad del arte, realiza una revisión de la historia del arte que, a partir de esa centralidad del ornamento, supone una inversión de la historización artística hegemónica y hace del Renacimiento, por lo tanto, un desvío.⁹⁵ Luego de revisar la historia del ornamento primitivo (egipcio, micénico, griego), su periodización (que apunta a definir el gótico como momento clave del afán de abstracción), va “de la antigüedad a la era postcristiana”, pero el énfasis de esa periodización está puesto en el “origen”, tanto el histórico como el individual, de la obra de arte, en la medida en que la *Kunstwollen* es el momento primario de toda creación artística; y ese “origen” es siempre la abstracción: “El punto de arranque del proceso artístico es, pues, la abstracción lineal, que no carece de cierta relación con el modelo natural, pero que no tiene nada que ver con las tendencias imitativas” (Worringer, 1908: 71).

Una de las especificaciones que explicarán la relación entre abstracción y Barroco es aquella que señala las condiciones de surgimiento de uno y otro de los polos que tensionan la historia del arte. Mientras el afán de *Einfühlung* “sólo puede surgir donde [...] se haya producido cierta relación de confianza entre el hombre y el mundo circundante” (Worringer, 1908: 57), el de abstracción surge ante la experiencia de “agorafobia espiritual”, donde “hay un saber intuitivo de que la existencia es insondable” (Worringer, 1908: 58) y supone otra forma (superior a la racional) de conocimiento.

Ahora bien, el interés de Worringer no es sólo el afán de abstracción puro, sino, específicamente, lo que denomina “un escalón intermedio”:

sublimada), Kant (el primado de la forma) con Herder (el primado del cuerpo), sin contar los grandes románticos, Novalis, Schiller, Schelling o Carl Philipp Moritz... Sin contar el autor esencial, quizás, de toda esta genealogía: Schopenhauer” (Didi-Huberman, 2002: 407).

⁹⁵ “Esta perspectiva es, por tanto, obviamente anteclásica, antirrenacentista, antipositivista: para Worringer un mismo hilo une el arte egipcio con el barroco y con el expresionismo” (Perniola, 1990: 114).

Se trata del proceso, de tan enorme interés con respecto al arte de la ornamentación y a la historia de la arquitectura, que consiste en que el afán de proyección sentimental abandona el círculo de lo orgánico que normalmente le es asignado y se apodera de las formas abstractas, despojándolas de esta suerte, claro está, de su valor abstracto. Este mecanismo estético [...] encuentra su apoteosis en el gótico (Worringer, 1908: 60).

Es decir, una vez exploradas las formas puras (primitivas) de abstracción, el gótico aparece como momento del arte privilegiado para explorar una *Kunswollen* anti-clásica. En este sentido, si Worringer, desde la perspectiva que aquí se sostiene, debe ocupar un lugar relevante en la situación del Barroco de 1908 es porque, en primer lugar, postula una negación de lo que llama la “estética moderna” como punto de vista centrado en la representación de la realidad:

Para nosotros sólo se trata de hacer constar el valor puramente ornamental [...] y enfrentarnos de esta suerte a la opinión corriente de que el proceso psíquico de la creación artística fue en todos los tiempos lo que es en nuestra época –época privada de instinto artístico--, o sea un camino que conduce del modelo natural a la llamada estilización. Esa llamada estilización, es decir lo abstracto, lo lineal, lo inánime, fue más bien lo primordial, que posteriormente cobró vida y vitalidad orgánica y por tal modo llegó a acercarse al objeto natural” (Worringer, 1908: 82).

El desarrollo de este gesto anticlasicista o antirenacentista⁹⁶ (según Worringer, el clasicismo no es más que “soberbia europea”, “eurocentrismo”), encuentra otro factor determinante, otro de los elementos que si bien no están inmediatamente vinculados con el problema barroco, forman parte de la situación de su retorno: el japonismo, uno de los factores clave en el desarrollo del *Art Nouveau*. Dice Worringer:

El japonismo en Europa marca una de las más importantes etapas en el proceso de rehabilitación que va restableciendo la interpretación del arte como creación puramente formal, es decir, como una creación que apela a nuestros sentimientos estéticos elementales. Por otra parte el japonismo nos salvó del peligro de ver las posibilidades de la forma pura únicamente dentro del canon del arte clásico (Worringer, 1908: 64).

⁹⁶ En el ensayo “De la trascendencia y la inmanencia en el arte”, agregado al libro a partir de la tercera edición (1910), señala Worringer: “En el momento en que [...] se nos revela la esencia de la evolución artística, cambia también nuestra apreciación del clasicismo. Comprendemos la estrechez de un criterio que nos ha hecho considerar las épocas clásicas como puntos culminantes de todo crear artístico, como cimas de la perfección absoluta [...] No debemos, pues, erigir el clasicismo en valor absoluto; no debemos subordinarle todo el resto de la producción artística: con ello nos enredamos en una cadena sin fin de injusticias”. Y agrega más adelante: “En el fondo, todas nuestras definiciones del arte son definiciones del arte clásico” (Worringer, 1910: 128-134).

Es decir: gótico, egipcio, arte bizantino, japonismo son formas del afán de abstracción que organizan un contra-canon, una historia del arte que elude al Renacimiento como punto de referencia. En la importancia otorgada a esas fuerzas de abstracción provenientes de Oriente, Worringer es un contemporáneo de la Sezession, es decir, apela a una zona de la historia del arte que, por ejemplo, Klimt, tal como se ha señalado, en ese mismo momento estaba redescubriendo. Se trata de diversas formas de la pasión del ornamento.

Pero a esa lista debe agregarse, por último, el Barroco. El propio Worringer deja planteado el desplazamiento en un comentario lateral de *Abstracción y naturaleza*, única aparición del concepto de Barroco, en el que habla de “aquella etapa evolutiva del gótico que llamamos barroco gótico” (Worringer, 1908: 123). Pero esta hipótesis histórica que hace del Barroco un concepto que permite describir un momento del Gótico (y que refuerza la idea del Renacimiento como excepción), reaparecerá en un libro tres años posterior, *Formprobleme der Gotik* (1911), traducido al español como *La esencia del estilo gótico*,⁹⁷ en el que la oposición Clásico-Barroco de Wölfflin es reemplazada por una nueva: Clásico-Gótico.

En efecto, en ese libro (un caso emblemático de recuperación del Gótico no sólo contemporánea de la del Barroco, sino también sintomáticamente idéntica a aquélla en términos del tipo de intervención historiográfica y conceptual), el Barroco es invocado en siete oportunidades en una operación en la que Gótico y Barroco se asocian (se identifican, en una “conexión íntima”, más allá de que el segundo es subsumido a un “momento” del primero) para establecer un auténtico asalto a la estética clásica. Inicialmente, Worringer plantea que “el barroco septentrional es [...] una reviviscencia [*Wiederaufflackern*] de la voluntad gótica de forma [*gotischen Formwillens*],⁹⁸ bajo una envoltura ajena” (Worringer, 1911: 43), “la última manifestación de la voluntad nórdica” (Worringer, 1911: 101). El resultado (una de las operaciones fundamentales) es hacer del Renacimiento un “*intermezzo*” (Worringer, 1911: 100):

⁹⁷ La traducción, realizada en 1925 por Manuel García Morente y publicada por la Revista de Occidente, debe considerarse un momento fundamental de la recuperación de la literatura barroca que, en esos años, se prepara en España y cuyo momento emblemático será el tercer centenario gongorino de 1927 –escena que conforma la Segunda parte de este trabajo.

⁹⁸ El concepto del que Worringer se vale aquí sistemáticamente, una inflexión de *Kunstwollen*, es *Formwille* –un desplazamiento que amplía el alcance de la noción original de Riegl: “hemos de definir la voluntad de forma que se refleja en el más pequeño pliegue de un traje gótico con la misma fuerza y evidencia que en las grandes catedrales” (Worringer, 1911: 17).

el Renacimiento es una especie de cuerpo extraño que se introduce en la enorme evolución –por lo demás ininterrumpida— que de los primitivos comienzos nórdicos conduce al barroco e incluso al rococó” (Worringer, 1911: 107).

Así, la historia está recorrida, según Worringer, por un goticismo (a veces “subterráneo”) que podría llegar incluso al presente y que permite poner en crisis las certezas del “hombre clásico” y sus “ideas constructivas”.⁹⁹

En el tipo de periodización que Worringer propone, uno de los espacios más inquietantes es el que ocupa el presente (la “estética moderna”). Tal como podrá verse inmediatamente, la recepción del libro demostró no sólo su actualidad sino incluso, y por las mismas razones, su valor de invención y de proyección hacia el futuro. Pero considerando la historización que propone Worringer, la evolución de las artes funciona como espacio de conflicto que cobra sentido en el presente. Esa “estética moderna”, según el autor, es la de la Historia del arte aún sujeta al ideal clásico. Pero hay otra forma de lo moderno (la que tanto en Viena como en otros lugares de Europa se desarrollaba en ese momento) que, tal como Worringer permite comprender, evoca (y conforma otro modelo de continuidad) voluntades artísticas del pasado.

El libro de Worringer, apenas publicado, se volvió un éxito, su repercusión excedió el espacio de la Historia del arte y es incluso considerado uno de los fundamentos del desarrollo del Expresionismo. Tal como hace constar Worringer en el prólogo a la tercera edición, de 1910,

La que dio a mi libro una superficie de resonancia [...] es esta íntima actualidad del problema. Se agrega a ello que el movimiento artístico del más reciente pasado demuestra que mi problema no sólo ha adquirido una actualidad inmediata para el historiador del arte, cuya misión es mirar atrás y emitir juicios, sino también para el artista ejecutante, a la búsqueda de nuevas metas expresivas. Aquellos valores incomprendidos de la voluntad artística [*Kunswollen*] abstracta, de que la gente se sonreía y que yo traté de rehabilitar científicamente, se fueron rehabilitando al mismo tiempo en el campo del arte, y no en forma arbitraria sino desde íntimas necesidades

⁹⁹ “En el hombre de la evolución primaria el instinto lo es todo y el intelecto, nada. Pero sobre la base de un mayor acopio de experiencias y representaciones, el hombre se orienta cada vez mejor en el panorama universal y, poco a poco, el caos de las impresiones sensibles se resuelve en un orden claro de acontecimientos. El caos se convierte en cosmos. Esta progresiva conquista espiritual del mundo hace que, naturalmente, se extinga poco a poco aquel sentimiento de la relatividad esencial que, en el mundo de los fenómenos, hace burla de todo conocer; disminuye, pues, el terror instintivo [...] y al paso que la conciencia humana se acerca a la arrogancia antropocéntrica, debilitase el órgano que percibe el profundo e irreconciliable dualismo ontológico. La vida se hace más bella y alegre, pero pierde en profundidad, grandeza y dinamismo; el hombre, en la creciente certeza de su conocer, se proclama la medida de todas las cosas y asimila el mundo a su mezquindad humana” (Worringer, 1911: 33).

evolutivas; y no ha habido para mí mayor satisfacción que el hecho de que los artistas interesados en los nuevos problemas de la creación artística, hayan comprendido intuitivamente este paralelismo (Worringer, 1908: 14).

En efecto, el afán de abstracción y el rescate de voluntades artísticas primitivas, exóticas, la crítica a “la unilateralidad y estrechez clásico-europeas de nuestra tradicional concepción y valoración del arte” (Worringer, 1908: 14), es considerado, en la historia de la Historia del arte (cfr., por ejemplo, Kultermann, 1990: 269-271), como un momento de comunión entre la teoría estética y las búsquedas expresionistas. Al mismo tiempo, a partir de lo inicialmente planteado en este trabajo, esta variable permite comprender que, además de los vínculos específicos de contemporaneidad con la *Sezession* vienesa (junto al *Jugendstil* alemán), la pasión del ornamento se proyecta en otras formas de renovación estética del siglo XX. Tal como se verá en la Segunda parte, Walter Benjamin, al situar la vuelta del Barroco, señala al Expresionismo como uno de sus fundamentos.

Pero las proyecciones de la pasión del ornamento seguirán reapareciendo a lo largo del siglo XX. Gilles Deleuze y Félix Guattari, antes del “descubrimiento” deleuziano del Barroco (cfr. Cuarta parte de este trabajo), harán del afán de abstracción de Worringer uno de los fundamentos del arte nómada: el arte como máquina abstracta, lo háptico como forma de espacio liso (en contra del estriado), la línea nómada como abstracción, incluso la Vida no orgánica como clave del Cuerpo sin órganos.

6. Ornamento y modernización: el antecedente victoriano

Ernst Gombrich, nacido en 1909, cuya infancia vienesa coincide, por lo tanto, con el momento del debate del ornamento¹⁰⁰ y cuya educación (fue alumno, por

¹⁰⁰ En el Prefacio de *El sentido del orden*, una breve referencia autobiográfica resulta particularmente significativa: “Mi madre adoraba y coleccionaba los bordados de las campesinas eslovacas. Esperábamos con impaciencia las visitas a Viena de un comerciante eslovaco llamado Matonicky, que ante la puerta desplegaba su género esplendoroso: chalecos, chaquetas, blusas, gorros y cintas, todo ello bordado [...]. Aprendimos a admirar la belleza de los colores y el inmenso tacto y destreza decorativos. Recuerdo perfectamente que yo me preguntaba por qué estas obras no eran consideradas como ‘arte’ al igual que las grandes pinturas. También recuerdo haber oído que estas piezas eran doblemente valiosas, puesto que nunca más podrían ser reproducidas. La tradición decaía con rapidez [...]. Menciono tales vinculaciones porque he llegado a preguntarme si otra afición que se apoderó de mí cuando todavía era un colegial estaba relacionada también con movimientos contemporáneos en Austria. Muy pronto comencé a advertir, comparar, contrastar e incluso dibujar los detalles decorativos de edificios vieneses. Recuerdo muy bien la fase en que descubrí, con sorpresa por mi parte y la de mis mayores, con qué frecuencia los motivos irracionales de la urna formaban parte de ornamentaciones arquitectónicas, colgados de algún lugar

ejemplo, de Julius von Schlosser) está aún bajo la estela de la tradición académica del ornamento, dicta, en 1970, una serie de conferencias en New York, bajo el título de “Análisis de la ornamentación” que luego serían publicadas en libro con el nuevo título de *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Se trata de uno de los estudios más específicos del problema del ornamento, una auténtica enciclopedia de la ornamentación y las diferentes perspectivas teóricas al respecto.

Además de las posiciones de Gombrich señaladas a lo largo del presente capítulo con respecto al caso vienés, su historia del ornamento subraya con claridad el hecho de que ese debate forma parte de un proceso cuyo antecedente fundamental es el debate victoriano sobre el ornamento. En efecto, el siglo XIX es el momento en que, a partir de los efectos de la revolución industrial, la máquina comienza a volverse una amenaza para la tradición de la decoración, sostenida en lo “hecho a mano”, desde el punto de vista de la cual, “una decoración hecha a máquina es un absurdo” (Gombrich, 1979: 33).

El debate victoriano del ornamento constituye, en efecto, un significativo capítulo de esta historia, en la que el problema del Barroco no está presente (aunque sí el del renacimiento gótico) de un modo directo (y por lo tanto no es objeto de consideración aquí). Sin embargo, es necesario destacar algunos de los aspectos allí implicados en la medida en que se trata de un eslabón que conecta con problemas que serán considerados a continuación.

Los nombres clave de ese debate son, entre otros Augustus Welby Northmore Pugin, Ralph Wornum, John Ruskin, Gottfried Semper¹⁰¹ (alemán, refugiado en Inglaterra en 1848 y trasladado finalmente a Viena donde muere en 1879, es, por lo tanto, el autor que establece un contacto entre ambas discusiones,

del techo [...]. Un par de ellos [...] flanquean el gablete de la fachada de San Miguel, una iglesia de Viena. [En la misma plaza puede verse] la fachada de una casa casi carente de ornamentación, y bien puede recordarnos el hecho de que hubo un tiempo en que la ornamentación se convirtió en cuestión de principios en Viena. El diseñador de esa fachada, Adolf Loos, había hecho una campaña contra ello, pero, al mismo tiempo, el gusto de la gente había redescubierto la belleza y el vigor de la arquitectura barroca austríaca, que, de algún modo, se identificaba con el legado específicamente austríaco. No sé si me ha influido algún eco de esas discusiones, pero en mi adolescencia busqué, desde luego, las encantadoras reliquias de ese estilo en los suburbios vieneses” (Gombrich, 1979: VII-VIII).

¹⁰¹ “Tanto si el estado deplorable del diseño europeo había de ser achacado a una falta de gusto discriminador, como creían Pugin y los reformistas, o a los estragos de la máquina, como pensaba Ruskin, o bien al desequilibrio de fines y medios, como Semper sugería agudamente, la necesidad de volver a la escuela y aprender los principios de la decoración a partir de tradiciones extranjeras era notada casi universalmente” (Gombrich, 1979: 51).

como puede verse en Riegl), Owen Jones y Lewis F. Day. El uso de la máquina supone un momento de inestabilización del gusto con la aparición de “imitaciones baratas” y lo que estos críticos realizan es “uno de los primeros intentos de caracterizar lo que en Alemania llegó a ser conocido como *kitsch*” (Gombrich, 1979: 36). Lo que allí se pone en juego, más allá de las posiciones específicas, es una crítica del ornamento: “La emancipación del diseño de patrones, en un arte independiente con pretensiones crecientes presagió el divorcio entre decoración y adecuación funcional” (Gombrich, 1979: 59).

Por ello, la consideración de esta tradición explica, probablemente, lo extraño de la posición de Loos en el contexto vienés. En efecto, tal como señala Gombrich:

Loos, que había regresado a su Viena natal tras una temporada en EEUU e Inglaterra, asumió el papel de propagandista [...]. Nunca cesó de aguijonear a sus compatriotas austriacos hablándoles de la superioridad del gusto y de la civilización anglosajones [...]. Muchas de las ideas más radicales de Loos pueden remontarse a los reformistas ingleses, aunque raramente se refirió a ellos por su nombre en sus pronunciamientos dogmáticos (Gombrich, 1979: 59).

Por otro lado, un dato relevante del debate victoriano es que algunos de sus protagonistas (Wornum, Semper, Jones) tienen un rol destacado en la preparación de uno de los fenómenos culturales emblemáticos del siglo XIX: la Exposición de Londres de 1851: “Todo el movimiento de reforma [...] dio como resultado la Gran Exposición de 1851” (Gombrich, 1979: 36), la primera de las Exposiciones Universales. Allí se dio a conocer el Crystal Palace, ubicado en el Hyde Park edificio modelo de tantos otros, en el que por primera vez la construcción en hierro y en vidrio es realizada según técnicas novedosas que lo hacían desmontable y por lo tanto trasladable.

La Exposición de Londres de 1851 fue una de las exposiciones emblemáticas del siglo XIX, uno de los escenarios en el que se ponen en juego las diferentes vías de lo moderno, en el que el incipiente funcionalismo convive con las nuevas formas ornamentales, en el que los reformistas del gusto conviven con la aparición en Europa del japonismo: “Europa [estaba] por primera vez cara a cara con auténticas obras maestras de las artes japonesas [...] La marea *art nouveau*, con sus vigorosos ingredientes japoneses, ya no sería frenada” (Gombrich, 1979: 56-58).

Tal como podrá verse a continuación, estos acontecimientos culturales conducirán a Walter Benjamin a postular su analítica del ornamento. Allí, las Exposiciones Universales, como los Pasajes, adquieren dignidad teórica como instancia cultural clave en la definición de la experiencia de lo moderno. Por esa vía, ornamento y Barroco vuelven a articularse.

#Escolio. Walter Benjamin y el ornamento¹⁰²

Walter Benjamin supo escuchar la voz que desde Viena se alzaba contra el ornamento y asumió sus implicancias. Debía aún ocurrir la Gran Guerra y con ella el despliegue del siglo XX. Es probable que Benjamin haya leído el texto de Adolf Loos el jueves 24 de octubre de 1929,¹⁰³ publicado en *Frankfurter Zeitung* (es menos factible que lo haya hecho en la traducción francesa, publicada mucho antes, en *Cahiers d'Aujourd'hui* en 1913), pero lo cierto que desde comienzos de los años 30,¹⁰⁴ hizo de Loos una de las figuras emblemáticas de la definición de la experiencia (y la pobreza) del presente. Un anticipo de las hipótesis que Benjamin desplegaría al respecto en “Experiencia y pobreza” [*Erfahrung und Armut*] (1933) aparece ya en el ensayo que dedica a Karl Kraus (1931). Sobre el final de ese texto se lee:

El europeo medio no ha podido vincular su vida con la técnica porque se ha aferrado al fetiche de la existencia creativa. Hay que haber presenciado a Loos en su lucha contra el dragón llamado “ornamento”, hay que haber oído el esperanto estelar de las criaturas de Scheerbart o visto al *Angelus Novus* de Klee, que prefiere liberar a los hombres quitándoles algo a hacerlos felices dándoles algo; hay que haber hecho todo esto para comprender a una humanidad que se mantiene en la destrucción (Benjamin, 1931a: 103).

La historia de la experiencia [*Erfahrung*],¹⁰⁵ historia que Benjamin no cesa de reescribir a lo largo de toda su obra, encuentra en el desarrollo técnico un momento de transformación irremediable: “Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica” (Benjamin,

¹⁰² La lectura específica de la teoría benjaminiana sobre el Barroco, inscrita en la Escena teórica de 1927, será desarrollada en el capítulo 6, Segunda parte.

¹⁰³ Dada la centralidad que la noción de “crisis” tiene en el pensamiento benjaminiano y, específicamente, la importancia del postulado de Loos para la definición de la crisis de la experiencia, no está de más recordar que ese jueves es el célebre *Black Thursday* de la Bolsa norteamericana que da inicio al Crack de 1929.

¹⁰⁴ Sobre otras referencias de Benjamin a los nombres del debate del ornamento: antes, en *Origen del drama barroco alemán*, Benjamin se vale de la noción de *Kunstwollen* de Alois Riegl, pero la referencia es fundamentalmente metodológica y por lo tanto no hay una remisión directa al problema del ornamento. Luego, en “La obra de arte en la época...” aparecerá una referencia general a la Escuela de Viena y a Riegl y Wickhoff, “hostiles al peso de la tradición clásica” (Benjamin, 1935: 24).

¹⁰⁵ Se trata de una discusión filosófica estrictamente kantiana. En su lectura crítica tanto de Kant como, incluso, de la filosofía que está en debate durante sus años de formación, la de los neokantianos, lo que Benjamin despliega es una demolición de la experiencia de la *Aufklärung* – demolición que funciona como fundamento de la postulación de “la filosofía venidera”, una “tarea” que, desde su perspectiva, señalando sus limitaciones, debe partir de Kant. Cfr., al respecto, Benjamin (1918). Como podrá verse en el Capítulo 6, a partir de allí es posible para Benjamin imaginar otra experiencia de la modernidad.

1933: 168). En el complejo sistema de periodización histórica desarrollado por Benjamin, la Gran Guerra define un umbral significativo en la medida en que inaugura el tiempo que al propio Benjamin le es contemporáneo y a ella se refiere en el pasaje recién citado. Ahora bien, si se tiene en cuenta el marco general de su pensamiento, no es necesario hacer mayores esfuerzos para constatar que toda su obra puede concebirse como insistencia y persistencia de ese anuncio que se desplaza en la historia. Lo contingente de cada anuncio, en efecto, está señalado en “Experiencia y pobreza”: “Pero desde luego está clarísimo: la pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza [*großen Armut*] que ha cobrado rostro de nuevo” (Benjamin, 1933: 168).

La gran pobreza es, por lo tanto, el signo de la historia humana (una historia puntuada por momentos en que su lógica se vuelve visible, cobra rostro, y voz)¹⁰⁶ cuyo “origen” –tal como queda definido en su ensayo temprano sobre el lenguaje (1916)— no es otro que la Caída. La gran pobreza es también el signo de la experiencia, sometida al perpetuo juego imposibilidad-restitución, tal como se define, una y otra vez, desde el aún más temprano ensayo “Experiencia” (1913) hasta “Sobre algunos temas en Baudelaire”, pasando por “Experiencia y pobreza”, entre otros textos. Así, cada aparición, cada una de las formas nuevas de pobreza, no hacen más que ratificar su dimensión paradójica (el carácter absoluto y su historicidad). La lectura del problema reclama, por lo tanto, indagar el modo en que cada una de las formas históricas de pobreza actualiza ese rasgo irremediable y, al mismo tiempo, indagar el modo en que cada forma de pobreza supone, también, una salida específica (un modo singular e irrepetible de recuperación de la experiencia –no tanto como negación de la pobreza cuanto de la asunción de las condiciones que esa pobreza impone).

¹⁰⁶ En efecto, Benjamin hace de las imágenes que están disponibles para él (las imágenes que, por alguna razón, captan su atención, lo fascinan) un lugar de verdad filosófica. El caso emblemático es, por supuesto, *Angelus Novus*. Se trata de un tema que en última instancia remite a la noción de imagen, o de “imagen dialéctica” que los lectores de Benjamin exploraron desde el comienzo. Presente ya en la discusión epistolar con Adorno, cfr., al respecto, entre otros, desde el estudio pionero de Tiedeman (1966) hasta Buck-Morss (1989), Didi-Huberman (2000) y Agamben (2005). La voz, sin embargo, está también presente y reintroduce no sólo el problema del lenguaje sino también la posibilidad de hacerse (el pensamiento) receptor de ondas sonoras (siempre *arcaicas*, “originarias” y que nunca terminan de llegar), otra forma de la huella. Por ello, en el pasaje citado del texto sobre Kraus, lo que Benjamin invoca es, de algún modo, la dimensión escénica (cuerpo y voz) de las intervenciones que son su objeto de reflexión. A su vez, tal como podrá verse a continuación, entre la mirada y la voz se define una tensión (una polaridad) de la facultad mimética, vinculada al ornamento como “mirada de las estrellas”.

Ahora bien, si por un lado la Gran Guerra es el umbral de transformación que define el presente y por otro, retrocediendo en el tiempo, el siglo XIX funciona como el umbral siguiente al que Benjamin dedica gran parte de su energía teórica (se trata de los pasajes, las transformaciones urbanísticas, las Exposiciones Universales, Baudelaire, París “capital del siglo XIX”, etc.), en esa periodización, el ornamento, y por lo tanto la Viena de 1908, ocupa también un lugar fundamental – una etapa de transición, intermedia, de máxima vacilación artística y cultural.

“Experiencia y pobreza”, de este modo, funciona como indagación en el presente de los efectos de la técnica y su clave es la idea de “pobreza”. Se trata de una de las nociones benjaminianas que aún hoy no deja de resultar particularmente inquietante. A ella se agrega otra, “barbarie positiva”, y entre una y otra Benjamin se propone encontrar una salida (artística, política, cultural) para el presente. Entre los nombres de la época cuya condición es “comenzar desde el principio [...], empezar de nuevo [...], construir desde poquísimo” (1933: 169), está, inevitablemente, Adolf Loos. Loos que, al igual que Le Corbuiser, habían desplegado los fundamentos de la nueva arquitectura, cuyo rasgo técnico esencial sería el uso del hierro y el vidrio.¹⁰⁷ Dice Benjamin: “No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen ‘aura’. El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión” (1933: 170-171).

La crisis de la experiencia coincide con la fatigada crisis del aura. “Experiencia y pobreza” es, en este sentido, uno de los momentos emblemáticos del movimiento pendular benjaminiano entre la nostalgia (que es siempre la del Paraíso perdido) y la euforia por lo nuevo, entre el coleccionismo y la destrucción, entre el interior como refugio marcado por la huella y la transparencia de los espacios. Para dar provisoriamente por resuelto el problema del aura es posible recurrir a una de las últimas posiciones expresadas al respecto, la de Georges Didi-Huberman:

Saber si el aura ha sido “liquidada” o no es una cuestión falsa por excelencia [...]. Si el aura para Benjamin nombra una cualidad antropológica

¹⁰⁷ Por eso Paul Scheerbart se integra también a esta serie de nombres, cuya obra *Glasarchitektur* (1914) funciona como correlato de este momento de transformación arquitectónica al hacer del vidrio una clave de la experiencia humana. La posición de Scheerbart es sin embargo, compleja, en la medida en que la crítica al funcionalismo convive con la reivindicación del cristal. Suele afirmarse que el célebre Pabellón de Cristal de Bruno Taut (1914), un monumento de la arquitectura expresionista, es, de algún modo, la concreción de los postulados de Scheerbart.

originaria, [...] el *origen* no designa en ningún caso lo que permanece por encima de las cosas [...]. El origen, según Benjamin, nombra “lo que está en tren de nacer en el devenir y en la decadencia”; no la fuente, sino “un torbellino en el río del devenir, que entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de desaparecer”. En realidad, la decadencia misma –lo que cae- es parte integrante del “origen” así entendido: el origen en tanto que tal no es pasado caduco, aunque fuese fundador, sino al contrario, ritmo jadeante, frágil, el doble régimen dinámico de una historicidad que, sin tregua, hasta en el propio presente “pide ser reconocido como una restauración, una restitución y como algo que por sí mismo es inacabado, siempre abierto” (2000: 347).¹⁰⁸

Algunos años antes de estos planteos, hacia 1927, Benjamin había emprendido el proyecto del *Passagen-Werk*. El interés de Benjamin por los pasajes parisinos depende (como ocurre con todos los objetos sobre los que posó su mirada) de su condición de “momento de peligro”, es decir, se trata de puntos de la historia en los que lo nuevo resplandece en toda su verdad en la medida en que aún no termina de nacer. Los pasajes, cuyo surgimiento se da entre 1822 y 1837 y depende, entre otras cosas, de la aparición de la construcción en hierro,¹⁰⁹ funcionan como auténtico momento de vacilación, “son tanto casa como calle” (Benjamin, 1982: 45-46). En los pasajes, “se emancipó en el siglo XIX la creación formal de la tutela del arte [...]. El inicio lo marca la arquitectura como labor de ingeniería”, a lo que luego se suman la fotografía, la publicidad y el folletín. Pero, aclara Benjamin, “todos esos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancía. Pero vacilan aún en el umbral” (1982: 49).

Del mismo modo, las Exposiciones Universales son el otro espacio emblemático del siglo XIX. En los dos resúmenes titulados “París, capital del siglo XIX” (1935, 1939), una de las secciones, “Grandville o las exposiciones universales” traza la historia de ese fenómeno cuyo antecedente, las exposiciones nacionales de la industria nacieron en Francia en 1798. Las Exposiciones Universales (lugar de peregrinación hacia el fetiche de la mercancía), se registra el uso del hierro (“el anillo de Saturno es un balcón de hierro colado desde el que los habitantes de Saturno toman el fresco por la tarde”, [1935d] 1982: 42) como modernización del universo. Es el terreno de aparición del *sex-appeal* de lo

¹⁰⁸ Todos los pasajes citados por Didi-Huberman pertenecen a *Origen del drama barroco alemán* y serán objeto de una consideración detallada en el capítulo correspondiente.

¹⁰⁹ Si bien en el momento de desarrollo de los pasajes “se amplía el campo de aplicación del cristal”, sin embargo, “los presupuestos sociales para su creciente empleo como material de construcción se dan sólo cien años más tarde. En [...] Scheerbart aparece aún en el contexto de la utopía” (Benjamin, [1935d] 1982: 38).

inorgánico, cuya clave es la moda. La mujer, en ese contexto, es “la decoradora del mundo animal, el cual a cambio deposita a sus pies su plumaje y sus pieles” (Benjamin, [1939] 1982: 54).

Ahora bien, lo que aquí resulta relevante es que, al mismo tiempo, a lo largo del *Passagen-Werk*, Benjamin realiza sucesivos desplazamientos hacia el presente y hacia el pasado próximo, pensados también como momentos de peligro. En el marco de esos desplazamientos hacia el pasado próximo (la pre-Guerra), uno de los problemas que lo interpela es la situación del *Jugendstil* y, por lo tanto, el debate del ornamento adquiere cada vez mayor relevancia. La noción, *disponible* desde los debates vieneses, se vuelve para Benjamin una de las claves de la experiencia (del mismo modo que, paralelamente, se vuelve una inflexión posible de otro problema que Benjamin examina durante esos años: la facultad mimética, para la cual el ornamento se vuelve “un modelo”).¹¹⁰

El influjo de los debates en torno a la “peste ornamental” vienesa está presente en muchos momentos del *Passagen-Werk*: tanto en uno de los llamados “Proyectos iniciales” (“El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro”, de 1929), en los dos resúmenes homónimos --“París, capital del siglo XIX”, escritos uno en alemán (1935) y otro en francés (1939)--, como en muchos momentos de lo que conforma la gran masa de “Apuntes y materiales”. Una de las secciones en las que vale la pena detenerse es la S: “Pintura, *Jugendstil*, novedad”.

El valor de verdad sobre el presente (o, más bien, el pasado próximo) que encierra en *Jugendstil* depende del hecho de que, si bien se da en el contexto del triunfo de la técnica y por lo tanto cierra un ciclo iniciado a comienzos del siglo, a su vez –tal como plantea Benjamin en “El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro”-- es un “intento de renovar el arte desde el interior del tesoro de formas de la técnica” (Benjamin, [1929] 1982: 879). Es decir, lo que interesa del *Jugendstil* (en algunos casos, sobre todo en las notas tardías, Benjamin pasa del nombre alemán al inglés: *Modern Style*) es que se vuelve un momento clave del siglo XX para pensar los efectos de industrialización en las artes, en tanto límite o umbral – es decir, gesto a la vez *retro* y de apertura: (ante)última manera aurática en el proceso irrefrenable de decadencia del aura (Cfr. Benjamin, 1982: 571). Esto se debe a que el *intérieur*, a cuya crisis conducen el hierro y el vidrio, encuentra en el

¹¹⁰ El problema será retomado al final de este Escolio.

Jugendstil su “culminación”. Dice Benjamin: “El ensalzamiento del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su teoría [...] El ornamento es para [la] casa lo que la firma en el cuadro”. Pero, en realidad, agrega,

el *Jugendstil* representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Moviliza todas las fuerzas de la interioridad. Ellas encuentran su expresión en el lenguaje de líneas con carácter de médium, en la flor como símbolo de la naturaleza desnuda y vegetativa, enfrentada a un entorno pertrechado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al *Jugendstil*. En el ornamento, se esfuerza por volver a ganar estas formas para el arte (Benjamin, 1982. 43-44).

En la sección S de los “Apuntes y materiales” el azar de la investigación benjaminiana despliega múltiples inflexiones del ornamento: Barcelona y Gaudí, el festejo del ornamento en Dalí, su prefiguración en Baudelaire, entre tantas otras. Y, por cierto, también su contracara, la invectiva de Loos:

En el *Jugendstil* el problema [del arte enfrentado a la técnica] está ya reprimido. El *Jugendstil* no se considera ya amenazado por la competencia de la técnica. Su enfrentamiento con la técnica, que yace oculto en él, resultó por ello tanto más agresivo. Su recurso a motivos técnicos se debe al intento de estilizarlos como ornamentación. (Esto fue, dicho sea de paso, lo que confirió una excepcional importancia política a la lucha de Loos contra el ornamento) (Benjamin, 1982: 571).

La importancia que Benjamin atribuye al “momento Loos” del debate ornamental se debe al modo en que la intervención del arquitecto expone las implicancias del debate mismo y las diferentes posiciones. En este sentido, el recorrido que los fragmentos de esta sección propone hace visible hasta qué punto la pasión del ornamento funciona como uno de los polos que tensionan la situación del arte y la arquitectura contemporánea, y, en última instancia, los modelos de modernidad que el presente permite imaginar.

Para poder comprender el alcance de este problema en el pensamiento de Benjamin es necesario retroceder aún más en su obra. Tal como señala Susan Buck-Morss, el proyecto del *Passagen-Werk* “emergió del remolino formado por dos movimientos antitéticos” (Buck-Morss, 1989: 38): el estudio sobre el *Trauerspiel* (la fallida *Habilitationsschrift*) y *Calle de dirección única*, ambos publicados por la misma editorial (Rowohlt) en Berlín en enero de 1928. La diferencia, visible ya en el abismo que separa una y otra portadas (o en el que separa las dedicatorias: el primero a su esposa, el segundo a Asja Lacis), cobra su

real significado si se tienen en cuenta, también, los cruces mínimos.¹¹¹ Uno de ellos, particularmente significativo aquí, aparece en un comentario completamente lateral de *Calle de dirección única*, a propósito del “tratado” [Traktat], género en el que, precisamente, se inscribe el estudio sobre el *Trauerspiel*:

La superficie de sus deliberaciones no está animada pintorescamente, sino más bien recubierta por los almocarbes de la ornamentación, que se imbrican sin solución de continuidad. En la densidad ornamental de esta exhibición se anula la diferencia entre argumentaciones temáticas y digresivas (1928b: 49-50).

Si el pasaje resulta iluminador es porque, pese a lo que señala Buck-Morss, hay algo en la diferencia radical entre el interés por el Barroco y el interés por la ciudad contemporánea que, desde la perspectiva de Benjamin, se disuelve. Es claro, en un caso se trata del remoto drama barroco alemán y en el otro de la experiencia de la transformación operada por la arquitectura moderna. Pero al mismo tiempo (fundamentalmente a partir de un punto de confluencia: el fragmento, la ruina, pero sobre todo el ornamento), esas dos experiencias se iluminan mutuamente. Y una verdad mínima sobre el libro del Barroco (cuya escritura es previa) –su condición metodológica ornamental– se hace visible en el paseo urbano.¹¹²

Es decir, al hacer del ornamento una variable metodológica de su propia obra, Benjamin se coloca en el corazón de las tensiones que definen las condiciones del presente y establece una continuidad o un contacto histórico entre dos formas de pobreza: la del Barroco y la del siglo XX.¹¹³

Tal como se verá en el capítulo dedicado al problema, el Barroco es, en Benjamin, el auténtico umbral de la modernidad. Una modernidad, cuya

¹¹¹ Más allá de los cruces no visibles en primera instancia, es fácil imaginar que, para un lector atento, la publicación conjunta supusiera una lectura también conjunta. Así, por ejemplo, Sigfried Krakauer: “Hace poco se publicaron dos obras de Walter Benjamin [...]. Sin prestar atención a sus diferencias temáticas, ambas obras constituyen un conjunto como expresión de un pensamiento ajeno al propio de la época. Con éste están emparentados más bien los escritos talmúdicos, y los tratados medievales, pues a semejanza de éstos su procedimiento es la interpretación. Sus intenciones son de tipo teológico” (Krakauer, 1928: 163).

¹¹² Esta aparición del concepto en 1928 permite no tanto poner en duda la posibilidad de que Benjamin haya leído el texto de Loos en su publicación de 1929 cuanto entender el valor de hallazgo que esa lectura supuso en función de esta intuición previa sobre el valor del ornamento.

¹¹³ En *Origen del drama barroco alemán* el ornamento no figura como noción relevante (tal como acaba de plantearse, es introducido en *Calle de dirección única* y funciona, de algún modo, como relectura del libro sobre el Barroco, que es su otra cara). Los temas ornamentales, sin embargo, están presentes: los grabados en los libros de emblemas, algunas referencias a la decoración y a los marcos recargados en los libros del siglo XVII, etc. Lo esencial, sin embargo, es la caracterización de la concepción barroca del lenguaje, en la que –según un principio ornamental– la voz (lo sonoro, lo sensual) llega a independizarse “de cualquier asociación de sentido heredada [...] El lenguaje barroco aparece siempre sacudido por la rebelión de sus elementos [...], ha dejado de servir como mero medio de comunicación” (Benjamin, 1928a: 202-203).

experiencia Benjamin no deja de reescribir a lo largo de su obra, que debe leerse siempre con el ruido de fondo del problema del Barroco. Es por ello que las consideraciones sobre *Jugendstil* y ornamento hablan también de otra cosa. Y es por eso mismo que, entre el conjunto de fragmentos de la sección S del *Passagen-Werk*, antes citada, Benjamin dice:

Resulta de vital importancia reconocer que un determinado punto del desarrollo es una encrucijada. En una encrucijada así se encuentra [...] el nuevo pensamiento histórico, caracterizado [...] por rescatar las épocas de decadencia, por revisar la periodización (1982: 559).

Ese nuevo pensamiento histórico que rescata épocas de decadencia y revisa la periodización, en su inflexión específicamente estética, conduce (había conducido y seguiría conduciendo, de un modo cada vez más decidido), entre otras cosas, al Barroco –la “primera” pobreza de nuestra era.

Hay, para concluir y tal como fue anticipado, otra deriva en Benjamin del debate del ornamento: el problema de la facultad mimética (problema que, naturalmente, merecería un desarrollo específico que excede el tema aquí abordado). En efecto, el mismo año en que publica “Experiencia y pobreza”, Benjamin escribe dos ensayos sobre el tema, “La enseñanza de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”. Si bien en esos textos el ornamento no es invocado, el rastro del debate de 1908 es reintroducido allí en dos fragmentos de 1935 que permanecieron inéditos y forman parte del *Walter Benjamins Archive*. En uno de ellos, se articula el problema del mimetismo con el ornamento a través de Worringer:

El ornamento está cerca de la danza. Es una escuela de producción de semejanza. (Habría que utilizar *Abstracción* y *Einfühlung* de Worringer.) Por otro lado, en la interpretación de la danza, no debe perderse de vista su lado dinámico –la transferencia de energía hacia las armas, los utensilios, los espíritus. Está, quizás, en relación dialéctica con el comportamiento mimético del bailarín.

Otro canon de la semejanza es el tótem. Por cierto, la prohibición de producir imágenes en los judíos está sin dudas ligada al totemismo (Benjamin, 1935b: 125).

En el otro, el par de conceptos de Worringer aparece de un modo más decidido. Bajo el título “El ornamento es un modelo para la facultad mimética. Esa abstracción es la alta escuela de la *Einfühlung*” se lee:

¿Existen lazos entre las experiencias del aura y las de la astrología? ¿Hay seres vivos y cosas sobre la tierra cuya mirada nos es reenviada desde las

estrellas, cuya mirada no se abre verdaderamente más que al cielo? ¿Las estrellas con su mirada lejana son acaso el fenómeno originario del aura?

¿Puede suponerse que la mirada fue el primer mentor de la facultad mimética, que la primera asimilación tiene lugar bajo la mirada? ¿Puede finalmente cerrarse el círculo suponiendo que las constelaciones formaron parte del nacimiento del ornamento, que el ornamento conserva las miradas de las estrellas?

Se deduciría, en ese contexto, una polaridad de centros de la facultad mimética en el hombre. La facultad mimética se desplazaría de los ojos a los labios, haciendo el recorrido por el cuerpo entero. Ese proceso incluiría la superación del mito (1935c: 126).

Los fragmentos, enigmáticos, parecieran sin embargo proponer una disolución de la polaridad de Worringer. No una superación dialéctica. Más bien un modo de extremar la posición. En efecto, la facultad mimética es una fuerza arcaica que conduce no a la representación sino a lo que Benjamin llama “semejanzas extrasensoriales”, “correspondencias inmateriales”. El lenguaje (que *no* es “un sistema convenido de signos” y cuya verdad se expresa en la grafología e incluso en el “origen” onomatopéyico), su costado mágico y mimético (que atenta contra el otro aspecto, el comunicativo, o incluso establece una fusión con él), se vuelve “el más complejo archivo de semejanzas extrasensoriales” (1933b: 89).

Benjamin se dirige, de este modo, al lugar en el que la dimensión representativa podría creerse inevitable (el lenguaje) y que por lo tanto pertenecería al territorio de la *Einfühlung* para encontrar allí abstracción. Por ello el ornamento, en el segundo fragmento, puede erigirse en “origen”. El ornamento es la primera ejecución de la facultad mimética, la primera ocasión en que le fue dado al hombre corresponder las constelaciones, recibir su luz. Pero por ello el ornamento es también un modo de leer: “se abre [...] el acceso a la notable ambivalencia de la palabra lectura, en su significado tanto profano como mágico” (Benjamin, 1933b: 88). La lectura, incluso la profana, guarda el rastro de la lectura del astrólogo (que “lee la constelación estelar del cielo y, simultáneamente, en ella lee el futuro o el destino, 1933b: 89). Así es posible, incluso, “leer lo que nunca ha sido escrito. Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua –lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas. Más tarde se constituyeron anillos intermedios de una nueva lectura, runas y jeroglíficos” (Benjamin, 1933c: 107). Luego, la facultad mimética habría ingresado en la escritura y en la lengua (“el estadio supremo del comportamiento mimético”, 1933c: 107).

Tal como podrá verse, esta articulación tendrá ecos significativos en el desarrollo del Barroco a lo largo del siglo: será, entre muchas otras cosas, la luz y el sonido originarios del *Big Bang* que nunca acaba de llegar en Severo Sarduy, será la anamorfosis (como ornamentalización de la mirada) en Baltrušaitis, en Lacan.

Capítulo 3. Ornamento en América Latina

1. Introducción. Rubén Darío en Buenos Aires

Ahora bien, ese siglo XX, el mismo que, en su modo vienés, opera una fractura en el proyecto moderno y, para hacerlo, se inclina hacia el Barroco, nace, al mismo tiempo, en otro de los espacios reprimidos de la modernidad: América Latina. Por ejemplo, en Buenos Aires fin de siglo: Rubén Darío, 1893. ¿No es acaso la “Sonatina” uno, sino el mayor, de los monumentos poéticos fin de siglo de una estética del ornamento? ¿No están allí todos los componentes, todos los materiales culturales (los mismos, comenzando por lo oriental o por la centralidad de lo femenino)¹¹⁴ que conducen a las formas del modernismo estético europeo (*Art nouveau*, *Sezession*, *Jugendstil*) hasta aquí examinadas? ¿No es la “Sonatina”, otro (el mismo) dispositivo temporal que sólo puede explicarse como anacronismo? ¿No es este poema, por cierto, una forma emblemática de señalamiento del valor cultural del agónico *intérieure* analizado una y otra vez por Benjamin en el *Passagen-Werk*?¹¹⁵ ¿No es, finalmente, hoy tan *kitsch*¹¹⁶ la “Sonatina” como *El beso* de Klimt?

¹¹⁴ “El siglo XIX comenzó a incorporar sin reservas a la mujer al proceso de producción de mercancías”, señala Benjamin (1938/1939: 185). Su lectura, que articula la poesía de Baudelaire con algunos de los aspectos del *Jugendstil*, registra a su vez los modos en que al tiempo que esos rasgos se afirman, se disputan al dominio económico: “la protesta de ‘lo moderno’ contra el desarrollo tecnológico” (Benjamin, 1938/1939: 186).

¹¹⁵ “Ya Gutiérrez Girardot anotó la aplicabilidad que a la literatura modernista muestran las reflexiones de Walter Benjamin sobre la aparición del ‘interior’ en la Francia de Luis Felipe cuando la emergencia histórica del hombre privado. Decía Benjamin: «El ámbito en el que vive se contrapone por primera vez, para el hombre privado, al lugar de trabajo. El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Para el hombre privado, el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo». Debiera agregarse que en ese teatro se representó la conciencia del yo del ‘privatier’, bajo el aspecto de un espectáculo feérico que compensaba su despersonalización. En la América Latina del modernismo, la emergencia del hombre privado es notoria pero también compleja: al tiempo que se opone al pasado, estatuye una duplicidad nueva” (Rama, 1977: XXXVI).

¹¹⁶ El problema del *kitsch* está presente, tal como podrá verse, en más de una oportunidad en el debate sobre el Barroco. Una de las lecturas que más enfáticamente articula *kitsch* y Barroco es la de Maravall (1974). Allí, en el marco de una caracterización de la cultura del Barroco según cuatro rasgos (“dirigida”, masiva, urbana y conservadora), se plantea el desarrollo de una “industria cultural” (Maravall, 1974: 185) que despliega un nuevo tipo de mercancía: “el sucedáneo de la cultura: el *kitsch* [cuyo] comienzo [...] puede ya descubrirse en el Barroco [...] La diversificación de niveles culturales [...] y con ello la aparición de la cultura vulgar y mediocre [...] es un fenómeno que hay que adelantar a las fechas de la crisis social con que se abre la modernidad” (Maravall, 1974: 182-183). Para una historia del *kitsch* y su relación con el ornamento, Cfr. Moles (1971), quien identifica de un modo decidido el período aquí abordado y, específicamente, el ornamento del *Art Nouveau/Jugendstil* etc. con el *kitsch* y describe el modo en que el funcionalismo se define como “antikitsch” (Moles, 1971: 147). Vale la pena destacar, en este sentido, que muchos de los rasgos que el autor atribuye al *kitsch* (si bien su período de desarrollo inicial es más acotado, el

Es decir, la pregunta por la Forma, que, según se ha señalado, define un primer horizonte de la invención teórica del Barroco en íntima relación con el desarrollo de los modernismos, encuentra otro de sus momentos fundamentales en la nueva cartografía que diseña la experiencia de lo moderno en América Latina (Rodríguez Pérsico, 2008),¹¹⁷ en su poeta fin de siglo: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” (Darío, 1896: 525). Y luego: “la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres” (Darío, 1905: 529). Y aún: “La forma poética, es decir, la de la rosada rosa, la de la cola del pavo real, la de los lindos ojos y frescos labios de las sabrosas mozas, no desaparece bajo el sol [...] No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos. Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía, dijo uno de los puros. Siempre habrá poesía, y siempre habrá poetas” (Darío, 1907: 581-582).

Si bien el pasado y el futuro son otros, si bien las discusiones políticas y culturales son otras, si bien los problemas “institucionales” del arte y la literatura son otros, lo internacional (en América Latina sintetizado en el “cosmopolitismo” como preocupación) es un rasgo clave que permite ahorrar muchas de las mediaciones interpuestas para pensar el modo en que el Subcontinente hace su experiencia de lo moderno. E incluso, en ese marco, son los nombres propios (sus obras) los que saltan las barreras (y arruinan nociones como “periferia”, “atraso”, “pobreza”) para organizar esquemas de contemporaneidad que, sin invalidar debates críticos específicos sobre las condiciones de producción del arte y la literatura en este momento latinoamericano, hacen de lo moderno una experiencia heterogénea (es decir, una experiencia histórica cuya comprensión, si evita las zonas habitualmente consideradas marginales y atrasadas, es parcial) y del modernismo un conjunto decididamente heterogéneo de prácticas y discursos que vuelve conveniente el plural: “modernismos”. No hace falta, en este punto, señalar como ejemplo el rol de Darío en la renovación poética española, que le permite al poeta, en 1907, señalar que “en buena parte [me] tocó iniciar” “el movimiento [...] de las flamantes letras españolas” (Darío, 1907: 583), porque el problema de los

recorrido del siglo XX se completa, luego de la reacción funcionalista, con el *Neokitsch*) coinciden con los que, por ejemplo, Calabrese (1987) caracteriza al Neobarroco. El problema será retomado más adelante.

¹¹⁷ La zona porteña de la escena de 1908 se desarrolla, en efecto, promediando el período (1880-1920) que Rodríguez Pérsico define para estudiar la experiencia que América Latina hace de la modernidad.

modernismos –al menos en función del problema aquí analizado– es menos una cuestión de fuentes y epígonos que de un despliegue internacional de la exasperación de la Forma, o, como el propio Darío señala, de la *manera*,¹¹⁸ que se realiza, en cada caso, con inflexiones y condiciones específicas.

“El siglo XIX estaba obsesionado con el estilo precisamente porque se sabía carente de un estilo propio”, señala Gombrich (1979: 198) en referencia a la arquitectura y el arte. Tal como se ha planteado, cuando esa carencia (que condujo, en arquitectura y arte, al historicismo) se encontró, hacia el final de ese siglo, con los primeros proyectos de renovación, con nuevas necesidades y con nuevas técnicas (el hierro, el vidrio y luego el hormigón, que inicialmente conviven con la memoria de lo artesanal) produjo un estilo ornamental tan nuevo como viejo (es decir, cargado de supervivencias, *revivals* y evocaciones) que los representantes contemporáneos de la otra vía de renovación moderna (la depuración, la utopía del fin del estilo y el fin de la Forma) condenaron como el peor de los delitos.

En América Latina (en algunas de sus capitales) ese momento modernista, si bien se produjo algunos años más tarde que en Europa, tenía el mismo signo y a la vez otro, porque el pasado era otro.¹¹⁹ Pero, a su vez, los pasados de América eran hasta tal punto divergentes que si, por ejemplo, Buenos Aires se consolida como una de las ciudades modernas más representativas del Subcontinente, se debe a que era una excepción.¹²⁰ Es decir, si por un lado, en los espacios de mayor y más antiguo despliegue colonial (México, Brasil, Perú, etc.), el gran

¹¹⁸ “En el poema ‘Ay triste del que un día’ dijo Darío con dejo melancólico: «Nada más que maneras expresan lo distinto» entronizando ese manierismo cuya pervivencia ha pesquisado Arnold Hauser desde el XVII hasta los simbolistas” (Rama, 1977: XLIII). Para el problema del Manierismo y la posición de Hauser, cfr. Tercera parte.

¹¹⁹ Para un debate general sobre la historia de la arquitectura latinoamericana, cfr. el volumen colectivo compilado por Roberto Segre (1975).

¹²⁰ “El cambio se tornaba notorio en el vertiginoso crecimiento de las ciudades que se produjo en el último tercio del siglo XIX [...]. Entre 1875 y 1900, la población [...] de Buenos Aires, que con su progreso económico vivía el asalto inmigratorio [pasó] de 125 a 850 mil habitantes. En esta ciudad, la mayor y más pujante con que contaba entonces América Latina, la primera expresión de la Cosmópolis futura que veían los americanos, la ciudad de los mejores diarios (aunque también de inexistentes editoriales) y de las ostensibles riquezas, desembarcó Rubén Darío el 13 de agosto de 1893: tenía veintiséis años [...]. Tres años después ofrecía esta descripción de su segunda patria: «Buenos Aires modernísimo, cosmopolita, enorme, en grandeza creciente, lleno de fuerzas, vicios y virtudes, culto y polígloto, mitad trabajador, mitad muelle y sibarita, más europeo que americano, por no decir todo europeo»” (Rama, 1977: XXIV). Para un estudio específico del período, cfr. Terán (2000), especialmente el capítulo 1.

desarrollo de la arquitectura barroca colonial¹²¹ hace posible hablar de “una tradición latinoamericana [de] cubrir las paredes con ornamentos, pinturas, mosaicos, esculturas, hierro forjado, u otras texturas” (Cetto, 1975: 179-180) que supone una primera forma (un “origen”) no tanto de importación como de complejos procesos de transculturación y que permite hablar de una tradición del ornamento (y del Barroco) que puede ser recuperada; por otro, las ciudades carentes de un patrimonio arquitectónico colonial significativo¹²² (ejemplarmente, Buenos Aires y Montevideo) se integran, sin necesidad de operar grandes rupturas (más allá del evidente rechazo a lo español allí implicado) y de un modo decidido, a la tendencia internacional que, desde fines del siglo XVIII y durante gran parte del XIX, ve triunfar el Neoclasicismo tanto en América Latina como en muchas ciudades europeas (a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en Viena, donde el Neoclasicismo no es hegemónico). En el caso latinoamericano, esa tendencia está guiada (no sin excepciones) por el modelo francés.

Así, cuando el *Art nouveau* irrumpe en Buenos Aires,¹²³ si bien no supone la reactivación modernizada de ningún pasado propio, interrumpe (o desvía, aunque sea circunstancialmente) el recorrido neoclásico que la adhesión al funcionalismo retomaría.¹²⁴ Este momento de la arquitectura porteña es, por ejemplo, el período inmediatamente anterior al analizado por Beatriz Sarlo (1988), momento cuya consideración enturbia el recorrido que en Sarlo es un camino directo desde lo pre-moderno hacia el funcionalismo arquitectónico y las vanguardias artísticas (a partir de 1920) y que hace posible que la autora piense en términos de “modernidad periférica”. Es decir, Buenos Aires, una ciudad sin pasado patrimonial significativo, nace historicista, es decir, ecléctica, y en su momento de transformación en metrópolis participa de la pasión del ornamento.

¹²¹ Algunas de las derivaciones específicas del problema del Barroco colonial (artístico, literario) será analizado más adelante.

¹²² “En algunos países [latinoamericanos] la creciente inmigración [...] originó un período muy cosmopolita. De ahí resulta que el centro de Buenos Aires, por ejemplo, al carecer de arquitectura colonial, es muy semejante a París o Londres” (Cetto, 1975: 181).

¹²³ Cfr., al respecto, Martini (1966), Gremietieri et al. (2005).

¹²⁴ El caso del modernismo arquitectónico brasileño (uno de los hitos de la historia de la arquitectura en todas las latitudes), en el que el funcionalismo (a partir del viaje de Le Corbusier a Río de Janeiro en 1936) es “devorado” y reinventado según otra concepción de la línea, fundamentalmente en la obra de Oscar Niemeyer (quien pone las nuevas herramientas al servicio de una tradición que se origina en el Barroco minero), diseña una historia singular en el contexto latinoamericano que reclama un análisis en otros términos. El problema será específicamente tratado en la Tercera parte.

Ahora bien, de este desvío forma parte también otra inflexión del historicismo: el estilo neocolonial que, en Buenos Aires, se desarrolla en torno al Centenario como reacción al modelo francés impuesto por la Generación del 80 y por lo tanto realiza una revalorización de la herencia hispana. Se trata de otra forma de la profusión ornamental, decididamente ecléctica, cuya particularidad (a diferencia, por ejemplo, del caso mexicano) es que vuelve sobre un pasado casi inexistente. En este marco, se realizan tanto la restauración de antiguos edificios como la construcción de nuevos: el Banco de Boston (1924) o el ex Palacio Noel (actual Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco") de 1922.¹²⁵ Por supuesto, el caso argentino es cuantitativamente mucho menos importante que el de otros países.¹²⁶ En el contexto del historicismo, el neocolonial es un modo local de recuperación específica de algunos elementos de la arquitectura barroca (contemporánea, por ejemplo, de la vienesa), con especial énfasis en la dimensión decorativa y, desde el punto de vista de las categorías estilísticas, se integra a la serie de "neos" (Neo-clásico, Neo-gótico, Neo-renacentista) y es denominado posteriormente como "Neo-barroco" (una denominación que, sin embargo, aplicada a este momento arquitectónico, tal como se verá más adelante, no participa con relevancia del desarrollo teórico específico del concepto).

En ese marco, tal como propone Ángel Rama, "el modernismo [literario] acompañó el proceso de urbanización" (Rama, 1977: XXV). Pero esa afirmación debe leerse como definición de un estado de la imaginación artística del que Buenos Aires participa, circunstancialmente, en diversas prácticas artísticas y que nunca alcanzará un lugar de prestigio. Por ello, tal como podrá verse, incluso cuando Rubén Darío participa de la pasión del ornamento, su colocación resulta incómoda: el ornamento, ilegible desde la tradición de la depuración, parece impedir cualquier herencia.

Naturalmente, no hay, en el caso latinoamericano, un correlato teórico (de la magnitud, por ejemplo, del vienes) de esta situación arquitectónica y artística. Sin

¹²⁵ El caso de la arquitectura religiosa merecería un desarrollo específico. En Argentina (como en tantas otras ciudades del mundo) supone un despliegue del historicismo particularmente prolífico, en el que conviven, entre otras recreaciones, el Neo-gótico, el Neo-clásico y, en algunos casos, el Neo-barroco (por ejemplo, la fachada de la Basílica de San Francisco, de 1907-1911).

¹²⁶ El estilo neocolonial encuentra desarrollos significativos en diversos puntos de América Latina. Para el caso mexicano y el estilo colonial californiano: cfr. Fierro Gossman (1998), quien habla de este estilo como "la gran corriente ornamental del siglo XX".

embargo, esto no debe conducir a pensar en la ausencia de debates al respecto (cfr. la sección final de este capítulo). Por ejemplo, tal como Rafael Spregelburd en su *Sprechoper Apátrida* (2011) demuestra, en el olvidado debate porteño a propósito del “arte nacional” y su relación con lo internacional, desarrollado durante la navidad de 1891 entre el pintor Eduardo Schiaffino (futuro fundador y primer Director del Museo Nacional de Bellas Artes) y el crítico español Eugenio Auzón, algo de la discusión del ornamento y del Barroco está en juego. Pero esto se vuelve evidente sólo retrospectivamente: la dramaturgia de Spregelburd, en un gesto de ostensible anacronismo, al releer ese debate a partir de un trabajo con las cartas de la polémica,¹²⁷ pone en boca de uno de los futuros duelistas el concepto que estaba latente pero aún no disponible en la Argentina de la época: “barroco”. Para señalar la dimensión extranjerizante de la nueva arquitectura, dice el personaje Schiaffino:

Que nuestros hombres de gobierno, nuestros críticos,
se preocupen de esta cuestión
porque es vital al desarrollo de un arte nacional,
en vez de mandar buscar á Europa Tamburinis
cuando aquí tenemos arquitectos.
Pues aquí no, ahí lo han tenido
a Francesco Tamburini diseñando
el edificio, el símbolo, el cimiento:
la Casa Central de Policía,
barroca y antipampa como pocas,
ó ese teatro, al que llamarán Colón, ó cualquier cosa,
y el colmo: nuestra propia casa de gobierno
diseñada así por extranjero
y pintada --¡por Dios!-- de rosa y al capricho.
[¿] De veras puede la cabeza de un Estado
habitar en esa casa, ese merengue
que la historia,
que el tiempo y las vanguardias
harán el blanco de cuanta burla les dicte el terco ingenio
diciendo “el presidente tal
se asoma al balcón equis
de la oficial, leal Casa Rosada”? (Spregelburd, 2011: 154-155).

Por cierto, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires ocupa un lugar destacado en esta situación artística y cultural: creado a partir de un decreto del entonces Presidente José Evaristo Uriburu de 1895 y fundado el 25 de diciembre de 1896, su primera sede fue el edificio de las tiendas Bon Marché, las

¹²⁷ Trabajo realizado sobre la base de una investigación de Viviana Usubiaga. Para la historia de la elaboración de la obra, cfr. Spregelburd (2011).

actuales Galerías Pacífico. En la ceremonia de inauguración, se le entregó al Director, Eduardo Schiaffino, un diploma firmado por los miembros del Ateneo (entidad organizadora de las primeras muestras de arte argentino). El diploma consistía en una ilustración alegórica realizada por el pintor Augusto Ballerini, en la que convive una imagen de estilo neoclásico con una tipografía de estilo y distribución Art Nouveau.¹²⁸ Pero además de la ilustración, el diploma incluye un soneto, “Toast”,¹²⁹ escrito por Rubén Darío para la ocasión y dedicado a Schiaffino –sin dudas, la relación entre el poeta y el fundador del Museo constituye, tal como demuestra el exhaustivo trabajo de Alfonso García Morales (2004), un capítulo relevante e intenso de la historia del arte y la poesía modernos de la Buenos Aires de fin de siglo, capítulo en el que Darío interviene y del que sus primeras publicaciones porteñas constituyen un testimonio.

Algunos años después, en 1909, se decide el cambio de sede del Museo y su traslado a un tipo de espacio emblemático del debate que en esta Primera parte se ha abordado: el Pabellón Argentino, un Palacio de Cristal construido en hierro y vidrio siguiendo el modelo del Crystal Palace inglés (1851), especialmente para albergar la muestra argentina en la Exposición Universal de París de 1889. El Pabellón fue luego trasladado a Buenos Aires y colocado, en 1894, frente a la Plaza San Martín. Para ubicar el edificio reconstruido fue necesario demoler el Cuartel de Artillería del Retiro (de estilo colonial). A diferencia de lo que ocurrió con los Palacios de cristal francés o español, que aún perduran,¹³⁰ en 1932 el Pabellón fue demolido para ampliar la Plaza San Martín.

2. Rubén Darío y el ornamento

SONATINA

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?

¹²⁸ Para una historia del Museo Nacional de Bellas Artes y la imagen del Diploma aquí comentado, cfr. el sitio oficial del Museo: <http://www.mnba.gob.ar/museo/historia>.

¹²⁹ “Que el champaña de oro hoy refleje en su onda/la blanca maravilla que en el gran Luovre impera,/la emperatriz de mármol cuya mirada ahonda/el armonioso enigma que es ritmo de la esfera;/el bello hermafrodita de cadera redonda,/y del sublime Sandro la núbil primavera;/y sonriente, en el triunfo de su gracia hechicera,/la perla de Leonardo, la mágica Gioconda./Y el pórtico del templo que habita el Numen sacro,/el altar donde se alce su augusto simulacro,/y en la teoría suave canéforas hermosas./La victoria llevando su palma de oro fino,/y rompiendo la sombra sobre el carro divino,/Apolo coronado de nubes y de rosas” (Darío, 1896: 722-723).

¹³⁰ Perduración significativa, si se tiene en cuenta que, en la tradición que va, por ejemplo, de Walter Benjamin a Peter Sloterdijk (1998), se asigna a ese tipo de edificio un valor de verdad sobre la experiencia de lo moderno, el capitalismo y la historia de “lo humano”.

Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?

¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrél que no duerme y un dragón colosal.

¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
(La princesa está pálida. La princesa está triste.)
Más brillante que el alba, más hermoso que abril!

“Calla, calla, princesa –dice el hada madrina-;
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor.”
(Darío, 1896, 478-479).

Si Rubén Darío es, precisamente, aquel que opera (al menos así lo ha querido, tal como se verá en el Capítulo 5, Segunda Parte, la Generación del 27) por primera vez en lengua española, la vuelta moderna del Barroco literario a través de Góngora,¹³¹ es posible sostener que, en función de lo hasta aquí planteado y más allá de las referencias explícitas que a continuación serán señaladas, la crítica no he tenido en cuenta, al indagar el problema, que una de las claves de esa vocación gongorina no es otra que la pasión del ornamento, cuyo monumento poético sería la “Sonatina” y cuyo fundamento se lee en sus crónicas.¹³²

El corpus dariano en torno a lo que habría de volverse el Barroco literario español (fundamentalmente, un sistema de referencias) está constituido. Uno de los ejemplos fundamentales (tomado, precisamente –tal como será desarrollado en la Segunda parte–, por Gerardo Diego en la célebre antología gongorina de 1927) es “Trébol”, escrito en España en junio de 1899. El diálogo entre Góngora y Velázquez (cada uno tomando la voz en un soneto endecasílabo), así como el soneto alejandrino final en el que el poeta se dirige a ambos, anuncia un recorrido coherente con el modo en que el Barroco (su legibilidad) será construido: de las artes plásticas a la literatura. El retrato que Velázquez hiciera del poeta cordobés funciona como pretexto. Pero la gloria de Góngora es, en 1899, sólo futuro, y Darío (en la voz de Velázquez y en la suya), anunciándola, la construye. Es el nombre de Autor (la imagen) lo que Darío convoca y así seguirá siendo en las constantes

¹³¹ Se trata de una hipótesis extendida y casi unánimemente aceptada tanto en las lecturas del Barroco literario español y americano como en las de Darío. Así, como ejemplo de estas últimas, señala Ángel Rama en su trabajo sobre Darío y el modernismo: “Darío revaloriza antes que ningún otro en la cultura hispánica [...] la línea del Barroco, con la cual su arte tiene puntos de contacto estrechos, y dentro de la cual elige los cuatro maestros que prefiere de las letras peninsulares: Gracián, Teresa, Góngora, Quevedo” (Rama, 1970: 11). De las primeras, vale la pena citar un caso reciente: “«Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana»; estos versos de Rubén Darío registran la primera reapropiación, incipiente aún, del barroco. Cierta preciosismo verbal y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podrían constituir, en la poesía de Darío, el primer avatar de la legibilidad estética del barroco, pero la mezcla (y pugna) del americanismo, galofilia e hispanismo en el poeta nicaragüense resultó en una versión del barroco coherente con el proyecto modernista de alinear nuestra literatura con el parnasismo y el simbolismo.” (Chiampi, 1998: 19).

¹³² Si bien el problema será abordado más adelante, cabe destacar que en sus publicaciones porteñas de sus primeros meses en Buenos Aires, Darío interviene ya en la polémica arquitectónica de un modo decidido, en “El hierro” (*La Tribuna*, 1893), por ejemplo. Allí no sólo la firma (el personaje de Huysmans, Des Esseintes), sino fundamentalmente la crítica a los nuevos materiales como emblema del utilitarismo (y la consecuente añoranza de los viejos), funcionan con claridad como “fundamento” del ornamento como estética moderna y epigonal a la vez.

referencias al Siglo de Oro español que, como se verá a continuación, Darío no deja de pronunciar, tanto en poemas como en “manifiestos” (más sobre este poema en el Capítulo 5, Segunda parte).

Pero ya en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (1896), el problema del Barroco estaba (sin ser nombrado como tal) planteado:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: “Éste, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana”. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas” (Darío, 1896: 472).

El lugar de Darío aquí es claro: el abuelo español enseña un canon incompleto; el Barroco es una pregunta, el subrayado de una ausencia (aprendida, a su vez, de los franceses). Así, además de la “querida de París”, se conjugan una España distinta a la de los españoles y una América precolombina a ser recuperada (en una articulación que el discurso americanista en general y los estudios sobre el Barroco de Indias en particular desplegarán a lo largo del siglo, para encontrar, por ejemplo en José Lezama Lima, sus formas más acabadas).¹³³

El problema reaparece, luego, en *Cantos de vida y esperanza* (1905): nuevamente los “Quevedos y Góngoras” son invocados para reprochar a España su expresión poética anquilosada, es decir, para encontrar en esos nombres no sólo una tradición a ser recuperada, sino también un motor de renovación poética. También en *El canto errante* (1907), donde –según el pasaje antes citado– declara su rol de iniciador del movimiento nuevo de las letras hispánicas. Pero lo más significativo de este caso es que, ya en el corazón de la escena de 1908, Darío da cuenta de su propia pasión del ornamento: al enumerar los materiales con los que ha “celebrado las conquistas humanas”, incluye “las decoraciones ‘arte nuevo’ de los *bars* y *music halls*” (1907: 588).

Ahora bien, no es éste el contexto adecuado para un examen estrictamente poético de los posibles efectos de la lectura de Góngora por parte de Darío. Tal como se verá en la Segunda parte, el problema fue examinado por la propia generación del 27. Dámaso Alonso, incluso, llega a señalar, luego de reconocer la magnitud del impacto del gesto dariano de llevarles a los españoles de vuelta a Góngora, que, sin embargo, “la poesía de [Darío] no se parece en nada a la de

¹³³ Como podrá verse en la Tercera parte, lo americano (su “origen”) ya no serán tanto Moctezuma y los monumentos arqueológicos, cuanto Aleijadinho, la escuela cuzqueña o el indio Kondori.

Góngora [...] su gongorismo no existe” (Alonso, 1927a: 558). Lo interesante del caso es, precisamente, que con Góngora se produce un fenómeno similar al que, a lo largo del siglo, se produce con el Barroco: se trata en muchos casos, antes que nada, de *la fuerza de un nombre*. Aquello que Alonso reduce a “‘postura’ literaria” (Alonso, 1927a: 558), “admiración un poco apriorística y un mucho *snob*” (Alonso, 1927a: 560) es, en otro sentido, un señalamiento de la capacidad de evocación y ruptura que, en el siglo XX, tienen ciertos nombres *raros, malditos*.

Pero al mismo tiempo, quizás hay algo más. Quizás es el ornamento el auténtico lazo. En este sentido, la vía francesa de acceso a Góngora vuelve a subrayar el lugar necesario del ornamento: el gusto fin de siglo y los *revivals* que están en juego en el *Art nouveau*.

La “Sonatina”, escrito en 1893, publicado por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires en junio de 1895 y luego, con algunas variantes, en *Prosas profanas* (1896) obliga a pensar en las implicancias de una estética del ornamento en la poesía. ¿Qué hace de este poema un monumento de esa estética? Para comenzar, el modo en que el sentido es arrastrado (o arruinado) por una fuerza que lo excede: la música. En efecto, la estructura del verso alejandrino¹³⁴ (dos hemistíquios invariablemente acentuados en las sílabas 3ª y 6ª) produce una ondulación de la línea (del sintagma). Pero la dimensión musical (cuyo otro soporte es la rima del sexteto agudo AAÉ:BBÉ), se ve reforzada, ya desde el título del poema, por un alejamiento de la voz: no se trata tanto de un canto como de una ejecución instrumental. Sin embargo, para que haya música, todo en el poema debe callar: no hay voz (hay suspiro), el teclado está mudo. Sólo se dicen “cosas banales” y una orden: “calla, calla, princesa”. En silencio, la princesa se detiene y sobrevienen las imágenes, los deseos (de fuga, vuelo, devenir animal): todo un universo de lo remoto (Oriente) cuya única conexión con el interior (de encierro) son los materiales (telas y piedras preciosas). La música, ornamentalizando el sintagma, apagando la voz, si por un lado arruina el sentido (el poema, en efecto, no dice nada), por otro aísla semánticamente las unidades de ese sintagma y produce una proliferación léxica (cuya relación lógica no es relevante) que define un campo semántico completamente uniforme: lujo exótico, riqueza. La dimensión

¹³⁴ “La modalidad alejandrina de período trisílabo con dos sílabas en anacrusis, iniciada por Rosalía de Castro, alcanzó resonante fama con la *Sonatina* de Darío, el cual parece que no volvió a emplear esta clase de alejandrino como forma independiente en ninguna otra ocasión” (Navarro Tomás, 1995: 421).

temporal de las referencias, si bien es fundamentalmente anacrónica, responde a su vez, tal como podrá verse en la lectura de Pedro Henríquez Ureña, a una serie de materiales disponibles y se vuelve, a su vez, una remisión al presente.

Si se sigue la lectura de Julio Ramos que será comentada a continuación, la dimensión ornamental del poema puede leerse, en efecto, como “estética del derroche”. Si bien Ramos, al plantear esa hipótesis de lectura, piensa fundamentalmente en las crónicas de Darío, lo mismo puede afirmarse con respecto a la “Sonatina”. Darío pone todos los recursos poéticos al servicio del gasto improductivo (*potlach*).¹³⁵ Así, la dimensión política, o, en términos de Roland Barthes (1953), la dimensión moral en el trabajo con el lenguaje, es restituida a un poema que, en principio, respondería a la estética de *l’art pour l’art*. Pero lo que la lógica del ornamento hace visible es el modo en que para vaciar (en este caso, el poema), para llegar a un grado cero de la significación, es necesario un trabajo de cálculo, el puro rigor formal. Pero a su vez, lo ornamental, tal como se ha señalado, no es sólo un recurso; es también un tema (para comenzar, un objeto de la Historia del arte) que habla del presente (y del pasado) del arte.

Así, a partir del ornamento, es legítimo preguntar: ¿Rubén Darío, Viena fin de siglo? Se trata de una articulación necesaria, sugerida por Daniel Link:

¿Qué “fin de siglo” legaremos al futuro? ¿Uno tan espléndido como el que hoy podemos homenajear en la figura de Darío? ¿Habrà, dentro de un tiempo, algo parecido a la Viena *fin-de-siècle* que tanto nos gusta rememorar? (2003: 161).

Si esta articulación es necesaria (se trata de dos formas de fin de siglo elegidas por Link entre tantas otras posibles) es porque perderla de vista supone diseñar un mapa de lo moderno, en el umbral siglo XIX/ siglo XX, incompleto. Y esto se debe a que se trata no sólo de dos formas de “modernismo” y, por lo tanto, de dos instancias artísticas y culturales previas a la irrupción de las vanguardias históricas, sino también, a que en ellas (y en sus proyecciones en el siglo) es posible reconocer, al mismo tiempo, un camino que *no conduce a las vanguardias*.

Es decir, más allá del abismo cultural que puede establecerse como distancia entre un espacio y el otro (y que, tal como fue planteado inicialmente, el neobarroso Néstor Perlongher se dispuso, sobre el final del siglo XX, a volver a

¹³⁵ El problema de la relación entre Barroco y *potlach*, a partir de un comentario del pensamiento de Georges Bataille, será desarrollado en la Segunda parte.

transitar, y que, puede agregarse, fue posible quizás a través de Darío), hay algo allí que señala un plus en esa contemporaneidad: lo dicho, la pasión del ornamento.

Y en Link aparece, por cierto, el problema del ornamento, en relación con la “Sonatina”:

Uno de los más finos lectores de Darío, Arturo Marasso, señaló que “El asunto de ‘Sonatina’ está en Bédier, pero no la decoración del poema que es de extraordinaria riqueza”, y se preguntaba: “¿De dónde tomó Darío el aparato ornamental?” Un tema viejo y tonto como pocos, y lo demás, decoración y ornamento. Poesía sobre nada (Link, 2003, 166-167).

Podría especularse, en este sentido, en relación con la pregunta de Marasso (quien participa, tal como se verá en la Segunda parte, de la fiebre barroca de 1927 en Buenos Aires), a propósito de las “fuentes” de ese aparato ornamental. Sin dudas, el viaje a España en 1892 y sobre todo el primer viaje de Darío a París en 1893 (antes de llegar a Buenos Aires) fueron la experiencia clave de una primera incorporación de estos materiales culturales. En París, Darío no sólo se pone en contacto, por ejemplo, con Verlaine, sino también hace su experiencia de la ciudad moderna –aunque el impacto de Buenos Aires no será menor.

Los estudios sobre modernismo han indagado acabadamente la relación entre los modernistas y los nuevos espacios urbanos. Además de las lecturas de Ángel Rama, debe tenerse en cuenta el estudio de Julio Ramos (1989), quien titula, precisamente, “Decorar la ciudad” el capítulo en el que analiza “crónica y experiencia urbana”. Al estudiar el caso de Darío, Rama destaca una experiencia complementaria (en relación con la incorporación de materiales que aquí se analiza) de los primeros viajes europeos del poeta: su traslado a París, por pedido del diario *La Nación*, para asistir a la Exposición Universal de 1900.

Por cierto, es en la Exposición Universal de 1900¹³⁶ donde la escena teórica que aquí se define encuentra sus trazos de contemporaneidad más significativos: cabe imaginar (pues si bien en *Peregrinaciones* el autor no incluye esa experiencia, lo hace, como podrá verse inmediatamente, en *Tierras solares*, de 1904) a Darío junto a Klimt presentando su cuadro *Filosofía* (en efecto, estuvo frente al cuadro), o a Darío entrando en el pabellón de Samuel Bing (introducido del japonismo y promotor del *Art Nouveau* en Francia). La Exposición, en efecto, es el gran

¹³⁶ Sobre Darío cronista de la Exposición Universal de París de 1900, Cfr. Colombi (1997).

momento de despliegue del *Art Nouveau*: no sólo la nueva infraestructura urbana, sino también los palacios (Gran Palais y Petit Palais, en los que, tal como detecta Darío, la novedad técnica del hierro y el vidrio se encuentra con los nuevos principios formales del modernismo) y el estallido de las artes decorativas.¹³⁷

Según plantea Ramos, “en la época en que Darío, Nervo y Gómez Carrillo, hacia los noventa, son corresponsales modelo [...] el cronista será, sobre todo, un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales” (Ramos, 1989: 113). Allí Darío está “muy a gusto”. Así comienzan sus crónicas (reunidas en *Peregrinaciones*, 1901):

En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta. Aun falta la conclusión de ciertas instalaciones: aun dar una vuelta por el enorme conjunto de palacios y pabellones es exponerse á salir lleno de polvo. Pero ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad (1901: 21).

El placer del cronista se detiene, una y otra vez, en las decoraciones, en la articulación, propia de las artes decorativas, entre utilidad y belleza. Por ejemplo, en el pabellón inglés: “Muebles de todos los estilos, –descollante el modern style– certifican la rebusca de la elegancia al parque el firme sentimiento de la comodidad” (Darío, 1901: 63). Es decir, Darío es sensible a la nueva inflexión del arte y la arquitectura moderna que, a partir del ornamento como procedimiento fundamental, pone la técnica al servicio de lo bello, lo pintoresco:

Más grande en extensión que todas las exposiciones anteriores, se advierte desde luego en ésta la ventaja de lo pintoresco. En la del 89 prevalecía el hierro –que hizo escribir á Huysmans una de sus más hermosas páginas; – en ésta la ingeniería ha estado más unida con el arte; el color, en blancas arquitecturas, en los palacios grises, en los pabellones de distintos aspectos, pone su nota, sus matices; y el «cabochon» y los dorados, y la policromía que impera, dan por cierto, á la luz del sol ó al resplandor de las lámparas eléctricas, una repetida y variada sensación miliunanochesca (Darío, 1901: 25).

Así, la crónica, según Ramos, es otro modo de escritura ornamental:

La estilización en la crónica transforma los signos amenazantes el “progreso” y la modernidad en un espectáculo pintoresco, estetizado. Obliterada la “vulgaridad” utilitaria del hierro, la máquina es embellecida,

¹³⁷ Darío es sensible a las variaciones históricas que definen las diferentes etapas (a las que también fue sensible Benjamin) del uso del ornamento y su relación con los nuevos materiales: “En la [Exposición] del 89 prevalecía el hierro –que hizo escribir a Huysmans una de sus más hermosas páginas; – en ésta [la de 1900] la ingeniería ha estado más unida con el arte” (Darío, 1901: 25).

maquillada, y el “oro” (léxico) modernista es aplicado a la decoración de la ciudad (Ramos, 1989: 114).

La lectura de Ramos, a partir de allí, distingue dos momentos (una tensión propia, por otra parte, de la lógica del ornamento en términos generales, como podrá verse a continuación): “el lujo –la estética del *derroche*– en la economía de la literatura finisecular, podría leerse como subversión del utilitarismo de los otros discursos, propiamente orgánicos del capitalismo” (Ramos, 1989: 116). Pero, agrega Ramos, “a partir de ese momento crítico de la voluntad autonómica, el espacio distanciado de lo estético se reifica, se objetiva (en el ‘estilo’) y resulta fácilmente apropiable como actividad consolatoria, afirmativa” (Ramos, 1989: 116). Se está a un paso del *kitsch*.¹³⁸

Ahora bien, más allá de la centralidad de esta experiencia de Darío, lo cierto es que la “Sonatina”, escrita siete años antes, funciona como testimonio de una vocación ornamental que recorría los continentes y es, por ejemplo, completamente simultánea a la vienesa. El trazo de contemporaneidad que así se define, reclama por un lado constataciones fácticas (que están presentes en los documentos), y a su vez las excede: la “Sonatina”, por ejemplo, fue escrita el mismo año que el libro de Riegl sobre el ornamento. En este sentido, más allá de que lo verdaderamente relevante es la pregunta formulada por Marasso (pues señala lo sorprendente, lo aparentemente extemporáneo del ornamento), su respuesta permite comprobar esta contemporaneidad:

¿De dónde tomó Darío el aparato ornamental? Posiblemente de ediciones ilustradas de códices, pues con excepción de “el teclado de su clave sonoro”, que también pudo ser sugerido por la Edad Media o por la fantasía decorativa del siglo XIX, todas las imágenes tienen apariencia medieval. El teclado existió en los siglos medios; el órgano portátil puede parecer clave. Dante Gabriel Rossetti en *Noel* y en otros cuadros prerrafaelistas pinta el órgano portátil con teclado; este teclado está en iluminaciones de manuscritos anteriores al siglo XVI. Los pavos reales abundan en las ilustraciones de *La Pluma* y otras revistas modernas, en los motivos persas de obras de ornamentación [...] Un conocedor minucioso de las miniaturas e ilustraciones medievales y modernas y de la arqueología, podría ver mejor la imagen (Marasso, 1934: 58-59).

¹³⁸ Continúa Ramos: “La estilización, en la poética del lujo, al rechazar el valor de uso de la palabra, queda inscrita como la forma más elevada de fetichización, donde la palabra es estricto *valor de cambio*, reconociendo en la joya (mercancía inútil por excelencia) un modelo de producción. Y esto, ya a fin de siglo, preparaba el camino para el desarrollo de un arte *kitsch*, definitorio de la cultura de masas moderna” (Ramos, 1989: 116).

El repertorio, como puede verse, coincide con el que Riegl y Worringer rastrean en la historia de la ornamentación (en la que el gótico ocupa un lugar tan relevante como el Barroco) y llega a la “fantasía decorativa del siglo XIX”, una fantasía que, como se ha visto, tuvo dos inflexiones: el historicismo arquitectónico y, casi al mismo tiempo, el ornamento secesionista.

Y es precisamente la Sezession, algunas de cuyas obras Darío había visto en la Exposición Universal de 1900, la que vuelve a cobrar aquí importancia. Escribe Darío desde Viena en el diario *La Nación* (el texto luego se incorporará a *Tierras solares*): “Cuando en 1900 vi en el Grand Palais la sección correspondiente a los secesionistas vieneses, mi entusiasmo fue vivo y justo” (1904: 188). Lo relevante es que de las corrientes ornamentales modernistas, Darío prefiere la vienesa a la parisina: “He aquí uno cuantos adoradores de la libertad del arte, buscadores de lo nuevo [...] sin *blague* boulevardera”; y más adelante: “En los artistas de la Secesión noto una sinceridad y una noble independencia [...] muy distantes de los extravagantes *épateurs* apurados de arribismo que abundan en la capital francesa” (1904: 188-189). Y es Klimt, tal como fue señalado, uno de los nombres que lo cautivan: “Klimt, sus cuadros simbólicos de factura extraordinaria y de significación honda, como ‘El manzano de oro’, ‘La vida es un combate’, ‘La Jurisprudencia’ y ‘La Filosofía’, que tantas discusiones causó cuando se expuso en París en la última Exposición Universal” (1904: 190). Darío une, pues, a su vocación ornamental previa, sus experiencias de viaje, y particularmente la vienesa (no sólo la de Klimt, sino también la de Olbricht, cuyo edificio también lo fascina), para formar un deseo de comunión que él, ejemplarmente, ya había trazado: “Salgo de la Secesión encantado de encontrar un verdadero templo del Arte [...]. Y saludo el esfuerzo generoso deseando que en nuestros países de arte naciente se junten las energías individuales de los puros, de los incontaminados, y procuren hacer algo semejante” (1904: 190).

“Poesía sobre nada”, plantea Link. Es decir, el ornamento, funciona, desde esta perspectiva, como forma extrema de vaciamiento (como ruina, una vez más, de cualquier funcionalidad –en este caso del lenguaje), pero al mismo tiempo, para vaciar temáticamente al poema es necesario poblarlo retóricamente, llevarlo hacia la música; poblarlo, también, de imágenes. Este problema permite poner en primer plano un tema que reaparecerá una y otra vez en el siglo XX: la relación entre Barroco (o Neobarroco) y vacío. Si la modernidad de la depuración instaura una

obsesión significativa, la invención teórica del Barroco como *horror vacui* no deja de arruinar esa depuración. Sin embargo, tal como podrá verse en la Tercera parte, el Neobarroco de Severo Sarduy postulará un vacío al que se accede por otras vías.

Así, en la diferencia que Link señala entre Darío (el vacío de sentido) y las Vanguardias históricas (un arte pletórico de sentido), puede hacerse visible nuevamente –tal como, según Clair (1986), ocurre con la Sezession-- lo que supone una modernidad del ornamento (una modernidad barroca): se trata de una forma de experiencia de lo moderno que no sólo no se reconoce en las vanguardias (en la lógica de la depuración, en la dialéctica), o al menos en esa forma de vanguardias (cfr. Segunda parte), sino, incluso, que (precisamente en la medida en que elude la serie de callejones sin salida que esa vanguardia supuso) reclama otra lectura que postule no sólo otro “origen” (el Barroco), sino también otro destino.

Es posible reconocer, en este sentido, otro destino paralelo para el ornamento en el siglo XX (en Link es la cultura industrial –tal como se ha señalado inicialmente, el *kitsch*). Se trata, como podrá verse, también de una, o varias, “máquinas hiperformales” (Link, 2003: 168). Pero aquí son máquinas de lectura (rastreadas, en este trabajo, en el discurso de la teoría o el pensamiento estético, pero cuya fuerza recorre la producción artística y literaria de la época) que, con el Barroco, trazan otro camino para el siglo. Por eso es posible apelar a la consigna de Deleuze y Guattari (incluso allí donde la madriguera parece sólo tener una entrada, se trata de una trampa y habrá siempre una salida lateral, cfr. Deleuze y Guattari, 1975: 11) y sospechar, por lo tanto, que si bien “el delirio formal en el que [la] estética [de Darío] se embarca no tiene salida” (Link, 2003: 169), puede también buscarse allí, precisamente allí, una salida y pensar esa línea bloqueada como una trampa tendida por la modernidad de la depuración: la salida será la consecución de la pasión del ornamento que el Barroco, transformado en Máquina lectora, desplegará infatigablemente generando demoras, contramarchas, anacronismos, es decir, partiendo en dos la historia de lo moderno.

3. Pedro Henríquez Ureña y la Catedral de Santo Domingo

Por último, en el mismo fatigado año de 1908, un joven Pedro Henríquez Ureña participa también de la discusión del ornamento con la publicación de un breve artículo en la *Revista moderna* de México, dedicado a una polémica en torno al

proyecto de completar la obra inconclusa de la Catedral de Santo Domingo con la incorporación de una torre que no había llegado a construirse. La Catedral es la más antigua de América y, entre los datos más significativos de su historia, se cuenta el hecho de haber albergado, durante algunos años, los restos de Cristóbal Colón. Su construcción comenzó en 1516 y fue consagrada en 1541.

La polémica de la que Henríquez Ureña participa debe comprenderse en el contexto del despliegue historicista (e, incluso, de la profusión neocolonial) de la época que, tal como se ha planteado, al vindicar ese pasado del Subcontinente, creyó necesario (además de evocarlo con obras nuevas) dignificar su patrimonio interviniéndolo con recreaciones que generaran una ilusión de continuidad estilística.

La posición del autor (citando a Ruskin) es de resistencia a la reconstrucción: “¡Respetad lo antiguo! Conservadlo; hacedlo vivir contra la destrucción; hacedlo vivir con vida propia: para ello, debéis ser sabios [...] ¡No lo modernicéis! [...] ¡Sabed amar lo incompleto!” (Henríquez Ureña, 1908: 452-453). Entre los rasgos de la Catedral que Henríquez Ureña destaca (y sintácticamente emula), está presente el ornamento:

¡Amad la Catedral sin torre! ¡Sabed amar la Catedral de Santo Domingo! Grave, si no austera; solemne, si no majestuosa, permanecerá muda, en el abatido orgullo de sus cuatro siglos, si no sabéis admirar su vida profunda. ¡Obra típica de verdad! Como el más antiguo monumento del dominio español en América, conserva en sus vigorosas líneas, en sus masas poderosas, en su ornamentación severa, el sello del siglo XVI (1908: 453).¹³⁹

La oposición de Henríquez Ureña a la intervención, sin embargo, reconoce una alternativa a la modernización, la intervención historicista (que cree materialmente imposible, personificando en Calibán a los interventores, y por lo tanto la descarta) e invoca, para ello, a una de las figuras claves del *gotic revival*, Viollet-le Duc:

¿Eres acaso el misterioso arquitecto, sabio en estilos románicos y góticos, evocador del viejo espíritu español, capaz de erigir, tras luengos años de meditar, una torre digna del siglo de la conquista? ¿Eres acaso el artista que soñó Rodenbach para restaurar a Brujas, desterrando de sus edificios poblados de silencio las profanadoras reformas modernas? ¿Eres acaso

¹³⁹ Se trata de un ornamento pre-barroco: “[la Catedral] no conoce la poesía gongorina; ni la fiesta de colores de la pintura veneciana; ni los derroches del estilo plateresco, ni las extravagancias del churrigueresco; ni la opulencia de oros y cedros que colmó los templos de México y Perú” (Henríquez Ureña, 1908: 453).

Viollet-le-Duc, prodigio de ciencia y de amor, que consagra toda su existencia a estudiar, ojiva tras ojiva, gárgola tras gárgola, y a completar, en los límites de lo sabiamente posible, los monumentos de la Francia medieval? (Henríquez Ureña, 1908: 453).

Por cierto, en un artículo publicado muchos años después sobre la ciudad de Santo Domingo puede encontrarse una razón para el pudor que Henríquez Ureña propone con respecto a ese patrimonio: se trata de un caso singular en la historia de la Conquista (“único país del Nuevo Mundo habitado por españoles durante los quince años inmediatos al Descubrimiento, es el primero en la implantación de la cultura europea”, Henríquez Ureña, 1936: 87) que permite, en el contexto de recuperación de la experiencia colonial que el autor reconoce en el presente, establecer un “origen” reivindicable: “la isla conoció días de esplendor vital durante los cincuenta primeros años del dominio español” (1936: 88). La desgracia, sin embargo, comenzó muy rápidamente (en 1550), pero lo incompleto, las ruinas, son el testimonio histórico de esa experiencia excepcional en la historia americana.

Henríquez Ureña establece, por otra parte, una forma de equivalencia entre Barroco y Gótico como períodos que habrían sufrido una misma operación histórica: “Hubo empeño en romper con la cultura de tres siglos: para entrar en el mundo moderno, urgía deshacer el marco medieval que nos cohibía –nuestra época colonial es nuestra Edad Media–; pero acabamos destruyendo hasta la porción útil de nuestra herencia. Hasta en las letras olvidamos el pasado” (1936: 86).

Por ello, si aquel breve artículo de 1908 merece ser considerado es porque permite insistir en la relevancia de la pasión del ornamento y sus avatares arquitectónicos en el destino conceptual del Barroco: entrado el siglo, tal como podrá verse, Pedro Henríquez Ureña se volverá uno de los nombres clave de la recuperación del Barroco de Indias y su “supervivencia” (Henríquez Ureña, 1940: 118) en la literatura latinoamericana de los siglos posteriores.

Y esa supervivencia, muchos años después, Henríquez Ureña la encontrará, por ejemplo, en el modernismo y específicamente en Darío, a partir de la pregunta por el lujo (“la opulencia verbal del barroco siglo XVII” que en el modernismo retorna): “los modernistas desterraron blandas palabras neoclásicas [...] y otras románticas demasiado altisonantes [...]; pero pusieron en juego un vocabulario muy extenso –tal el vocabulario del lujo, nombres de piedras preciosas, metales,

telas, pieles, pájaros, flores” (Henríquez Ureña, 1945: 178). Y la respuesta a la pregunta por las causas del recurso al lujo es que el fin de siglo latinoamericano es, también, una experiencia de la riqueza, que reaparece:

Se ha acusado a Darío y a sus imitadores de excesivo apego a las tradiciones y modas del Mundo Antiguo; en realidad, toda aquella parafernalia extranjera no era más que un disfraz. Bajo la máscara, lo que vemos es la reaparición de la riqueza y del lujo en la América hispánica, con la prosperidad de las últimas décadas del siglo pasado. Una comparación con nuestros románticos lo pone de manifiesto. Cuando nuestros poetas románticos describían un palacio o a una princesa, trataban de dar una idea de majestad y lujo [pero] poca, o ninguna, era la experiencia real que tenían de aquello [...] Pero el conocimiento que Casal, Gutiérrez Nájera y Darío tenían de la riqueza y del lujo no era de simples lecturas: lo habían visto. Vesalles era un nombre simbólico para la nueva vida de las prósperas ciudades de la América hispánica” (Henríquez Ureña, 1945: 175-176).

Segunda parte. 1927

Filología

Introducción a la Segunda parte

1. *Annus mirabilis*

1927 es el *annus mirabilis* del Barroco en el siglo XX, su estallido y, con él, el comienzo de su efectiva disponibilidad para el pensamiento estético. Ningún otro momento del siglo, en efecto, vio un despliegue semejante del concepto, y ese despliegue, precisamente, supuso su apertura, su ampliación: en 1927 crece el alcance en muchas direcciones, desde diversas tradiciones y, en algunos casos, comienza a plantearse sistemáticamente su valor de contemporaneidad. De pronto, en el siglo XX, hay Barroco. Naturalmente, en ese despliegue conviven temporalidades y posiciones decididamente heterogéneas en el marco de la guerra por los sentidos del presente –un presente (la entreguerras) definido por la experimentación (vanguardista y no vanguardista), por la pasión de la novedad, por el horizonte revolucionario, por la recuperación económica que se prepara a asistir a una nueva serie de crisis (no sólo económicas).

La presencia del Barroco en 1927, sin embargo, es una marca de enrarecimiento. Si por un lado, como podrá verse en esta Segunda parte, el despliegue del Barroco forma parte íntimamente de algunos de los debates estéticos fundamentales de la época (es llevado a cabo por autores de gran relevancia que, con el Barroco, intervienen decisivamente en esos debates), a la vez, el rostro de esa época adquiere facciones más o menos extrañas, relativamente extemporáneas (al menos con respecto a las visiones de conjunto, arrastradas muchas veces por la lógica de las Vanguardias históricas en su versión más simplificada) si se tienen en cuenta la temporalidad, la idea de “forma” artística, la perspectiva con respecto al pasado y la tradición, en suma, la imagen del arte moderno que en torno al concepto Barroco comienza a definirse, lo cual obliga a una revisión histórica: 1927, con el Barroco, es un año arcaico.

Con respecto a la historia del concepto de Barroco, el primer rasgo de 1927 es la concreción de un desplazamiento que en 1908 estaba latente: concebido por las artes plásticas, el Barroco, en estos años, encuentra su *momento filológico*. Se trata de un desplazamiento irremediable: la serie de desestabilizaciones conceptuales a las que la Historia del arte había abierto la puerta no podían sino conducir (teniendo en cuenta, para comenzar, el enigma etimológico originario) a

una pregunta por el lenguaje. En 1927, el Barroco es ya un problema de lenguaje.¹⁴⁰ A ese desplazamiento se suma otro, igual de decisivo: si para los historiadores del arte alemanes y vieneses, el Barroco era fundamentalmente romano, en 1927 el Barroco es ya español (para algunos, el “origen” del Barroco) y, por lo tanto, latinoamericano, pero también alemán, austro-húngaro, italiano e incluso francés, inglés, neerlandés, etc.

¿Por qué esta escena lleva por nombre “1927”? Perspectivas de conjunto como la de Rene Wellek, por ejemplo, señalan, por un lado, que “después de la Primera Guerra Mundial, la admiración y la simpatía hasta por las formas más grotescas y tortuosas del arte barroco llegaron al máximo” (1963: 622-63), y luego: “la avasallante moda del barroco como término literario surgió en Alemania alrededor de 1921-1922” (1963: 65). En la misma dirección, Victor Lucien Tapié (1961), había afirmado que “la guerra de 1914-1918 renovó singularmente el interés por el período en que triunfó el barroco”, lo cual derivó en un “florecimiento, después de 1918, de los estudios sobre el barroco”, con una “brusca ampliación del problema” (1961: 13-14). Y estas hipótesis estaba presentes ya en Eugenio d’Ors: “La obra de restauración clásica [...] vino pronto a sufrir como consecuencia de la interrupción bélica 14-18, una recaída barroca, continuada en la era del *Barocchus postbaelicus*” (d’Ors, 1935: 96). Por su parte, Luciano Anceschi (1945) señala como fecha clave el año 1929, en la medida en que, desde su punto de vista, la reacción de Benedetto Croce, reorganizó el panorama de discusiones:

es un hecho que, si a partir del 29 hubo una labor vasta y abierta de renovada comprensión, ésta se resuelve en una discusión con Croce [...] La siguiente literatura sobre el Barroco se sirvió de los logros de Croce, más como de útiles reactivos que como signos de una dirección resueltamente nueva y determinante (Anceschi, 1945: 32).

El ligero desplazamiento con respecto a esas periodizaciones aquí propuesto, 1927, responde –tal como podrá verse– a la intención de aislar una zona específica de esa proliferación bibliográfica.¹⁴¹ En efecto, son algunos autores

¹⁴⁰ Ese desplazamiento, tal como fue señalado, es propuesto inicialmente por Wölfflin (1888). Sin embargo, recién en 1914, comienza lentamente a desplegarse: “La investigación a través de un gran número de escritos sobre el marinismo, el gongorismo, el culteranismo, la *preciosité*, y el *Schwulst* alemán, no ha logrado localizar sino uno o dos pasajes donde realmente se calificase a una obra literaria o a un movimiento como barroco antes de 1914, aunque se haya discutido sobre el arte barroco como fenómeno paralelo y con ese nombre” (Wellek, 1963: 64).

¹⁴¹ Un antecedente es, en este punto, la perspectiva de Hatzfeld, que (con otros objetivos y otro recorte) señala la importancia de esta fecha: “el Barroco, como supuesto fenómeno artístico español y de la contrarreforma, fascinó en este punto a los tratadistas literarios. Se hace ello

(muy pocos, si se tiene en cuenta la magnitud de esas bibliografías) los que, en el marco de la irrupción barroca, proponen específicamente su valor de contemporaneidad, los que leen el presente en clave barroca (tanto desde perspectivas de continuidad –lineal o cíclica– como de retorno). 1927, en este panorama acotado, es el año de máxima coagulación del Barroco y, a su vez, el año simbólico de su proyección al presente. Y también es el año de Góngora: el nombre-joya a través del cual no sólo en el contexto hispanoparlante se realiza el desplazamiento del Barroco al presente. Lo que el nombre de 1927 subraya es la convivencia del momento gongorino con otras inflexiones barrocas de la época.

2. Los datos, los nombres¹⁴²

Desde finales del siglo XIX, y luego del hito ornamental de 1908, la perspectiva germana, pionera, continúa su despliegue: “Alemania fue el centro de irradiación en la difusión del término y, particularmente, Múnich, donde Wölfflin, suizo de nacimiento, era profesor” (Wellek, 1963: 64). En efecto, luego de la publicación del segundo aporte fundamental de Wölfflin (1915), toma fuerza el desplazamiento a la literatura. La filología alemana comienza a hablar de Barroco literario: Fritz Strich (1916), Oskar Walzel (1916 y 1923), Josef Nadler (1918), Herbert Cysarz (1924), etc. Paralelamente, Oswald Spengler utiliza el concepto en *La decadencia de Occidente* (1923) y Werner Weisbach publica *El barroco, arte de la contrarreforma* (1921), que será largamente discutido, y *El arte del Barroco en Italia, Alemania, Francia y España* (1924). Dentro de ese contexto, 1927 es la fecha ejemplar del hispanismo alemán: Leo Spitzer sobre Quevedo (1927), sobre Góngora (1930), sobre Lope de Vega (1932), Helmut Hatzfeld sobre Cervantes (1927), Ludwig Pfandl, con sus *Cultura y Costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII* (1924) e *Historia de la literatura nacional española en la edad de*

presente en 1927, en primer lugar, con motivo de la resurrección de Góngora, iniciada por Dámaso Alonso y con mi estudio sobre el estilo del Quijote [...], tenemos también la definición que Leo Spitzer hace del estilo de Quevedo [...]. El hecho más curioso, sin embargo, es que, también en 1927, el filósofo Karl Gebhart, descubrió en los Países Bajos, de religión protestante, que sufrieron una larga dominación española, y aún entre los refugiados judíos procedentes de España, el espíritu del Barroco. Por tanto, así el pintor Rembrandt como el filósofo Spinoza tienen para Gebhart ese espíritu del Barroco, como liberación de las formas limitadas, auténtica sustancialidad y potencialidad infinita” (Hatzfeld, 1964: 20-21).

¹⁴² Se incluye a continuación un repertorio decididamente acotado de la producción teórico-crítica del período consagrada al Barroco, con la sola intención de dar forma a un panorama general. La sola mención de los todos los especialistas que, hacia 1927, se ocupan del Barroco, ocuparía varias páginas. Los textos bibliográficos de intención exhaustiva (a su modo, también incompletos) están aquí presupuestos. Cfr., entre otros, Tapié (1961), Wellek (1963), Hatzfeld (1964), Anceschi (1984).

oro (1929), Hellmuth Petriconi sobre Góngora y Rubén Darío (1927), Karl Vossler sobre Lope de Vega (1932). También la literatura francesa (cuya inscripción en el Barroco fue y seguiría siendo más problemática) fue leída por los filólogos alemanes en esa clave. En el caso de la italiana, Vossler (1930) no habla de Barroco, sino de “período de decadencia” iniciado por el marinismo.

En el contexto español, la luego llamada Generación del 27 celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora. Tal como podrá verse en el capítulo 5, además de los diversos actos e intervenciones, la cantidad de publicaciones realizadas durante ese año es notable: Dámaso Alonso, por ejemplo, publica tan solo en 1927, una veintena de textos fundamentales, la gran mayoría sobre Góngora y uno de ellos, “Góngora y la literatura contemporánea”, específicamente consagrado al problema aquí analizado; Dámaso es secundado en cantidad por Gerardo Diego, autor también de una célebre *Antología* (1927); Federico García Lorca, además de su esbozo de continuación de las *Soledades* gongorinas (“Soledad insegura”), pronuncia en 1927 su conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora”. También Rafael Alberti, en 1927, escribe su continuación de las *Soledades* (“Soledad tercera”). En el marco de la celebración, se proyecta la edición de las obras de Góngora, de las que se llega a publicar sólo algunos volúmenes (a cargo de Dámaso y de José María de Cossío). En España se consolida, de ese modo, una “voluntad de Barroco” que ya, por un lado, José Ortega y Gasset, desde mediados de la década de 1910 y, por otro, Eugenio d’Ors, desde 1908, habían esbozado. Ortega, a su vez, en 1927, publica su texto gongorino y d’Ors, en 1928, *Las ideas y las formas* y en 1935, en francés, uno de los libros claves de la escena: *Lo barroco*, la primera postulación radical de un Barroco “anacrónico”. Pero para la consolidación de ese nuevo horizonte de inscripción de Góngora será fundamental la presencia de América Latina: desde Rubén Darío (uno de los iniciadores, desde fines del siglo XIX) hasta Alfonso Reyes (que desde la década de 1910 inaugura una nueva etapa de estudios sobre Góngora) y sus *Cuestiones gongorinas* (1927). Los ecos gongorinos llegan a diversas latitudes, sobre todo en América Latina –en el caso argentino:¹⁴³ la revista *Martín Fierro* publica en 1927 su número especial dedicado a Góngora (incluye intervenciones de Jorge Luis Borges, Ricardo E. Molinari, Pedro Henríquez Ureña,

¹⁴³ Para otros casos latinoamericanos, especialmente el mexicano, cfr. Reyes (1929).

Arturo Marasso y Roberto Godel), Marasso publica *Don Luis de Góngora* (1927), Borges escribe, en torno a esas fechas, sus textos sobre poetas españoles del siglo de oro. El número único de la revista *Libra* (1929) incluye páginas sobre Góngora y la celebración, entre las que se destacan las de Alfonso Reyes –que se completan con la lista elaborada en “Góngora y América” (1929)–, donde había comenzado a construir la historia de esa relación entre el poeta cordobés y América.

Según Wellek, luego de Alemania, “Italia fue el próximo país en ceder ante la invasión” (1963: 69): Mario Praz publica en 1925 *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*. Junto con el renovado interés por la poesía de Giambattista Marino, a comienzos de los años 30, Ungaretti comienza a traducir, por primera vez al italiano, a Góngora (*Da Góngora e da Mallarmé* será publicado en 1948). En 1925, Benedetto Croce publica en alemán su primer texto sobre el Barroco y luego, en 1929, su *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e letteratura – Vita morale* (tal como aclara Croce en al “Avvertenza”, las diferentes partes del libro fueron publicadas previamente en la revista *Critica*, durante 1924 y 1925). El caso de Croce merece un comentario específico, pues con él “se hizo presente [...] el resentimiento de la tradición clasicista y romántico-*risorgimentale* [...] dispuesto de una forma natural, por cuestiones de gusto o cuestiones cívicas, a la desvalorización radical del Barroco” (Acenschi, 1945: 31). En Croce, en efecto, el Barroco es una “variedad de lo feo” [*varietà del brutto*] y su trabajo se presenta como efectiva reacción ante el cambio de valoración.¹⁴⁴ Como podrá verse en el capítulo 4, Eugenio d’Ors participa, de algún modo, de la misma “pasión” que Croce (para quien el Barroco es sinónimo de excitación, curiosidad, incluso placer), es decir, ve en el Barroco los mismo peligros, pero se deja llevar, al menos circunstancialmente, por ellos. La perspectiva de Croce, a su vez, no está aislada: es compartida por Pfandl (1929), Vossler (1930), Américo Castro (1935) e incluso por Marcel Bataillon (1937).

En contextos más reticentes a la incorporación del concepto, sin embargo, en 1927, se producen intervenciones significativas. En Inglaterra, Sacheverell Sitwell desarrolla su serie que incluye, entre otros títulos, *Southern Baroque Art*

¹⁴⁴ “Representa, por tanto, esta *Storia* una consciente reacción a toda aquella parte de la más reciente crítica e historiografía artístico-literaria, que se vanagloria de haber conferido carácter positivo al concepto de barroco, durante largo tiempo, y aún en Jacob Burckhardt, tratado como negativo” (Croce, 1929: 491).

(1924), *German Baroque Art* (1927), *Spanish Baroque Art with Buildings in Portugal, Mexico and other Colonies* (1931) y *German Baroque Sculpture* (1938). En Francia, el franco-español Jean Cassou publica su “Apologie de l’art baroque” (1927) y Émile Mâle *Art religieux après le Concile de Trente* (1932).

Y aún, en 1928, se publica la que será (pese a haber permanecido “secuestrada” de muchas bibliografías especializadas aún en las décadas de 1960 y 1970) una de las intervenciones más significativas del siglo: *Origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin, rechazada como tesis de Habilitación en 1925. A su vez, una de las figuras centrales de la literatura austríaca, Hugo von Hofmannsthal, además de ser uno de los pocos en manifestar interés por el trabajo de Benjamin, continúa desarrollando su vocación barroca y publica en 1927 su obra *La torre*, versión de *La vida es sueño*, celebrada por Benjamin como última inflexión del *Trauerspiel*. Pero Hofmannsthal no es un caso aislado: tal como fue señalado, en Viena (donde la vocación barroca de 1908 continúa su despliegue) se inaugura, también en 1927, el Barockmuseum del Belvedere. Tres años después, Hans Sedlmayr publica *Österreichische Barockarchitektur*.

Uno de los protagonistas de esta escena, Eugenio d’Ors, aún inscripto en esa situación histórica, da en 1935 su versión (su lista, en la que por cierto está el propio d’Ors incluido) de este fenómeno. Vale la pena, por lo tanto, citar *in extenso*:

Como en la mayoría de los problemas del arte y de la historia de la cultura, el genio de Burckhardt entrevió, hace más de cincuenta años, algunos de los aspectos ulteriores de la cuestión. La fecunda enseñanza de Woelfflin, aunque no llegase a fórmulas teóricas precisas, contribuyó mucho posteriormente a ampliar el cuadro donde había permanecido encerrada la misma. El estudio concreto de los monumentos romanos debidos a Della Porta, a los Borromini, al Bernini, despertó la atención general sobre ciertas características del estilo. Otras aportaciones monográficas vinieron pronto a aumentar tal interés, volviéndose imposible no divisar, por lo menos, al resplandor de algunos relámpagos críticos fugaces, el *fondo común* que presentan ciertos fenómenos estéticos, muy corrientes en los tiempos últimos: apoteosis de la pintura del Greco –resurrección de Magnasco-, rehabilitación, más o menos tocada de snobismo, de ciertos maestros venecianos de segunda zona –vindicación de Luca Giordano-, entusiasmos bisoños por Solimena. Y las estaciones estivales y elegantes de Salzburgo. Y en Francia, los análisis del caso de los Le Nain y de su confusión con los Bassano. Nos aplicamos también, al presente, a reconocer las derivaciones paladinas en la arquitectura inglesa. Un *Barockmuseum* especial es fundado en Viena. En Portugal se descubre un estilo dicho “manuelino”, mientras que en toda América, en el Perú, en la Argentina, en Méjico, en California especialmente, vuélvese a las inspiraciones de un “estilo colonial”. Weisbach, por su lado, hace objeto al Barroco de importantes trabajos. Woerringer descubre parentescos imprevistos entre dos manifestaciones históricas tenidas hasta entonces por inconciliables, entre el Gótico y el

Barroco. Scott habla de una “arquitectura del humanismo”. La síntesis de Spengler descubre la inspiración barroca de ciertos fenómenos de historia de la cultura: la invención, por ejemplo, del paisaje y la del género pictórico conocido con el nombre de “marina”. Otros trabajos y ciertas propagandas a favor de la música antigua –rebuscas de los eruditos, conciertos de Wnada Landowska, sociedades consagradas a los instrumentos arcaicos o al estudio de Mozart, como la que en París presidía madame O. Homberg, fundadora también (¡coincidencia reveladora!) y a quien, por cierto, fue dedicada la primera edición de una *Paracelsusgesellschaft*, en Salzburgo, edición francesa del presente libro –añaden aportaciones y observaciones convergentes a la elucidación del asunto. La analogía entre ciertos ejemplos de rareza en la literatura del pasado y los gustos del arte de vanguardia y, en general, de la producción ultramoderna, no podía dejar, por otra parte, de favorecer algunos fenómenos de ese “retorno”. ¿No existen hoy “lakistas” en Inglaterra? ¿No se vuelve en Italia a leer con fervor al Caballero Marino? En España, los jóvenes poetas, ¿no imitan ahora la barroca poesía de Góngora; y los jóvenes prosistas, la prosa barroca de Gracián? La vaga correspondencia con ese movimiento literario de vuelta a Góngora pudo empujarnos a nosotros mismos, en días ya lejanos, a una paralela tentativa con respecto de Churriguera, patrón del churriguerismo español, verdadera cima de lo barroco: si Góngora era, para nuestros jóvenes compatriotas, lo que pudiéramos llamar, a la Verlaine, el “poeta maldito” condenado por la torpe injusticia de los filisteos, ¿cómo no iba a ser Churriguera, por su lado, el “arquitecto maldito”? Y ¡cuánto camino recorrido desde esta restauración, hace veinte años, hasta los días recientes en que se ha definido en Goya el pintor barroco, para contraste con la opinión oficialmente adoptada, que hacía de él, ante todo y etnográficamente, un “pintor español”, un “pintor castizo”! Desde el centenario de Goya, la cuestión ha cumplido aún algún avance. Una idea debida a la vez a la fantasía deliciosa y al “gay saber” del inglés Sacheverell Sitwell, la idea de un *southern Barocco*, se ha deslizado en los espíritus. Unos tras otro. Tintoretto, Rubens, son llamados pintores barrocos; y nosotros hemos igualmente añadido a esta lista, con gran escándalo en los medios timoratos (la estética, como la religión o la moral, conoce los suyos), el nombre de Rembrandt. Vistos a esta luz, ciertos productos de la cultura adquieren un valor nuevo; ciertos productos tan alejados de sí, como lo son en apariencia la obra grabada de Piranese, la escultura policroma española, la pedagogía pestalozziana, y hasta el *Systema Naturae* de Linneo, la antropología de Blumenbach y, según las insinuaciones de Sigerist y del Seminario de Historia de la Medicina de Leipzig, descubrimientos puramente científicos, como el de la circulación de la sangre por Harvey... No. La interpretación del Barroco, como una simple *varietà del brutto* [la referencia es a Croce], no puede ya ser sostenida por nadie (d’Ors, 1935: 67-68).

3. Las condiciones

Como puede verse, en torno a 1927 se conforma un vastísimo corpus barroco. Si bien el rumor del retorno, tal como fue desarrollado en la Primera parte de este trabajo, recorre Europa y América desde fines del siglo XIX, a mediados de los años '20, en efecto, ese rumor adquiere otras dimensiones y se vuelve un problema de valor general para la reflexión estética. Diversas tradiciones y

discursos confluyen allí, no sólo los estudios artísticos, sino también, los “culturales” y, sobre todo, filológicos: 1927 es, tal como fue señalado, el año emblemático del “giro filológico” en los estudios del Barroco. Esto no significa, naturalmente, que la Historia del arte y la arquitectura no siga desarrollándose, ni tampoco que teorías de inscripción menos específica no ocupen un lugar relevante (d’Ors, por ejemplo, partiendo de los estudios artísticos opera en un terreno definido como “ciencia de la cultura” o “morfología de la cultura”).

La primera pregunta que podría plantearse es cuáles fueron las causas o las condiciones de este nuevo retorno del Barroco o, más específicamente, a qué se debe su concentración hacia mediados de la década de 1920. Determinar, en este sentido, una causa única para explicar la irrupción del Barroco hacia 1927 (ya sea histórica, ya sea específicamente estética) supondría reducir un fenómeno signado por la multiplicidad de manifestaciones y al mismo tiempo negar su realidad histórica. Por ello, la proliferación del Barroco que se registra hacia 1927 debería ser interrogada no tanto a partir de la determinación de condiciones que la habrían hecho posible, sino más bien como parte de una *situación* (estética, cultural) de la que el Barroco participa.¹⁴⁵

La situación estética de 1927 está definida, en términos generales, por el horizonte de las Vanguardias históricas. El Barroco participa de esa situación, enrareciéndola, o, al menos, haciendo de esa experiencia un fenómeno cargado de supervivencias, demoras y dimensiones arcaicas. En las tres zonas fundamentales de esta Segunda parte (Eugenio d’Ors, la Generación del 27, Walter Benjamin) la experiencia de las Vanguardias es, en mayor o menor medida, integrada a la discusión: el Barroco es allí, una forma arcaica de novedad; el Barroco funciona como pasado de ruptura. Pero en todos los casos, y por diversas razones, hay una distancia con respecto al furor vanguardista –se establece no sólo una sospecha, sino también otra idea del tiempo del arte. En Benjamin, se pone en juego una idea recibida de que el Barroco sería, de algún modo, reclamado por el Expresionismo alemán (1927 es, por ejemplo, el año de aparición de *Metrópolis*, de Fritz Lang) y por esos años, Benjamin comienza a interesarse por el Surrealismo (en 1928, año

¹⁴⁵ Ya en 1927 comienzan a plantearse hipótesis de periodización del Barroco en el siglo (cada uno de los autores citados define, a su modo, un estado de la cuestión). Es decir, el Barroco, lentamente, comienza a conformarse como tradición en términos de campo específico de estudio. Las visiones de conjunto antes citadas, sin embargo, al segmentar esa tradición según disciplinas, lenguas y objetos de estudio, no se proponen establecer hipótesis que den cuenta de sus articulaciones con los debates estéticos del presente.

de aparición de su libro sobre el Barroco, Breton publica *Nadja*). Sin embargo, en Benjamin, esa idea recibida nunca termina de ser aceptada. En Dámaso Alonso (no tanto en Gerardo Diego) se establece una duda explícita con respecto a las celebraciones de la novedad que el gongorismo moderno vendría a fortalecer: la contemporaneidad del poeta cordobés, de existir, es un fenómeno que supone una concepción no vanguardista del presente de la poesía española. En d'Ors, más decididamente que en los otros casos, se postula un modelo no vanguardista de incorporación del Barroco al presente.

Para comprender la situación 1927, es inevitable otorgar cierta importancia al hecho de que la entreguerras es un período que conduce a la crisis o a una serie de crisis (que han sido objeto de reflexiones históricas, artísticas, filosóficas, etc.). La escena de 1927 se inscribiría, en ese marco, en la antesala de las grandes crisis económicas y políticas: el *Crash* del 29, la República de Weimar (1919-1933), la República Española (1931-1939)...

Esas crisis, más allá de manifestaciones específicas y que puede ser pensada en diversos niveles, fueron concebidas como crisis de la experiencia. Walter Benjamin, uno de los teóricos emblemáticos de la experiencia y su crisis, hizo de ese problema un umbral histórico: hacia la década de 1930 se inaugura como tiempo nuevo que dispone a la humanidad a “sobrevivir a la cultura”. En ese marco, el Barroco aparece como uno de los tantos componentes convocados para vivir (o pensar, o hacer legible) la crisis de la experiencia. Esa convocatoria del Barroco se configura como fenómeno complejo, en la medida en que es simultánea a los esfuerzos teórico-críticos de su definición y delimitación. Por ese motivo, no debe pensarse que el Barroco es un estilo (o una época, o una poética) fija y estabilizada a la que es posible apelar, sino más bien que el Barroco (como discusión) forma parte de las “invenciones” de un momento de renovación (artística, cultural, política) –sin perder de vista, al mismo tiempo, que algo de eso que comienza a definirse con mayor precisión albergaba, desde siempre, como *potencia*, determinadas condiciones de recuperabilidad. Ese *algo* es, en primer lugar, la memoria histórica europea: el siglo XVII funciona como espejo histórico, en tanto época de crisis y decadencia.¹⁴⁶ Pero ese *algo* es también el conjunto de

¹⁴⁶ Más allá de los hechos históricos concretos que habilitan esa idea (para una visión de conjunto y específicamente, para la idea de “conciencia de crisis”, cfr. Maravall, 1975), debe subrayarse que conceptos como “crisis” y “decadencia” son, aún en 1927, parte del léxico habitual en las diversas

obras que, si bien adquieren un sentido más o menos unitario con el nombre de “Barroco” recién en el siglo XX y se vuelven por lo tanto visibles, ya existían, ya estaban ahí.

La pregunta, en este punto, es qué de ellas se vuelve recuperable, qué de ese conjunto de obras habla del presente. Las respuestas no pueden no ser específicas: cada autor define su Barroco. De todos modos, sería equivocado no señalar –como rasgo general– que ese repertorio de obras (objeto, vale la pena insistir, de invención o al menos de recorte y jerarquización) funcionó como arsenal de desestabilización: crisis de la armonía, del “orden”, de la funcionalidad; movimiento, ornamento, opacidad... Si se acepta la polaridad establecida desde fines del siglo XIX, 1927, desde la perspectiva del Barroco, es un año anti-clásico. Sin embargo, como podrá verse, estas variables no deben conducir a inscribir con naturalidad estas teorías del Barroco en la lógica de la transgresión –al menos no sin precauciones. Aún cuando en algunos casos sea posible (ejemplarmente, en Eugenio d’Ors), el Barroco, tal como podrá verse, parece sustraerse a esa dialéctica.

Un caso que será objeto de estudio en esta Segunda parte permite ilustrar la lógica con la que 1927 incorpora ese arsenal: Don Luis de Góngora. Góngora, en 1927, se vuelve el nombre clave. ¿Por qué Góngora? Eugenio d’Ors (uno de los protagonistas de esta escena), en esa dirección, plantea, (además de las otras formas de recuperación de artistas antes citada), por ejemplo, una pregunta aún más interesante: ¿por qué *sólo* Góngora?: “La verdad es que tanto para Góngora y tan poco, tan poco para Gracián, no hay manera de encontrarlo justo” (d’Ors, 1927: 85). Más allá de la disputa específica de la que d’Ors, en ese momento, participa (cuestión que será evaluada específicamente en esta Segunda parte), un señalamiento como ése permite dar cuenta no sólo de la distancia entre d’Ors y la Generación del 27 (d’Ors es uno de los que rechaza la invitación a integrarse a la celebración del centenario), sino, sobre todo, del hecho de que rápidamente (si bien el rechazo, el “secuestro” está aún presente y seguiría siendo así por mucho tiempo) Góngora se vuelve un lugar común de la vindicación del Barroco.¹⁴⁷ Pero,

perspectivas sobre el Barroco, incluso en perspectivas antagónicas como las de Croce (1929) y Benjamin (1928).

¹⁴⁷ No ocurría lo mismo en 1908, fecha del primer fragmento de *Lo barroco*. Escribía d’Ors en ese momento, como signo de la vuelta del Barroco: “¿No se ocupan algunos poetas amigos en

entonces, ¿por qué Góngora? No puede esgrimirse como argumento exclusivo (se trataría sin dudas de una reducción) la casualidad de la efeméride; hay algo en la letra del cordobés que permite transformarlo en emblema: Góngora, el más barroco de los barrocos. Naturalmente, una idea semejante presupondría una formulación crítica previa (una determinada idea de lo barroco) que lleve a hacer de Góngora el ejemplo fundamental. Pero lo cierto es que tampoco es ése el caso. Góngora y el Barroco nacen, para algunos de los protagonistas de esta escena (no para otros, como Benjamin, que parece ignorar la existencia del poeta cordobés), juntos. Así *un barroco* comienza a ser delimitado, reinventado, o incluso, inventado, por lo tanto, por una zona del pensamiento estético y lo hace coincidir con una necesidad estrictamente actual: el lenguaje y sus límites. Si en 1927 hay crisis, el Barroco la realiza como experiencia del límite (o de un umbral de transformación). En este sentido, si Góngora es el nombre de Autor que un determinado siglo XX (el siglo XX de la experimentación radical, el siglo XX de la problematización de la idea de “arte”, el siglo XX de la crisis) reclama es porque en Góngora es posible inventar un precursor del límite.

4. Los protagonistas, las hipótesis, los escenarios

El vasto corpus barroco de 1927 admite segmentaciones de diversa índole: por disciplina, por lengua, por tradición crítica o filosófica, por valoración. Pero hay otra: si bien el límite, como podrá verse, no siempre es claro, dentro de ese corpus es menos frecuente el establecimiento específico de la contemporaneidad del Barroco. Pese a que, en algunos casos con mayor énfasis, la mera atención al período (o a algunos de sus nombres propios) funciona inevitablemente como intervención en el debate estético del presente, es posible sostener que algunos de esos postulados teórico-críticos en torno al Barroco presentan un rasgo diferencial y disponen con claridad su actualidad específica, su desborde epocal y formas de continuidad histórica (o de retorno).

Por ello la opción aquí adoptada es acotar e intentar dar una respuesta no tanto de valor general sino más bien centrada en las posiciones más radicales, de modo tal que haga posible describir un quiebre: la invención de modelos de lectura entre cuyas condiciones de posibilidad está el Barroco como repertorio –temático,

nuevamente encender altares a Góngora?” (d’Ors, 1935: 24). La referencia, probablemente, apunta a Rubén Darío, con quien se había conocido en 1904.

formal, conceptual– disponible que funciona no sólo como objeto, sino también como término de comparación, como horizonte o como invención de un “origen”, siempre en relación más o menos directa con el presente.

Es esa zona (esa *situación* específica, esa episteme) la que en esta Segunda parte será objeto de estudio. Por lo tanto, el tipo de indagación que estas fuentes reclaman es antes intensivo que extensivo, pues son algunos de esos nombres los que, en un marco general de proliferación del concepto de Barroco, llevan esa inquietud hacia el presente y afirman, no sin vacilaciones, rectificaciones e incluso dudas, la posibilidad de pensar la producción artística del presente como barroca.

Esa zona, a su vez, es un espacio privilegiado para el estudio de la conformación del Barroco como Máquina de lectura. Si bien (como en el resto de las escenas) cualquiera de los nombres que, hacia 1927, participan de la irrupción barroca podrían, en ese sentido, funcionar como documento epistémico válido, en función de los objetivos y de la restricción aquí impuesta, es en los postulados que llevan el Barroco hacia el presente donde se vuelve en mayor medida visible el nivel de problematicidad con respecto a la lectura que el Barroco produce o del que participa. Es en el forzamiento del concepto donde la teoría se “independiza” de las obras y se dispone a proliferar.

1927: Eugenio d’Ors, José Ortega y Gasset, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Walter Benjamin son los protagonistas de esta escena teórica. A ellos se suman, como personajes secundarios, Georges Bataille, Federico García Lorca, Hugo von Hofmannsthal, Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges. En torno a estos nombres, en la zona común que la articulación de sus obras permite definir, se construye una escena organizada en torno a la contemporaneidad del Barroco.

Lo que en esta Segunda parte se intenta demostrar es, en primer lugar, que en torno a estos nombres se consolida un Barroco-Máquina de lectura que, operando al mismo tiempo sobre el pasado y sobre el presente, se orienta a redefinir la idea de lo moderno. En segundo lugar, el énfasis que estos autores dan al Barroco como idea (Benjamin), eón (d’Ors) o límite (Alonso) supone (si bien en diferentes grados y, en algunos casos, no sin vacilaciones) la afirmación de un Barroco que toma distancia con respecto a los autores y las obras que le darían existencia; esa distancia funciona como resto (que arruina, en términos de

Benjamin, la autoridad de los métodos inductivos y deductivos) y obliga a un esfuerzo suplementario para hacer concebible un Barroco “teórico”.

En tercer término, 1927 vuelve de un modo nuevo a un problema que recorre el siglo barroco: el origen (de lo moderno, del lenguaje, de la humanidad). El problema del origen equivale, a su vez, a la pregunta por el sentido. Por ello, en cuarto lugar, lo que la escena de 1927 interroga es los efectos del Barroco sobre la idea de lenguaje (los efectos de la retórica barroca sobre el signo) y propone que, en 1927, “barroco” es el nombre (o uno de los nombres) que adquiere la destrucción del lenguaje como comunicación, transparencia, instrumento. Con el Barroco, nace, en 1927, el lenguaje transformado en experiencia, enfrentado a su propia materialidad.

Hay, por lo tanto, un específico filológico que sólo el Barroco hizo posible: el Barroco, en 1927, es una experiencia (de lectura) que hizo del límite (del sentido) su objeto. Con el Barroco, 1927 dio nombre a una experiencia de lenguaje vuelto sobre sí mismo. Esa experiencia, a su vez, recibió diversos nombres (como podrá verse en cada caso), pero lo que señala es, por un lado, en relación con la filología, la imposibilidad de sostener la idea de metalenguaje y, por otro, en relación con la producción artística y literaria de la época, la apertura de otra vía de lo moderno que se aleja de la depuración y encuentra en la exuberancia, en el gasto improductivo, en la multiplicación, una verdad sobre sí mismo. Y aún, esta filología encuentra otro límite al que ninguno de estos autores dejó de prestar atención, la imagen –forma de sobrevivencia de la marca del “origen” del Barroco en las artes plásticas que, en efecto, hace que el estigma de la imagen nunca desaparezca a lo largo del siglo como término de comparación e, incluso, como terreno de verificación (a partir del establecimiento de correspondencias y equivalencias formales) de la dimensión barroca de la literatura.

Finalmente, los trazos de contemporaneidad que dan consistencia a esta escena son, como podrá verse, múltiples. Y es en aquellos casos en que los autores no sostienen diálogos efectivos, o incluso en los que simplemente se ignoran, donde mayor consistencia adquiere la escena: Walter Benjamin, por ejemplo, no podría haber sospechado que en 1921 otro, Eugenio d’Ors, había escrito que “el Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido” (d’Ors, 1935: 35), perseguido, también, por la imagen del ángel. Del mismo modo, Benjamin tampoco podría haber imaginado que otro, Dámaso

Alonso, en los mismos años en que él elaboraba su teoría sobre la alegoría, desarrollaba a propósito de Góngora (otro desconocido para él) hipótesis sobre el funcionamiento de la metáfora como experiencia del límite, también a partir del problema de la imagen, o una forma de “traducción” que interrogaba (si bien en otros términos y con otro alcance filosófico), lo originario. En este sentido, Benjamin y Alonso llevan el problema de la lectura hacia horizontes epistemológicos hasta ese momento desconocidos y tocan, cada uno, *el límite*, en interrogaciones filológicas organizadas en torno a la metáfora/ alegoría. En uno y otro, el trabajo filológico del presente vuelve una y otra vez sobre el “origen” (histórico, pero también filológico) del Barroco para instaurar un sistema de desciframiento que, sin embargo, niega lo originario en su versión tradicional y busca, en cambio la *iluminación*.

La escena teórica de 1927 transcurre, por lo tanto, en cuatro escenarios: Sevilla, diciembre de 1927: celebración, en el Ateneo de Sevilla, del tercer centenario de la muerte de Góngora; Abadía de Pontigny, agosto de 1931: *décade* dedicada al Barroco en la que interviene Eugenio d’Ors; Berlín, enero de 1928: publicación de *Origen del drama barroco alemán* (y, simultáneamente, *Calle de dirección única*) de Walter Benjamin, texto (rechazado como *Habilitationschrift* en 1925) que señala la marginalidad académica definitiva del autor; Buenos Aires, 1927: confluencia en la capital argentina de Amado Alonso, que asume como director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Alfonso Reyes, que llega a Buenos Aires como embajador de México en 1927, año de publicación de sus *Cuestiones gongorinas* (y colabora en la fundación, en 1929, la revista *Libra*, dirigida por Francisco Luis Fernández y Leopoldo Marechal –donde, además del texto de Reyes sobre “Góngora y América”, se incluyen páginas de Eugenio d’Ors sobre el *Martín Fierro*) y los miembros de la revista *Martín Fierro*, que publican en mayo el número dedicado a Góngora).

Capítulo 4. La Pasión, la Categoría y la conversión. La enfermedad del siglo

1. Introducción. La Pasión

La
 “Tras-Guerra” será una recaída en el “Fin-de-Siglo”. Como el “Fin-de-Siglo” lo fue en la
 “Contra-Reforma”.
 Eugenio d’Ors. *Lo barroco* (1935)

El punto de unión entre la primera escena (1908) y la de 1927 es Eugenio d’Ors. No sólo por un dato anecdótico (el primer fragmento de su libro *Lo barroco* está fechado precisamente en 1908), sino también porque el modernismo ornamental en su versión catalana (cuyo máximo representante arquitectónico es Gaudí) es, de algún modo, aquello que define la situación cultural de la que d’Ors participa y en la que se forma. Sin embargo, tal como podrá verse, muy rápidamente d’Ors toma distancia con respecto al modernismo y entre 1904 y 1906 comienza a desarrollar una serie de postulados (estéticos, culturales, políticos) de signo contrario: el *noucentrisme*,¹⁴⁸ cuya dimensión estética (el arbitrarismo) reivindica un retorno al clasicismo como imperio del orden y la jerarquía.

Pero si d’Ors debe ser colocado en esta escena de 1927 es porque su teoría del Barroco se desarrolla e instala en el debate estético de los años ’20 y ’30. Antes de su libro más importante, *Lo barroco* (1935), ya en las glosas de mediados de los años ’20 (luego reunidas en el *Nuevo glosario I* y *Nuevo glosario II*, 1947) y en *Las ideas y las formas* (1928) muchas de sus hipótesis sobre el problema están planteadas y la intervención que difundirá sus ideas sobre el Barroco en Europa se produce en 1931.

La primera pregunta que debe formularse ante *Lo barroco* de Eugenio d’Ors es cuáles son las razones que hicieron de ese breve volumen uno de los momentos fundamentales del barroco del siglo XX. E, incluso, cuál es la razón por la que es posible sostener (tal como aquí se postula) que d’Ors inaugura, más allá

¹⁴⁸ “El modernismo [está] presente en la primera hora de d’Ors [...] En sus obras iniciales se deja notar la gran influencia de esta corriente, pero a partir de 1904, y a la vez que la crítica de arte y el tema estético se hacen más frecuentes en sus artículos [...], su proyecto renovador se tornará una reacción contra el modernismo [...] El proyecto de renovación de la cultura catalana se llamará *noucentrisme* [...] El proyecto *noucentrista* pretende ser una obra de civilidad, de ciudadanía, en el sentido griego o romano, articulada en torno a una teoría estética –el *arbitrarismo*– y una teoría política: el imperialismo. La tesis política del *noucentrisme* consiste en un intervencionismo fruto de la ética de la responsabilidad, en oposición a la ética de la igualdad” (González, 2010: 25-28).

de las cronologías que permitirían señalar otros antecedentes, el auténtico Barroco del siglo XX, al proponer el deslizamiento del Barroco a *lo barroco*. Aún hoy, el texto de d'Ors sigue siendo una de las referencias fundamentales en la bibliografía del Barroco y así fue durante todo el siglo: tal como podrá verse, en las escenas de 1955 y 1974 no deja de discutirse con *Lo barroco*.

Un primer elemento a tener en cuenta es el modo en que Eugenio d'Ors reúne muchas de las tensiones del Barroco, en la medida en que en su obra conviven (transformados en matriz fundamental) el rechazo histórico y la reivindicación naciente. En efecto, d'Ors hace de lo barroco una *Pasión* en sentido cristiano: no puede sino ir hacia el Barroco y enfrentar así sus peores pesadillas, en nombre de la Razón, tal como confiesa en el primero de los fragmentos del libro:

Por lo que a mí toca, fiel servidor que me digo de la razón, oso proclamar mi respeto por las heroicas violencias de la pasión. Mi respeto pánico, a la vez imbuido de terrores y de amor. Cuando huyo del delirio, cuanto me aparto del pino belvedere, es por miedo al vértigo: es decir, porque, secretamente, me atrae el abismo demasiado. Tal vez he nacido para este abismo: así, para no caer en él no tengo otro recurso que alejarme y tentar con el pie, para renuevo de mi seguridad, la tierra firme, la dura roca que, sustentándome, me defiende contra mí mismo (1935: 24).

El pasaje citado sintetiza, probablemente, no sólo todo el problema de d'Ors, sino también todo el problema del Barroco en ese momento inaugural. Porque d'Ors no es, como podría pensarse, un converso (aunque, por momentos diga entregarse a la tarea de convertir y parezca, en otros, ser víctima de esa influencia; o se diga un exorcista, encargado de liberar a los malditos de la “maldición secular”); oye, irremediablemente, las voces¹⁴⁹ de la historia que, como “hechizo de sirena” (d'Ors,

¹⁴⁹ Voces que llegan como canto de seducción. Continúa d'Ors, en el pasaje recién citado: “Con el tiempo, no obstante, espero alcanzar el poder de copiar la inteligente y voluptuosa lección de Ulises. Y que no me será ya necesario taparme con cera los oídos, como el vulgo de los remeros. Y que me bastará amarrarme sólidamente al mástil y, el oído libre, la curiosidad desvelada, complacerme sin riesgo allí en el canto de las sirenas” (1935: 24). ¿La inteligente y voluptuosa lección de Ulises? ¿Cuál es esa lección? Si, de las posibles lecturas de esa lección, se tiene en cuenta la de Adorno y Horkheimer (1947), se hace visible el modo en que, más allá de las complejidades que el problema tiene en d'Ors (como podrá verse más adelante), el autor se coloca en el corazón de la dialéctica de la *Aufklärung* y, específicamente, inscribe su posición teórica en la tradición del “trabajo racional” propio del héroe homérico y, por lo tanto, adopta en relación con el barroco (transformado, por cierto, en máxima representación de la seducción) el lugar del burgués al que sólo le es dada, en relación con el arte, la contemplación desinteresada. Ahora bien, tal como propone Daniel Link, “no es el *dominio* (el poder) el tema que el fragmento homérico problematiza, sino ‘la seducción de lo irrevocable’ (la potencia) y los medios para sustraerse de ella. La *Dialéctica* (y aquí dialéctica significa tanto el título como el método) analiza un dispositivo fatal de seducción y encantamiento, sostenido en figuras o fantasmas (monstruos inclasificables o descalsificados) que

1935: 17), lo llevan a hacer del Barroco una obsesión *malgré lui*, pero siempre en nombre de una cura. En este sentido, tal como ocurre en la escena de 1908, en la que la verdad sobre el valor del ornamento se hace visible sobre todo desde el rechazo (Adolf Loos), en 1927 esa lógica se radicaliza: en aquel que, en nombre de la Razón, es capaz de ver los peligros del desenfreno, los alcances de la Pasión barroca se corporizan con mayor dramatismo. Es decir, sólo aquel que mira *desde el límite* puede asumir los efectos de sacar al Barroco de su secuestro originario. Y mirar, en d'Ors, supone, desplegar un juego de luz y oscuridad. Tal como señala Pablo d'Ors Führer:

No deja de ser sorprendente e irónico que aquel que proclamaba la serenidad y el clasicismo sienta en sus adentros esa impronta barroca que siempre es tendencia a la desmesura. En el fondo, la voluntad de ser clásico en Eugenio d'Ors responde al exceso de barroquismo del que está enfermo y quiere sanar; desea curarse con una ascesis que aquiete las pasiones y refuerce la inteligencia. Curarse para alejarse del desbordamiento vitalista o instintivo que comporta todo lo barroco. Esta dialéctica entre lo clásico y lo barroco, dialéctica antes vital que intelectual en Xènius [seudónimo de d'Ors], explica la tragedia de su ministerio de la palabra escrita y de su voluptuosa servidumbre del lenguaje. En este servicio, lo normativo tiene primacía sobre lo instintivo, ocupando la idea de oren la cima de su pensamiento (2000: 103).

Desde el horizonte abierto por d'Ors es posible inscribir, aunque de un modo menos evidente, a otros en esa Pasión: ¿Qué otra cosa ocurría, por ejemplo, con Burckhardt en su gradual acercamiento al Barroco, o con Riegl y la escuela vienesa en el debate del ornamento, o con Benedetto Croce, quien pese a sostener el rechazo dedica a la *età barocca* un extenso trabajo? O, como se verá luego, ¿no es un especialista como Dámaso Alonso, formado en la tradición neoclásica, aquel que mejor que nadie comprende las implicancias de volver a Góngora? El Barroco del siglo XX funcionará siempre en relación con esa Pasión.

[...] no puede sino definir, atravesándolo, lo imaginario [...] Hay un más allá de la *Dialéctica* donde las relaciones aparecen de otro modo y lo que era un límite de hierro (una interdicción) se transforma en un umbral [...] El canto de las sirenas es 'pura llamada', 'el grato vacío de la escucha', la indiferencia entre el interior y el exterior, entre el ser y la nada, entre llamada y relato, entre creencia y deseo, entre fuga y encierro: un umbral de seducción, nunca un límite de comprensión" (Link, 2009: 27-28). Luego de este planteo, Link recuerda otra lectura del pasaje de la *Odisea*, la que Kafka, algunos años después de la de d'Ors (el pasaje citado está fechado en 1908), realiza en "El silencio de las sirenas" (1917), donde aparece una sospecha con respecto a la inteligencia de Ulises y se hace del silencio (las sirenas no cantaron) algo que encanta aún más que el canto: "¿Por qué habrían de ser terribles, de otro modo, las sirenas? Kafka se ríe de la tecnofilia y desprecia la posibilidad de que a la potencia de seducción de lo irrevocable podamos oponer una técnica, un paredro de la ciencia o un ardid de la razón (porque eso implicaría caer en las mismas aporías de la razón instrumental)" (Link, 2009: 32). Entre la razón (a la que se debe, de lunes a sábado) y la seducción de lo imaginario (a la que el barroco *dominical* lo lleva), allí aparece d'Ors.

2. La Categoría. Sustantividad

Un segundo elemento clave en la obra de d'Ors es que esa Pasión se vuelca, antes que nada, a la Categoría. La novedad más relevante que se introduce con d'Ors es un cambio de énfasis: su libro se presenta como “la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría” (1935: 17). Esto significa que los objetos llamados “barrocos” pasan, irremediabilmente, a un segundo plano. El interés del debate del Barroco, a partir de allí (al menos en algunas de las líneas teóricas que aquí se estudian) es antes por la serie que por las obras y, en consecuencia, el sentido se deduce del recorrido y del procedimiento que hace que el objeto (uno más) pueda ser incorporado a esa serie.

Dentro de esta escena de 1927, esto no se produce, por ejemplo, en el caso de la generación del 27. Allí, como a continuación se verá, hay un nombre que funciona de un modo similar, pero se trata de un nombre de autor: Luis de Góngora. El Barroco, como noción, aparece en Dámaso Alonso (además de “barroquismo”), pero el énfasis no está puesto allí. Walter Benjamin, por otras razones, estará más cerca de la posición de d'Ors.

Dado que en d'Ors, entonces, el objeto de indagación es la Categoría, lo que a partir de ese momento se registra es un pasaje teórico en los estudios del Barroco, en la medida en que, como campo de saber, se vuelve más incierto, inestable. La fuerza del Barroco se hace poética (musical), como encantamiento sirenaico generado por el sonido de la palabra (antes, incluso, que el –medio– mundo incierto que designa) y cuya razón es el crecimiento, la proyección. Con respecto al espacio disciplinar, el Barroco se vuelve más ambiguo: la resonancia es siempre artística, y en segundo término literaria; pero también son convocadas la filosofía o la biología, hasta llegar a espacios de indagación como el estudio de las “aventuras de la sensibilidad general”, la “mitología barroca del mundo” (1935: 53), en el marco de lo que d'Ors denomina “morfología de la cultura”. Sin embargo, lo que ocupa el lugar fundamental es la Palabra: “conviene no perder de vista [...] que las [...] palabras -¡las palabras sobre todo!- vale la pena discutir las” (1935: 90).

¿Qué es entonces, en d'Ors, lo barroco? Antes de tratar el centro de su teoría (la idea de *eón*) es necesario señalar el sistema de oposiciones que d'Ors define y a partir del cual avanza, gradualmente, hacia la caracterización de lo barroco.

En el “origen” está la oposición fundamental: lo clásico y lo barroco, presente ya en 1908. A partir de allí, pero al mismo tiempo, el análisis desarrolla un sistema de oposiciones proliferante y que se aplica a todos los niveles: orden/ caos (el caos es el momento en que el orden “se da su parte al fuego”, 1935: 27), masculino/ femenino, *logos/ ethos*, razón/ pasión, trabajo/ ocio (vacaciones o carnaval), seis días/ domingo, civilización/ barbarie, tierra/ mar, regla/ excepción, hombre civilizado/ *wildermann*, enciclopedia/ folklore, árbol/ flor, estatismo/ dinamismo, imperialismo/ democracia, etc.

Lo barroco es definido, por lo tanto, a lo largo de un recorrido por casos y temas heterogéneos, como *un lado del mundo*, el lado de la excepción, del desvío, del desorden. Así, junto a objetos cuya inscripción en el Barroco es, ya en ese momento, menos sorprendente (Gracián, Churriguera, Góngora), se despliega un repertorio inesperado (y disperso a lo largo de la historia, antes y después del siglo XVII) que es inicialmente estético (Robinson Crusoe, Pablo y Virginia, la pintura de Gauguin, etc.), pero también filosófico (Rousseau, entre otros), científico (por ejemplo, la elipse de Kepler), cultural (Instituciones barrocas como el carnaval), mitológico (la nostalgia por el Paraíso perdido), natural (el mar, la sangre), y conforma –como respuesta hiperbólica al borramiento histórico del Barroco– una suerte de contra-historia del pensamiento, una “tradición de malditos” o de monstruos que operan una “humillación de la razón” (d’Ors, 1935: 81).

Ahora bien, la serie de dicotomías encierra algunas complejidades. En efecto, es innegable que el sistema de oposiciones que *Lo barroco* despliega supone una aparente contradicción con respecto a las palabras iniciales en las que d’Ors establece un “ideal clásico” como horizonte de su evaluación del Barroco, o con respecto a esta afirmación del final del libro:

Lo que *debe* ser si para todos o para casi todos deseamos la cultura, no podemos hacer otra cosa que desear el reino del *eón* clásico para el mayor número posible de los mismos y durante el tiempo más largo posible (1935: 98).

Antonino González (2010), en una de las últimas y más completas obras dedicadas al pensamiento del autor catalán, se detiene en lo que, desde su punto de vista, ha sido un equívoco habitual en la lectura del problema de lo barroco en d’Ors, un equívoco, por cierto, fomentado por el propio d’Ors en tanto *Lo barroco*, si no se tienen en cuenta otras zonas anteriores y posteriores de su obra, por momentos,

parece simplificar el problema. En la base de ese punto conflictivo está la dicotomía razón/vida. Dice González:

Esto parece contener la equivalencia entre razón y clásico, de un lado, y entre vida y barroco, de otro, pero en realidad no es así: la solución de d'Ors al problema razón-vida es el *seny*, y por tanto lo clásico es lo que es capaz de admitir en sí a la vida, mientras que lo barroco es excluyente (2010: 159).

No forma parte de los objetivos de este trabajo resolver esta contradicción. Sin embargo, tal como podrá verse, en la desestabilización que *Lo barroco* produce en la obra de d'Ors es posible determinar algunas de las claves del efecto que el Barroco produce en el pensamiento estético de la escena teórica de 1927.

Al hacer del Barroco una pasión por la Categoría, d'Ors desestabiliza también el espacio de discusión. Los márgenes del Barroco crecen y, al mismo tiempo, se restringen, pero –miradas desde el punto de vista de d'Ors– las disciplinas que, hasta el momento, se habían ocupado del Barroco pierden la posibilidad de reconocer su dominio. Aparece, cada vez, un *resto* epistemológico que hace que el problema pertenezca, siempre, a otro (otra disciplina, otra tradición, otra lengua) e ingrese, por lo tanto, en una lógica de desplazamientos sucesivos e ilimitados. El efecto, de larga duración, es una imposibilidad de totalizar el problema del Barroco.

Como puede verse, d'Ors es quien auténticamente hace de la enálage un verdadero fundamento en el desplazamiento (necesario dado que el objeto de interés es la Categoría) de un tipo de artículo definido a otro. Hasta d'Ors no hay, en realidad, efectivo pasaje del adjetivo al nombre (cfr. Estado de la cuestión), en la medida en que es d'Ors quien asume completamente las implicancias de ese deslizamiento, que ya estaba en el aire. Escribe d'Ors:

Ya el simple hecho de la sustantividad con que en el prospecto de la Década de Pontigny el asunto era anunciado [cfr. la sección siguiente de este capítulo], parecía indicar la disposición a no encerrar éste dentro de la concepción adjetiva habitual, a no limitarlo a lo contingente, circunstancial y cronológico. No se trataba ya, según semejante indicación temática, de discutir acerca de *obras barrocas*, ni el arte barroco, ni siquiera, como en el enunciado de Croce, de una Edad barroca. Se trataba de un examen genérico del problema, de buscar la definición esencial de lo Barroco a través de la pluralidad específica de sus manifestaciones históricas y locales (1935: 69).

Si bien una primera manifestación de la auténtica enálage que se produce en d'Ors estaba presente en la denominación “el Barroco” que había postulado ya la Historia

del arte, el pasaje aún no se había producido, dado que allí estaba presupuesto un nombre (elidido) que fue, inicialmente, el arte (o un determinado arte), el estilo y luego la época. Cuado d'Ors, en cambio, postula *lo barroco*, irrumpe una Unidad que, paulatinamente, se vuelve *disponible*, reconocible como entidad autónoma, al mismo tiempo abierta a la dispersión (epocal, geográfica) y cerrada en su mismidad (inicialmente formal). Es decir, dado que la palabra *barroco* es “originalmente” adjetivo, pero se vuelve luego neutra entre el adjetivo y el nombre, d'Ors necesita del cambio de artículo para realizar la enálage y, de ese modo, otorgar al Barroco no sólo la entidad de nombre, sino, sobre todo, la dignidad de la Idea.¹⁵⁰ Pero la enálage así constituida (otra opción de sustantivación como “Barroquismo”, de uso relativamente frecuente en la época, tuvo un éxito mucho menor), tiene la particularidad de conservar la marca del pasaje (la marca del “origen”) y, por lo tanto, al tiempo que eleva la palabra a Idea, a Categoría (lo barroco como Uno), sostiene, como resto adjetivo, la posibilidad de la dispersión (lo barroco como múltiple). Los objetos no serán, entonces, realizaciones particulares de la Idea, sino más bien un señalamiento del perpetuo deslizamiento hacia su imposibilidad, hacia su irremediable incompletud.

3. Enfermedad, contagio, conversión

Una de las particularidades de *Lo barroco* es que la argumentación, el recorrido conceptual, son pensados como novela. Se trata de una novela de amor, en la que el héroe, dominado por una secreta devoción por la Categoría, se ve alertado por el descubrimiento de que otros (cfr. la lista de pretendientes, *supra*) desean también a su amada (al punto de que “muy cortejada [...] se la ha puesto de moda en la Corte”, d'Ors, 1935: 17) y se lanza al combate, del que resulta vencedor: “La prueba conclusa, el premio adjudicado, he aquí a un hombre que se desposa con su teoría y que, venido el otoño, parte en su compañía del país borgoñón” (1935: 18).

Como puede verse, d'Ors incorpora, como elemento decisivo que permite dar cuenta de la *situación* del Barroco, una escena real (narrada en la segunda parte del libro) que hace que *Lo barroco* sea no sólo un tratado teórico sobre el Barroco, sino, al mismo tiempo, un pasaje de ese debate, una escenificación. En

¹⁵⁰ Para una reflexión a propósito de las particularidades de la enálage del adjetivo al nombre, cfr. Jean-Claude Milner (2003).

efecto, el 6 de agosto de 1931 es una de las fechas clave de esta escena teórica y de la historia del Barroco en general, al punto de que, junto al 16 de diciembre de 1927, puede considerarse uno de los momentos de fundación. Ese día comienza una de las célebres *décades* (así llamadas dada la duración de diez días) de Pontigny (organizada, como ocurrió entre 1910 y 1939, por Paul Desjardins) consagrada, en esa oportunidad, al Barroco.¹⁵¹ La intervención más significativa de las pronunciadas durante esas jornadas fue, probablemente, la que estuvo a cargo de d'Ors y, según el relato que el autor catalán realiza, puede considerarse, efectivamente, un momento inaugural, una fecha de pasaje, en la medida en que, más allá de que a lo largo del siglo seguirá habiendo detractores de esta posición, el Barroco se vuelve *lo barroco* y se desliga definitivamente de una época (el siglo XVII) o una serie de obras o autores de ese período para transformarse en otra cosa. Tal como d'Ors señala en el libro (cuya primera edición es francesa, en la editorial Gallimard, con traducción de Agathe Rouar-Valéry) resulta necesario, en 1931, redefinir la temporalidad del Barroco y los alcances de su significado. d'Ors se entrega, a partir de su intervención, a la tarea de ganar adeptos para la causa que nace, tarea pensada como ejercicio de conversión (“lo que algunos llamaron la conversión del profesor Walter Friedlander hacia la mitad de nuestras reuniones”, 1935: 72) o como contagio de “fiebre barroca” (1935: 43) de aquellos que pretendían, aún, sostener su restricción a determinados dominios (artísticos, temporales, regionales):

la resistencia opuesta en la abadía de Pontigny a la consideración del Barroco como ‘constante’ no fue, a pesar de todo, muy decidida [...] Pronto esta posición fue abandonada [...] Todos salimos ganando con ese abandono [...] La buena causa estaba ya ganada (1935: 72-73).

En esta escena de Pontigny es posible observar, al mismo tiempo, otro fenómeno: Francia adquiere, gradualmente, una singular colocación en relación

¹⁵¹ Sur “*le baroque*” et sur l’irréductible diversité du goût, suivant les peuples et suivant les époques, desarrollada entre el 6 y el 16 de agosto. Para una información detallada sobre las *Décades* de Pontigny y su continuación en los Coloquios de Cerisy-la-Salle, cfr. <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/colloques2.html> [Última consulta: noviembre de 2009]. Por cierto, tal como hace constar d'Ors, “una infidelidad, demasiado forzada para que pudiese no parecer tendenciosa, hizo que más tarde, ignoramos por obra y con responsabilidad de quién, apareciese en las reseñas publicadas por el *Bulletin de l'Union pour la Verité* –título, en la coyuntura, algo paradójico-, órgano de los *Entretiens*, modificado el título del que discutió lo Barroco. En vez de los enunciados, que arriba se resumen [“Filosofía del Barroco”, “Historia natural”, “Geografía”], aparecía este, único: “*Du Baroque et de l'éternelle résistance de l'esprit français au Baroque*”, título por nadie conocido al empezar la reunión y que, al terminar esta, resultaba en contradicción, casi ridícula, con sus conclusiones” (1935: 69-70).

con el Barroco: espacio cultural que no puede sino reclamarse “clásico” es escenario, periódicamente, de acontecimientos relevantes de la historia del Barroco, casi siempre a partir de “invasiones” hispanas (desde la pionera invocación a Góngora por parte de Verlaine, pasando por este verano de 1931, hasta –tal como se verá luego- el lanzamiento del “Neobarroco” de Severo Sarduy en 1972 y la adopción de la categoría por parte de diversos teóricos franceses de los ‘60 y ‘70).

El punto fundamental de la intervención de d’Ors en Pontigny fue la teoría del *eón*. Se trata de una postulación que se instala, inicialmente, en una discusión historiográfica y apuntar a determinar una clasificación por sistemas (en reemplazo de las edades) definidos como “síntesis eficientes, que juntan elementos distantes y disocian los elementos próximos o contiguos” (d’Ors, 1935: 60). En este sentido, la teoría del *eón* supone una primera definición del Barroco como forma de *contemporaneidad*: “el ‘sistema’ reúne lo que el tiempo separa y distingue lo que la hora ha enredado” (1935: 61). Una *contemporaneidad múltiple* del Barroco, pues en tanto “estilo de cultura” se desliga del tiempo histórico -d’Ors, es necesario subrayarlo, fue el primero en sostener plenamente una idea semejante.

Se trata, a partir de allí, de analizar los “sistemas sobretemporales” como formas de las “constantes históricas”:

Las realidades históricas íntimas, estas objetivas síntesis que reúnen a los personajes, a las obras y a los acontecimientos más disociados cronológicamente, las llamaremos nosotros “constantes históricas” (d’Ors, 1935: 61).

Por la vía de las “constantes históricas” d’Ors llega al concepto de *eón*, lo encuentra, y ese concepto se transforma en el elemento clave de su teoría:

Es el vocablo griego *eón*. Un *eón* para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico –es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría-, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia (1935: 63).

d’Ors opone, en este sentido, “estilos históricos” y “estilos de cultura”:

La primera de estas dos clases de estilos no puede repetirse sin caer en la servil imitación o el plagio, mientras que la segunda contiene en su esencia infinitas posibilidades de repetición. El gótico, por ejemplo, es un “estilo histórico” y nada más, mientras que el Barroco nos aparece, cada día con más claridad, como un “estilo de cultura”. Adviértase, por otra parte, la delimitación del primero en ciertos productos intelectuales determinados: no hay una “prosa gótica”, y sólo por espíritu de política reacción ha podido hablarse algún día de, siempre en tono peyorativo, de “costumbres

góticas”¹⁵², como sinónimo de “costumbres bárbaras”; en cambio, existe, nadie lo duda, una “prosa barroca”; existen “costumbres barrocas” – acabamos de recordar la tauromaquia-. El gótico es un estilo inscrito en el tiempo, un estilo determinado. Si se le resucita, será por restauración o pasticio [...] En cambio, el estilo Barroco puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas (1935: 74).

Esta perspectiva, en el marco de indagación a propósito de esos “sistemas sobretemporales” y “constantes históricas”, en contra del determinismo, el evolucionismo y el historicismo, permite “demostrar que es posible considerar en la historia humana otra cosa que una sucesión cronológica” (1935: 63). El Barroco es un *eón*, es decir, un tipo de “idea acontecimiento”, un espacio conceptual en el que “lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes” y donde “creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana” (1935: 64). Por eso el Barroco, en tanto *eón*, puede renacer “sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente” (1935: 74) y se aleja, por lo tanto, del *retro* o el *revival*. El *eón*, tal como señala d’Ors en una Glosa publicada originalmente en 1932, en lugar de la imitación o el plagio, es terreno de “varias, muchas versiones sucesivas” (d’Ors, 1947: 874), versiones de lo Uno. Por lo tanto, no habría, desde el punto de vista de d’Ors, necesidad del prefijo “Neo” que tanto éxito habría de tener algunos años después. Si hay *lo barroco*, no hay Neobarroco (ni “pre-barroquismo”, 1935: 72).

La teoría del *eón* barroco supone una gran renovación. En el horizonte del planteo, d’Ors convoca a diversos nombres de la incipiente tradición moderna del barroco. El contemporáneo con el que mayor diferencia manifiesta es Benedetto Croce: fundamentalmente en relación con la mera consideración del Barroco como “una de las variedades de lo feo”. Con respecto a la generación del 27, evidentemente d’Ors toma distancia, pero sin darle al furor gongorino mayor relevancia: tal como fue señalado en la Introducción a esta Segunda parte, Góngora, desde la perspectiva de d’Ors, no es más que una de las incontables obras que merecen ser recuperadas (por cierto, es posible considerar que d’Ors vio los efectos de ese retorno a Góngora ya en 1908 –fecha del fragmento en el que habla del fenómeno, en una posible referencia a Darío). Pero la diferencia mayor, tal como podrá verse más adelante, debería buscarse en la distancia que el autor

¹⁵² Gótico, romanticismo, impresionismo son estilos históricos que en d’Ors forman parte del *eón* barroco.

sostiene con respecto a cualquier forma de Vanguardia. Wölfflin, en cambio, debe considerarse un antecedente fundamental del cual d'Ors es un heredero (no sólo en relación con el formalismo como perspectiva –más allá de que d'Ors da otro alcance al estudio de las formas a partir de la postulación de una “morfología de la cultura”–, sino también por la forma en que Wölfflin había comenzado a hacer de la dicotomía clásico-barroco un principio de desarrollo general del arte). Distinto es el caso de Weisbach: en el corazón de la expansión del Barroco que propone d'Ors no sólo está presente la negación de la célebre propuesta del Barroco como arte de la Contrarreforma; en d'Ors se sostiene una coincidencia (morfológica) entre franciscanismo, Contrarreforma y luteranismo. Por último, más complejo es el tipo de relación que d'Ors establece, en su concepción de la historia, con Vico y Nietzsche.¹⁵³ Si bien señala que

no se trata, nótese bien, en esta concepción de la historia, de afirmar la existencia de ciclos, de aquellos famosos *ricorsi* que imaginó Giambattista Vico, o de formular como ley aquel “eterno recomenzar de las cosas” del sueño platónico del *Año perfecto o del Ring des Ringes* nietzscheano. No abordamos aquí el problema de la regularidad del proceso ni de la periodicidad del retorno (1935: 61),

es innegable que, en relación con el segundo, en la tensión entre el *eón* clásico y el *eón* barroco es permanentemente convocada la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. El problema será retomado más adelante.¹⁵⁴

Sin embargo, el verdadero trazo de contemporaneidad que la teoría del *eón* supone debe buscarse en relación con otro de los autores de esta escena, Walter Benjamin; se trata de una contemporaneidad definida por la ignorancia mutua y que sin embargo funciona como verificación de un estado del pensamiento sobre el Barroco. En efecto, tal como podrá verse en el capítulo subsiguiente, la teoría orisiana del *eón* barroco funciona en consonancia con la búsqueda benjaminiana en torno al Barroco como idea [*Idee*] –no sólo desde el punto de vista de las fuentes filosóficas (está en juego, en ambos casos, el neoplatonismo), sino también en cuanto al tipo de operación específica que, desde el punto de vista metodológico, se realiza sobre el Barroco (la unidad en lo múltiple, la temporalidad).

¹⁵³ Otro nombre insoslayable de la tradición moderna del *eón* es Carl Jung. *Aiôn. Contribución a los simbolismos del sí-mismo* (1951), cuya consideración excede el problema aquí tratado. Para una lectura comparada del *eón* en d'Ors y en Jung, cfr. de Haro (2004: 33-37).

¹⁵⁴ Para una consideración detallada de éstas y otras fuentes de *Lo barroco*, cfr. González (2010: 118 y ss.).

Eugenio d'Ors vuelve sobre el problema del *eón* en una obra publicada póstumamente, *La ciencia de la cultura* (1964). Allí, además de agregar algunos matices y reformulaciones, el *eón* es integrado a una dimensión no sólo *biográfica* (un *eón* es “una idea que tiene una biografía”), sino también *escénica* del pensamiento y por lo tanto resulta de vital importancia para el presente trabajo, por lo cual vale la pena citar in extenso:

He adoptado, desde hace algunos años [...] una palabra antigua y olvidada, tomada del léxico filosófico de los alejandrinos y ya un día aplicada dentro de él a la designación de elementos que reunían, en la mente de quienes empleaban tal término, notas parecidas a las que nosotros empezábamos a atribuir a las constantes históricas. He adoptado la palabra *eón*. Harto difícil resultaría hoy dar una definición exacta y completa del sentido en que fue empleada un día. Algo, no mucho quizá, podría iluminar la cuestión, el hecho de que, en otras disciplinas científicas, la física por ejemplo, se haya creído también útil resucitarlo. Con cierta generalidad cabe decir que, dentro del vocabulario de los alejandrinos un *eón* –sin necesidad de ceñirlo necesariamente, a una alusión de “ciclos” o periodos regulares– significa una categoría de pureza ideal, susceptible, empero, de manifestarse *a través de la sucesión*; quiero decir, de manifestarse en el tiempo, aunque la condicionalidad del tiempo fuese ajena a su ciencia. Así –y la aplicación es para nosotros muy esclarecedora–, los alejandrinos cristianos decían que el Cristo es un *eón*. Y lo decían porque el Cristo, por ser Dios, participa de la eternidad de Dios; a pesar de lo cual, tuvo igualmente una existencia temporal, histórica, capaz de narrarse en una biografía, la biografía que se contiene en los Evangelios. Un *eón*, si se quiere, es *una idea que tiene una biografía*. Nada, pues, mejor que esa denominación para designar las constantes históricas a que nos referimos continuamente, esas especies, esos tipos –luego llegaremos a precisar, en el curso de estas explicaciones, de hoy, a precisar, con sentido íntegramente técnico también, la diferencia entre “tipos”, arquetipos” y “ectipos”– que forman el elemento estable mezclado al infinito número de contingencias en la trama viva del colectivo existir humano. Para continuar el ejemplo antes traído aquí este “Imperio”, cuya constancia hemos ya entrevisto, no es una categoría perfecta: es un *eón*; a la vez que reconocemos su permanencia podemos seguir sus vicisitudes en el tiempo. El tiempo, es verdad, no puede extinguirla ni aniquilarla; como tampoco puede prevalecer contra el *eón* contrario, contra la permanencia de un principio de dispersión, que se encuentra igualmente existir en la intimidad profunda de aquel existir humano. Pero lo que sí puede el tiempo es acumular contingencias contrarias al *eón* del imperio, hasta el punto de relegarlo al segundo, al último plano; hasta el punto de disimularlo, por un periodo más o menos largo de tiempo; al igual que, en apariencia, una generación de ratas, producto de un cruce de Mendel, disimula el albinismo que uno de los progenitores ha comunicado para siempre a la descendencia. Que sobrevenga una nueva generación; que sobrevenga una etapa nueva: he aquí de nuevo el albinismo o el imperialismo ocupar el primer plano. Pero, si no estaba muerto, es que no podía morir. Es que no estaba muerto, sino desterrado. Permanecía, por decirlo así, *entre los bastidores*, entre los bastidores de la escena histórica, como permanece el actor que, alejado al fin del primer acto de un drama, comparece a poco de empezado el tercero. No siendo una idea pura, no siendo una categoría, sino un *eón*, puede sufrir contingencias y vicisitudes.

Lo que no puede cesar de existir. Como en caso de oposiciones como la aludida hace un instante, el adversario del Imperio -o Roma- no sucumbe tampoco. No sucumbe jamás el principio de dispersión a que, en faz del *eón* de Roma, he propuesto llamar *eón de Babel*. Ahora, Roma o Babel, son únicamente aquí ejemplos entre muchos. Como Babel a Roma, cabe oponer, y yo lo hago así, el *eón* de lo Barroco al *eón* de lo Clásico, es decir, el principio de las creaciones del espíritu en que éste trata de imitar los procederes de la naturaleza al principio en que trata éste de imitar sus propias creaciones. O bien, la constante que ya anunciaba Goethe, al hablar del *Ewig-weibliche*, de “lo Eterno Femenino”, por medio del cual reemplaza la reflexión a la representación sucesiva de todas las mujeres nacidas o por nacer y, encima de aquellas representaciones, las de cuanto en la historia lleva la marca de un predominio de la feminidad, a la otra constante, archivo y cifra de cuanto en la historia marca la primacía de lo viril; verbigracia –para no citar en esta coyuntura más que un fenómeno histórico–, la llamada Ley Sálica, instituida por ciertas monarquías, ley cuyo sentido ha de aparecer explicado a la luz del contraste entre un “Eterno femenino” y un “Eterno viril” (1964: 39-40).

Por otro lado, un dato que debe ser subrayado es que la noción de *eón* tendrá su propia historia dentro de la tradición barroca del siglo XX y permite conectar la escena de 1927 con el final del recorrido: de d’Ors a Gilles Deleuze. En efecto, transliterado como *Aiôn*, el concepto griego (αἰών) figura también en Deleuze (*Lógica del sentido*, 1969), antes de su “descubrimiento” del Barroco, y, a partir de la oposición con Cronos, es convocado en el marco de esa analítica de la paradoja que asume el libro para indagar una zona del problema de su temporalidad y como una de las múltiples dimensiones del “acontecimiento”. Tanto d’Ors (“idea-acontecimiento”) como Deleuze (“acontecimiento puro”, “acontecimiento incorporal”) confluyen en este punto. El acontecimiento, en ambos casos, tiene un funcionamiento paradójico: en d’Ors como vicisitud de un tipo de tiempo eterno, cargado de historicidad; en Deleuze como irrealidad, la “estructura objetiva del acontecimiento mismo [...] va siempre en dos sentidos a la vez” (Deleuze, 1969: 11). Del mismo modo, tanto en Deleuze como en d’Ors, el *eón* es también utilizado como fundamento de la negación del principio de causalidad.

Escribe Deleuze:

Aiôn está poblado de efectos que lo recorren sin llenarlo jamás. Cronos era limitado e infinito, *Aiôn* es ilimitado como el futuro y el pasado, pero finito como el instante [...], es la verdad eterna del tiempo: *pura forma vacía del tiempo* (1969: 175).

El concepto reaparece en *Mil mesetas* (1980), donde se lee:

Aiôn [...] es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en

un *dejà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder [...] El tiempo del acontecimiento puro o del devenir, que enuncia velocidades y lentitudes relativas independientemente de los valores cronológicos o cronométricos (Deleuze y Guattari, 1980: 265-367).

El *eón*, entonces, funciona como temporalidad del devenir. Ahora bien, si se lee “Nosotros no nos ocupamos de las especies, que son simples convenciones: nos interesamos en la *corriente de vida* que pasa de un ser a otro, enlazándolo en la inestabilidad de un *Werden*, de un *devenir*”: ¿Quién habla? No es uno sino el otro (d’Ors [1935: 85], pero qué importa) hablando la lengua de Deleuze al citar las posibles palabras de un biólogo barroco.

Como puede verse, más allá de las especificidades de cada una de las obras y de la dimensión en que el concepto aparece en cada caso (en d’Ors con énfasis en problemas metodológicos y, al mismo tiempo, como concepción del tiempo histórico –y, por lo tanto, transformado en un tipo paradójico de Idea: el Imperio, la raza, el Eterno Femenino, lo barroco, etc.–, en Deleuze con énfasis en la experiencia de “liberación del contenido corporal” del tiempo, y por lo tanto, transformado antes que en un sustantivo o adjetivo, en verbo en infinitivo), el uso de *eón* en ambos casos conduce en una misma dirección. Como podrá verse en la sección siguiente de este capítulo, se trata del concepto clave de lo que puede denominarse “anacronismo”.

Sobre el final de la Serie “Del Aiôn” en *Lógica del sentido* escribe Deleuze: “Este presente del Aiôn [...] viene a redoblar la doblez [*redoubler la doublure*]” (1969: 178). Comienza, ya, el terreno del pliegue barroco (cfr. Cuarta parte).

4. La Pasión como lectura. Anacronismo

Con *Lo barroco* de Eugenio d’Ors, el Barroco vuelve a adquirir las características de una Máquina de lectura, una máquina cuya primera cara define una modulación (temática, metodológica) que puede caracterizarse, a partir de lo señalado hasta aquí, según cuatro rasgos fundamentales:

a. El mundo dividido en dos

d’Ors lee el mundo, en principio, dividido en dos. Nada parece quedar afuera del sistema bipolar clásico-barroco pues, a partir de la distinción entre estilos históricos y estilos de cultura, es posible subsumir categorías, tendencias y fenómenos en

términos de esos dos estilos culturales antagónicos. Esta operación supone hacer de lo artístico un repertorio conceptual que pierde inmediatamente su autonomía estética y permite pensar “el mundo” (el natural, el de los productos humanos). ¿Pero se trata de una operación simple dividir el mundo en dos? ¿Qué implicancias están en juego allí? Lo inquietante de la división es el punto de vista: d’Ors, tal como fue señalado, habla en sus obras en nombre de la Razón. Es decir, mira, en principio, desde uno de los dos lados. Pero al mismo tiempo, al posar sus ojos en lo barroco, sabe que su lugar es el del peligro, es decir, el del tránsito por el límite que separa a lo clásico de lo barroco; y ese límite, al funcionar como Pasión, adquiere mayor complejidad: se ensancha, comienza a plegarse, el espacio se agujerea. Lo clásico y lo barroco son formas de cultura sucesivas (porque hay épocas en las que, parece sugerir el autor, una domina sobre otra), pero también simultáneas (en un mismo momento histórico, lo clásico y lo barroco son fuerzas que chocan e intentan invadir el otro lado del mundo). Y d’Ors, como experiencia de lectura, como máquina interpretativa, se vuelve vehículo de esas fuerzas y queda, al menos en *Lo barroco* (pues en otros pasajes de su obra, sobre todo al tratar lo clásico,¹⁵⁵ las tensiones, si bien están presentes, se disipan), afuera, en una posición que no es neutral, sino más bien de apertura. Y, por lo tanto, si el punto de vista queda expuesto a esa exterioridad, a ese riesgo (es decir, si d’Ors queda *al borde de la locura*) la clara distinción entre lo clásico y lo barroco también se debilita, es decir, lo clásico corre el riesgo de ser invadido por lo barroco (clásico *menos* 1) y desequilibrar ese mundo.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Véase, por ejemplo, un libro contemporáneo de la *décade* de Pontingy, *Pablo Picasso* (1930), en el que el pintor español es leído como emblema del ideal clasicista.

¹⁵⁶ Cuando, en nombre de la “obra completa” de d’Ors, se intenta matizar este riesgo, *Lo barroco* se vuelve un texto extraño a esa obra. Pero lo que allí se pone en juego no es sólo una idea de la “obra completa”, sino también, un modelo de lectura que no acepta un principio no dialéctico (en el que lo clásico funcionaría como síntesis): “El problema de *Lo barroco* es que en él d’Ors *huye demasiado del pino belvedere*, se muestra tal vez demasiado alejado de sus posiciones reales y de sus verdaderas tesis —el *seny* como armonía, como aceptación, en el intelecto, de la vida y la naturaleza concreta, el clasicismo como asunción del universal concreto, el ángel, la presencia del juego y del lujo en la actividad científica, etc.—, en un afán de mostrar bien a las claras lo que es el barroco, lo que por contraste desvirtúa un poco a su contrario, lo clásico. Se le puede acusar a d’Ors en este libro de excesivo intelectualismo, ya que al poner su empeño en la ostensión del carácter natural, irracional, sentimental del eón barroco, deja sin matizar que el eón clásico no es puramente racional, frío y desentendido de la vida. Porque ese planteamiento no es propiamente clásico, sino barroco, mientras que lo clásico es la aceptación armonizada de la naturaleza y la vida. Este es lo que en *Lo barroco* no termina d’Ors de dejar claro, poniendo un velo sobre sus mejores logros” (González, 2010: 158).

b. La querrela de lo moderno

En torno a la dicotomía clásico-barroco se define un paradigma estético no vanguardista, en la medida en que, a partir de la idea de *eón*, se quita a la novedad su imperio:

Hay que tomar en consideración, en la cadena de la sucesión histórica, ciertos elementos de constancia. Y dar científica legitimidad a la existencia de especies, a la existencia de tipos; en vez de exagerar, según suele hacerse en este dominio, la importancia de los sucesivos aportes de la novedad (d’Ors, 1935: 63).

Esto no quiere decir, como se verá luego, que d’Ors no participe de la lógica de la transgresión. La dicotomía clásico-barroco es producto de ese principio, al igual que la postulación de una “tradición de malditos” barrocos. Pero hay en d’Ors una *lejanía* (una forma de extemporaneidad) con respecto a su época que le permite (como inflexión de una voz que por momentos parece hablar desde la Vejez) tomar distancia *temporal* con respecto a aquellos que sólo conciben el desarrollo (en el arte, o en la biología) a partir de la novedad. Allí radica, probablemente, la *ilegibilidad* de d’Ors, el singular espacio que ocupa en la tradición del pensamiento estético. Porque d’Ors –como, en otros términos, Benjamin– cuando mira la ruptura no ve la novedad ni el presente, sino el “origen”. Y, desde la protección y la paz que encuentra en el ideal clásico que defiende, puede afirmar verdades sobre las Vanguardias, encontrar sus líneas bloqueadas (del mismo modo que, desde comienzos de siglo, había tomado distancia con respecto al modernismo) y determinar otro fundamento para el presente del arte en los años 20 y 30:

Hoy [...] hemos llegado a un punto en que lo ayer tenido por audacia se ha vuelto una automática y vulgar rutina, a unos tiempos en que *se necesita un gran valor para no ser revolucionario* (d’Ors, 1930: 123).¹⁵⁷

En el libro sobre Picasso, por ejemplo, se detiene en “la belleza moderna” (d’Ors, 1930: 43) según Baudelaire,¹⁵⁸ y la reformula, eliminando el elemento efímero (lo nuevo, la moda, la proximidad con el puro presente). Esta posición, cuya clave es la teoría del *eón*, supone una decidida intervención con respecto a la historia de lo moderno y, una vez más, coloca al Barroco en un lugar esencial. El arte (sea

¹⁵⁷ “Lo que no es tradición es plagio”. El célebre lema, que d’Ors repite en diferentes momentos de su obra, figura hoy en el monumento a él dedicado en el bulevar frente al Museo del Prado.

¹⁵⁸ La referencia es a *El pintor de la vida moderna* y su célebre “teoría racional e histórica de lo bello” en la que se postula que “lo bello está hecho de de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere [...] la época, la moda, la moral, la pasión” (Baudelaire, 1863: 791).

clásico, sea barroco) es el espacio de lo eterno, no del presente. El arte puede establecer con la historia relaciones diversas y una de ellas (la que a d'Ors le interesa) es la de la ignorancia, la indiferencia con respecto al presente. En este sentido, al titular el relato de las jornadas de 1931 "La querrela de lo Barroco en Pontigny", d'Ors se dirige al corazón del problema de lo moderno y su fundación: la *Querelle des anciens et des modernes*.

Un primer razonamiento conduciría a hacer de d'Ors un partidario de los antiguos (la razón, las reglas propias de lo clásico). Sin embargo, nuevamente, el problema se vuelve más complejo, pues al reformular la querrela, d'Ors introduce en el centro de lo moderno otra matriz, otro "origen": la querrela de lo barroco y lo clásico es una lucha entre dos formas igualmente eternas, igualmente *modernas*. Al rechazar el paradigma vanguardista y la inmediatez con el presente, d'Ors no abandona el interés por lo moderno; por el contrario, introduce allí un desvío para, precisamente, salvarlo.

c. Método

En continuidad con lo planteado en relación con la división del mundo en dos, la lectura de lo barroco ocupa en d'Ors un lugar relevante en el marco de sus desarrollos metodológicos. Para comenzar, la lógica con la que se construye lo barroco como serie (como lista) se basa en un principio cuya eficacia (cuyo poder de convencimiento) depende menos de la coherencia interna que del poder de arrastre: si, dados determinados rasgos, *esto* es barroco, entonces *aquello* (con sólo compartir uno de esos rasgos) también lo es. Y así sucesiva, ilimitadamente. Cada objeto amplía el Concepto y por lo tanto pierde el valor de mero ejemplo. El efecto, por lo tanto, es poder encontrar barroco allí donde, por cronología o por colocaciones tradicionales, no se lo ve o no se lo espera. Por otro lado, los rasgos que dan continuidad y existencia a la serie son formales (d'Ors se coloca en la tradición del formalismo que, en relación con el Barroco, representa emblemáticamente Wölfflin).¹⁵⁹ Tal como fue señalado, el nombre que d'Ors dio a su campo de estudio es "morfología de la cultura", que "advierte y desarrolla las traducciones estilísticas del espíritu colectivo, del *Weltgeist* y sus 'eones'. A cada

¹⁵⁹ La dicotomía *eón* clásico-*eón* barroco no es sino una reformulación de aquella que, a partir del pasaje Renacimiento-Barroco, Wölfflin también había hecho extensiva a toda la historia del arte como tensión entre lo clásico y lo barroco. Cfr. Capítulo 2.

dominante espiritual colectiva corresponde la predilección por un repertorio de formas dado” (d’Ors, 1935: 84). Ya en *Las ideas y las formas* (1928), d’Ors había planteado los alcances de ese principio metodológico:

Así como el esquema de la espiral o la voluta, por ejemplo, aparece lo mismo en el grande que en el pequeño molusco; y no menos en éstos que en la ligera viruta al leño arrancada por el cepillo del carpintero o en la huella que dejó el impulso expansivo o giróvago de la lava dentro del cráter de un volcán, así en la voluta o espiral se desenvuelven tal ornamento de un arquitecto barroco, tal fórmula de una cortesía protocolaria, tal demostración de un principio matemático, tal giro proverbial del lenguaje, tal línea melódica de una composición musical, tal estructura metódica en un lienzo revestido con la figuración pictórica de un mito o de un paisaje, y hasta tal proceso político general, en un período de la historia. Ocurre, además, según en nuestro mismo ejemplo acaba de verse, que el esquema formal sea el mismo en los dos dominios: en el de los productos del espíritu y en el de los productos de la naturaleza (1928: 15-16).

La singularidad metodológica es que no hay jerarquía entre los niveles de análisis (y por lo tanto tampoco hay determinación ni causalidad). Se trata de un esquema que establece correspondencias, conexiones (una de las más célebres y también más criticadas es aquella que unía “cúpula y monarquía”¹⁶⁰ en *Las ideas y las formas*) y organiza recorridos (contingentes) por temas, tradiciones, obras, fenómenos, etc. Tal como podrá verse en la Cuarta Parte de este trabajo, este principio metodológico reaparecerá en más de una oportunidad y, con mayor énfasis, en Severo Sarduy, cuya noción de *retombée* (tal como se verá oportunamente, una traducción no declarada del concepto orisano de “recaída”, citado como epígrafe en el presente capítulo) establece un espacio de conexiones y resonancias que define umbrales epistémicos.

Ahora bien, como puede verse, este método se presenta como principio que puede ser aplicado, inicialmente, a cualquier tema o período histórico (dicho de otro modo, es válido tanto para lo clásico como para lo barroco). Pero, según lo desarrollado hasta aquí, no debe perderse de vista que la morfología cultural barroca (en oposición a la clásica), como objeto de estudio, tiene efectos visibles en el punto de vista. Es decir, el Barroco debe pensarse como terreno especialmente fértil para este tipo de correspondencias, para estas formas de contemporaneidad compleja. La causa es que lo barroco alberga una potencia de contagio (como peste) o de conversión (como Pasión), ausente en el eón clásico.

¹⁶⁰ Cfr. por ejemplo, la crítica de José Antonio Maravall, que habla de una “arbitraria conexión” (1975: 28).

Pero este método, en d'Ors, recibe otros nombres: se llama, también, por ejemplo, "Dicotomía" y permite comprender que la determinación de "constantes históricas" no intenta ocultar las diferencias, sino, por el contrario, es un modo de profundizarlas, pues la Dicotomía tienen como objetivo determinar la "última diferencia":

quiere encontrar en el eón el género común a series variadas de conocimientos históricos, más o menos alejados cronológicamente entre sí. Y, al conocer el género común, no desconocerá por ello las diferencias específicas. Al contrario, superpondrá dicotómicamente el símbolo de las segundas al símbolo del primero (1935: 90).

De este modo, al llegar d'Ors a la postulación de las veintidós Especies del Género Barroco¹⁶¹, no duda en afirmar (irrisión final de la categorización, asunción del punto por el que el sistema se fuga) no solamente que se referirá sólo a "las más conocidas", sino incluso que hay "infinitos Barrocos orsianos posibles" (d'Ors, 1935: 91). El planteo es claro: por el camino de la diferencia mínima (lo que d'Ors llama "última diferencia") la Unidad de lo barroco se despliega al infinito.

d'Ors da comienzo, así, a un largo recorrido conceptual (el Barroco del siglo XX) definido por modelos clasificatorios minados por lo ilimitado. El Barroco, en d'Ors, no es sólo objeto de estudio: en tanto Pasión, funciona como espacio de fuga del propio método. Barroco, máquina lectora de diferencias.

d. Anacronismo

Finalmente, uno de los fundamentos de ese método es la temporalidad en la que los objetos son inscriptos. Tal como fue planteado, el método de d'Ors establece "sistemas sobretemporales", "constantes históricas" y su objetivo es "demostrar que es posible considerar en la historia humana otra cosa que una sucesión cronológica" (1935: 64). Puede sostenerse, por lo tanto, que el método podría denominarse, simplemente, "anacronismo".

Se debe a Georges Didi-Huberman (2000) la postulación reciente de una tradición del anacronismo como método de la Historia del arte. Si bien el problema específico será tratado en detalle más adelante, debe destacarse que dada la magnitud del problema del anacronismo tal como Didi-Huberman lo define y, por lo

¹⁶¹ El cuadro del Género *Barrocchus* se compone de las Especies: *Bar. pristinus*, *Bar. archaicus*, *Bar. macedoincus*, *Bar. pelagianus*, *Bar. gothicus*, *Bar. franciscanus*, *Bar. manuelinus*, *Bar. orificensis*, *Bar. nordicus*, *Bar. palladianus*, *Bar. rupestris*, *Bar. alexandrinus*, *Bar. romanus*, *Bar. buddhicus*, *Bar. Maniera*, *Bar. tridentinus*, *sive jesuiticus*, *Bar."Rococó"*, *Bar. romanticus*, *Bar. finisecularis*, *Bar. posteabellicus*, *Bar. vulgaris*, *Bar. officinalis*.

tanto, teniendo en cuenta que su corpus (Walter Benjamin, Aby Warburg, Carl Einstein) antes que completar esa tradición, señala su apertura, es necesario incluir como otro nombre del anacronismo a Eugenio d'Ors.

Lo que la inclusión de d'Ors (además de Benjamin) en la historia del anacronismo permite señalar es una variable que Didi-Huberman pasa por alto: la condición paradigmática del Barroco como espacio de esa temporalidad alternativa. Tal como pudo verse en la Primera parte de este trabajo, más de una referencia a los antecedentes del anacronismo que Didi-Huberman realiza apunta a historiadores del arte que fueron iniciadores de la recuperación del Barroco y, sin embargo, ese dato no es tenido en cuenta. Por ello es necesario subrayar que con el Barroco (tal como éste es pensado en el siglo XX) el espacio del anacronismo encuentra las condiciones para su desarrollo. Sin la consideración de teoría orsiana del *eón*, por ejemplo, la historia del anacronismo no está completa, y más aún, la del *eón* barroco: allí, tal como se ha expuesto, la cronología pierde su imperio y, en tanto Máquina de lectura, sólo concibe suspensiones temporales.¹⁶² Latente en la escena de 1908, este problema temporal del Barroco que d'Ors instala será permanentemente retomado en las escenas teóricas siguientes.

¹⁶² Esta postulación de una temporalidad anacrónica, si bien encuentra una formulación definitiva en las obras aquí tratadas, está presente ya en la tesis de doctorado (1913) de d'Ors, en la que se lee: "Otra gran clase de parejas de acontecimientos, las 'parejas en el tiempo', son definidas por la condición siguiente, que tiene un sentido absoluto: la distancia de dos acontecimientos en el espacio es inferior al camino recorrido por la luz durante su intervalo en el tiempo, o, de otra manera, el segundo acontecimiento se produce después del paso de la señal luminosa cuya emisión coincide en el espacio y en el tiempo con el primero. Esto introduce, desde el punto de vista del tiempo, una disimetría entre estos dos acontecimientos. El primero es anterior al paso de la señal luminosa cuya emisión coincide en el espacio y en el tiempo con el segundo acontecimiento, mientras que el segundo es posterior al paso de la señal luminosa cuya emisión acompaña al primero. Un lazo de causalidad puede existir, a lo menos por intermedio de la luz, entre los dos acontecimientos. El segundo ha podido ser informado por el primero, y esto exige que el orden de sucesión entre ellos tenga un sentido absoluto y no pueda ser invertido por ningún cambio del sistema de referencia. Vese inmediatamente que una tal inversión exigiría una velocidad superior a la de luz, para el segundo sistema de referencia, con relación al primero. Así, dos acontecimientos entre los cuales existe una posibilidad real de influencia, si no pueden ser llevados a coincidir en el tiempo, pueden siempre ser llevados a coincidir en el espacio por la conveniente elección de un sistema de referencia. En particular, si estos dos acontecimientos pertenecen a un mismo orden de fenómenos ligados naturalmente o se suceden con un orden absoluto, en una misma línea de materia, coinciden en el espacio para observadores ligados a esta porción de materia. Tenemos, pues dos principios, que deben compararse con los enunciados anteriores, ofreciendo una correlación con ellos: 'Si el intervalo en el tiempo de dos acontecimientos no puede ser anulado, pasa por un *minimum*, precisamente por el sistema de referencia por relación al cual estos acontecimientos coinciden en el espacio'. Segundo, y consecuentemente: 'El intervalo de tiempo entre dos acontecimientos que coinciden en el espacio, que se suceden en un mismo punto para un cierto sistema de referencia, es menor para éste que para cualquiera en una traslación uniforme cualquiera en relación con el primero'. Tenemos, en conjunto, la fórmula del tiempo ligada a la del espacio, por su misma definición. Y todo acontecimiento, sometido a una coincidencia de tiempo y de espacio, y definido por esta coincidencia" (d'Ors, 1913: 104-105).

#Escolio. Barroco, *part maudite* y *part du feu*

Escribe d'Ors sobre el final de *Lo barroco*:

Pensamos en las costumbres e instituciones que corresponden a la etiqueta "Carnaval" y a la etiqueta "Vacaciones". ¿Qué es el carnaval en la tradición de los pueblos? El "Carnaval" es el corto período del año dentro del cual, por autorización civil y hasta cierto punto religiosa, la civilidad abre un paréntesis a favor de la locura, la decencia *fait la part du feu* a la licencia, la personalidad al anónimo (máscaras, disfraces), el orden al desorden, Apolo a Dionisios, Logos a Pan. De carácter pánico también debe considerarse el margen que la regla del trabajo y del deber concede al ocio y a la rusticación de las vacaciones [...] Sin la licencia del Carnaval, el normal decoro se encontraría, por decirlo así, debilitado (1935: 99).

En enero de 1933, dos años antes de la publicación francesa de *Lo barroco* y dos años después de la década de Pontigny, Georges Bataille publica en el número 7 de *La critique sociale* uno de sus ensayos importantes dedicados al problema del *potlach*, "La noción de gasto". Es un problema al que Bataille, desde 1931, dedica tiempo de investigación y que, incluso, desde fines de los años 20, bajo la influencia de Alfred Métraux, comienza a pensar a partir de la teoría del *potlach* que Marcel Mauss desarrolló en *Ensayo sobre el don* (1925).

En "La noción de gasto", Bataille se propone revisar el "origen" del intercambio económico e introducir allí una diferencia: las formas primitivas del intercambio económico no se definen por el truque (la economía moderna definió ese falso origen para dar sentido histórico a su principio de funcionamiento) sino por el *potlach* (el gasto improductivo). Es decir, utilizando el léxico del Barroco, podría decirse que Bataille determina el "secuestro" del *potlach* en la historia económica:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva [...] La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actualidad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen un fin en sí mismas (Bataille, 1933: 28).

Como puede verse, d'Ors y Bataille inscriben sus indagaciones en un mismo terreno. Se trata, en ambos casos, de una revisión (una crítica) de la Razón (en

sus múltiples inflexiones) como principio suficiente, aquello que d'Ors piensa como la necesaria "tolerancia irónica de un mínimo de movimiento" (d'Ors, 1935:81) en tanto condición de subsistencia del espíritu clásico y lo que Bataille formula como "insuficiencia del principio clásico de utilidad" (Bataille, 1933: 25). Claro que, como puede verse, en ese terreno común, las posiciones son, en cierto modo, antagónicas (en el caso de d'Ors, la excepción funciona como condición del fortalecimiento de la norma, en Bataille, como potencial destrucción final). Pero esa diferencia de posición es, en última instancia, irrelevante, pues lo que cuenta, en este caso, es la comunión en torno a una lógica (el principio de la transgresión).

El punto (la palabra) clave de esa comunión entre d'Ors y Bataille se encuentra en dos formulaciones casi equivalentes: *Part maudite* (tal el nombre del ensayo mayor sobre el tema, publicado en 1949, en el que Bataille despliega las hipótesis planteadas en "La noción de gasto"), *part du feu* (presente en el pasaje de *Lo barroco* antes citado),¹⁶³ además de la concepción del Barroco como "tradición de malditos" (d'Ors, 1935: 23).

Eugenio d'Ors y Georges Bataille sostienen la condición necesaria del acto de entrega de esa *parte* en sacrificio como único modo de dar cuenta del real funcionamiento de lo social. A partir de allí, sus temas coinciden en diversos puntos: tanto el *potlach* como el *eón* barroco tienen un "origen" primitivo. Al mismo tiempo, tanto en d'Ors como en Bataille la nostalgia del Paraíso perdido cumple un rol determinante: en el primero, vinculada con la idea de naturaleza que en el *eón* barroco se activaría (a través del exotismo como modo de retorno artificial a un mundo no arruinado) organizando un natural mítico;¹⁶⁴ en el segundo, como clave de la (restitución de la) experiencia a través del erotismo en tanto forma paradigmática, entre otras, de retorno a un mundo inmediato.¹⁶⁵ Por último, la lectura de Nietzsche que d'Ors realiza en *Lo barroco* es simultánea a la que Bataille, de un modo más exhaustivo y, sobre todo, con mayores efectos en el pensamiento del siglo XX, en ese momento comienza a desarrollar en el marco de *Acéphale* (el grupo y la revista homónima).

¹⁶³ En el mismo campo de resonancia debería incluirse *La Part du feu* (1949) de Maurice Blanchot, autor que participa como nombre fundamental de esta misma situación teórica.

¹⁶⁴ Tal como podrá verse más adelante, Severo Sarduy simplifica esta idea de lo natural. En d'Ors lo barroco es un "arte de la reminiscencia o la profecía" (1935: 36).

¹⁶⁵ Son muchos los puntos de coincidencia entre estas formulaciones y la concepción de la experiencia en Walter Benjamin, tal como podrá verse más adelante. Para un análisis de la contemporaneidad entre Benjamin y Bataille, cfr. Díaz (2006).

Ahora bien, al señalar la “insuficiencia del principio clásico” y por lo tanto postular la necesidad de un principio anti-clásico, Bataille no apela al Barroco. Naturalmente, no tiene por qué hacerlo. Se trata, después de todo, de un ensayo económico. Pero lo cierto es que en el resto de su obra, incluso en sus trabajos específicamente estéticos, tampoco hay Barroco. En este sentido, la obra de Bataille funciona como testimonio claro de la *no disponibilidad* del concepto (una no disponibilidad que el pensamiento francés mantendrá, con excepciones relevantes, al menos hasta la década de 1960). No disponibilidad en la medida en que –hoy es posible verlo con claridad– muchos de los desvíos a partir de los cuales el Barroco fue sancionado y borrado de la historia del arte son aquellos en nombre de los cuales Bataille desarrolló su pensamiento. Si el lugar fundamental que ocupan los místicos –por ejemplo, en *El erotismo*, Santa Teresa a través de Bernini–, haría esperable una referencia, ésta se destaca por estar ausente. Incluso en las periodizaciones (históricas, artísticas) que Bataille postula en repetidas oportunidades, el Barroco es un concepto (epocal o estilístico) que falta en su lugar. Sólo el manierismo aparece, por ejemplo, en *Las lágrimas de Eros* (1961), pero sin desarrollos específicos. Bataille es un caso emblemático de una estética anti-clásica sin Barroco.

Y es esta ausencia, precisamente, aquello que, teniendo en cuenta los cruces antes señalados, hace de la posible contemporaneidad (simétrica e inversa) de d’Ors y Bataille un factor relevante en la historia del Barroco en el siglo XX. Es decir, es necesario señalar el punto de unión (como confluencia de signo opuesto y a la vez complementario) para poder determinar un umbral de transformación de lo barroco en relación con un modelo de negatividad que el siglo estaba inventando: la negatividad sin resto. Sólo comprendiendo la contemporaneidad de d’Ors y Bataille es posible definir la especificidad de una articulación que el siglo desplegaría y que, en la obra de Severo Sarduy, está, de algún modo, presupuesta. Podría pensarse que en el “secuestro” histórico del Barroco está presente, ya, esa identificación del Barroco con el derroche de materiales. Incluso, en el siglo XX, tal como pudo verse en el desarrollo a propósito de la escena de 1908 y el ornamento, una perspectiva como la de Loos debería pensarse en esa dirección. Pero si esa identificación es hoy visible, se debe a los efectos de este pasaje teórico que toma forma en 1927 (y que hace que el pasado adquiera ese signo, como forma latente).

Bataille y d'Ors saben lo mismo (la insuficiencia del principio clásico), ambos hacen del límite su problema y en él se encuentran, viniendo cada uno del otro lado (de la transgresión). Por eso en este caso (como en el de la historia del concepto de Barroco), lo que se hace evidente es la importancia menor de las valoraciones (incluso las vindicaciones). De un lado y otro (del derroche, del Barroco) la verdad que se enuncia es la misma. En d'Ors lo barroco coincide con una "tradición de malditos" que opera una "humillación de la razón" (1935: 81) y supone una forma de embriaguez que el punto de vista vuelve "explicable" (d'Ors, 1928: 152). Señala González:

El gran descubrimiento de d'Ors es [la] convergencia –de orden estético– de todas las dimensiones de la realidad. Si la filosofía tiende a hacer compartimientos estancos se debe a ese abuso de la abstracción de que suele hablar d'Ors –la razón moderna–, que lleva al filósofo a hacer distinciones racionales que no responden a la realidad. Ese defecto es el que viene a subsanar el redescubrimiento orsiano del *seny* o pensamiento figurativo, que aúna todas las dimensiones congnotivas, el pensar, el sentir, el razonar, el abstraer, el intuir, el imaginar, hasta alcanzar el universal concreto, y que permite la visión unitaria propia del clasicismo (González, 2010: 312).

Pero, tal como fue planteado, esa Razón en nombre de la cual habla d'Ors encuentra en *Lo barroco* (como texto, a su vez, de excepción) su zona ciega, es decir, un límite que es fundamentalmente histórico y que lo arrastra (última inflexión de esa pasión barroca que el autor asume *malgré lui*) al lado de Bataille.

La "quiebra" de la que hablan Bataille y d'Ors, las distintas formas de Crisis de la Razón, disolución o desborde, son figuras de un momento histórico signado por la crisis y la disolución (crisis económicas, ascenso del nazismo, deseos de destrucción revolucionaria, guerra), figuras que el Barroco –por ejemplo, en el cruce entre d'Ors y Bataille– tiene la capacidad (como repertorio de imágenes) de hacer proliferar.

Capítulo 5. Góngora. Filología y experiencia

Tanto se ha zarandeado en los últimos años esta palabra, *barroco*, que corre peligro de llegar a no decir nada. Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente de la naturaleza o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las *Soledades* la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tiene un valor lógico –no un simple valor lógico–, sino un valor estético decorativo. En las *Soledades* la introducción de esos pomposos cortejos, de esas enumeraciones de frutos, manjares, bestias, no son para nosotros una incidencia novelesca del argumento, o lo son en una proporción mínima, sino son elementos decorativos, contribuyen dentro de la trama general, lo mismo que la palabra escogida y resplandeciente dentro del verso, a dar a la poesía de Góngora su valor pomposo, ornamental, recargado.

Dámaso Alonso. “Claridad y belleza de las *Soledades*” (1927a: 86)

1. Introducción. Siglo XX, gesto y movimiento

En agosto de 1915, José Ortega y Gasset publica en la revista *España* un breve ensayo cuyo título sugiere una inspiración riegeliana,¹⁶⁶ “La voluntad del barroco”. Allí Ortega se pregunta por “el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos”, como síntoma de los cambios que se registran en la conciencia europea con la Guerra, incluso antes de ella. Propone como primera variable una idea que algunos años después retomará Dámaso Alonso para explicar la actualidad de Góngora: “ha dejado de interesarnos la novela” (Ortega y Gasset, 1915: 403), pues en tanto género del determinismo, del positivismo, falta en ella el movimiento. La nueva sensibilidad, propone Ortega, es, en cambio, “barroquista”. Y agrega:

Yo creo que esta transformación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco. La admiración solía durante el pasado siglo

¹⁶⁶ Es por la vía de Worringer, sin embargo, que Ortega deja constancia de su interés por la idea de “voluntad artística”, tal como puede verse en las notas publicadas durante 1911 en *El imparcial* (Cfr. “Arte de este mundo y del otro”, 1911). Como se anticipó en la Primera parte, la traducción en España de los textos de Worringer sobre el ornamento y el Gótico debe considerarse un paso necesario en el camino que conduce a la recuperación del Barroco.

detenerse en Miguel Ángel como en el confín de un prado ameno y una ferocísima selva. El barroco atemorizaba: era el reino de la confusión y del mal gusto (1915: 403).

Uno de los datos que hacen de ese texto un documento relevante de la historia del Barroco (el registro de un momento de inestabilidad y transformación) es, como tantas veces en el siglo, el señalamiento de las simultáneas *necesidad* e incertidumbre con respecto al concepto:

Ni por un momento voy a intentar una reivindicación en bloque de esta etapa artística. Entre otras cosas, *porque no se sabe aún bien qué es*, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología. *Sea ello lo que se quiera*, acontece que cada día aumenta el interés por el barroco. Ya no necesitaría Burckhardt, el *Cicerone*, disculparse por estudiar las obras seiscentistas (Ortega y Gasset, 1915: 404, subrayado mío).

Barroco, por lo tanto, sea el Barroco lo que sea. Sin embargo Ortega esboza, indirectamente, una definición: el Barroco es movimiento. Movimiento que el autor lee, paradójicamente, en algunas novelas del siglo XIX (Stendhal, Dostoyevski), pero que lo conduce, acto seguido, a Tintoretto y, sobre todo, al Greco. Espacios, todos, en los que “la materia [es] tratada como pretexto para que un movimiento se dispare” (Ortega y Gasset, 1915: 405). El presente –que tiende a volver a esos artistas– es un tiempo del movimiento. Y el movimiento, al pasar al cuerpo, es *gesto*:

Cada figura es prisionera de una intención dinámica: el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto [...] Todo se convierte en gesto, en *dynamis* (Ortega y Gasset, 1915: 405).

El Barroco es transformado, a partir del gesto, en una variable de periodización del siglo XX, en un modo de definir la experiencia (subjetiva, corporal, de la conciencia) del pasaje del siglo XIX al siglo XX: “En eso consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse” (Ortega y Gasset, 1915: 406).

El dato que, probablemente por excesiva proximidad, no nota Ortega (otros contemporáneos, ejemplarmente Walter Benjamin, sí lo notarían, aunque algunos

años más tarde)¹⁶⁷ es que era el cine,¹⁶⁸ como experiencia, “la patria del gesto”. Al cabo del siglo, Giorgio Agamben se encontrará también con el problema del gesto y, en franca y sorprendente coincidencia con Ortega, hará de él una variable, ahora “completa”, para señalar un comienzo y un fin posibles del siglo XX. Un siglo XX si no barroco, *manierista*.¹⁶⁹ En efecto, en “Notas sobre el gesto” (1992), Agamben se propone explorar el problema de la experiencia (y su crisis) en la modernidad y lo hace a partir del gesto como espacio clave (como síntoma) de esa crisis.¹⁷⁰

Agamben parte de la “invención” de una nueva patología en la segunda mitad del siglo XIX (la serie de alteraciones del movimiento estudiadas, entre otros, por Gilles de la Tourette y que más tarde se conocería como tourettismo) y desliza entonces la hipótesis del manierismo como estado de la experiencia: “Una impresionante proliferación de tics, movimientos espasmódicos y manierismos que no puede definirse más que como una catástrofe generalizada de la esfera de la gestualidad” (Agamben, 1992: 40). Ahora bien, Agamben agrega a continuación:

Lo verdaderamente extraordinario es que estos desórdenes, después de haber sido diagnosticados en miles de casos a partir de 1885, dejan prácticamente de ser registrados en los primeros años del siglo XX, hasta un día del invierno de 1971 en que, mientras paseaba por las calles de Nueva York, Oliver Sacks creyó poder señalar tres casos de tourettismo en el espacio de pocos minutos. Una de las hipótesis que pueden aventurarse para explicar tal desaparición es que ataxias, tics y disintonías se hubieran convertido en norma durante aquel intervalo y que, a partir de cierto

¹⁶⁷ Con respecto al cine, en Benjamin, de todos modos, el énfasis está desplazado al espectador y la risa. Cfr. Benjamin (1933).

¹⁶⁸ En este contexto cabe recordar que será Buñuel uno de los nombres fundamentales del cine de vanguardia que apelará a elementos del Barroco. Al respecto señala Aurora Egido: “la aportación de las vanguardias a la resurrección del Barroco ofreció frutos insospechados en el cine, que se apropió de temas y formas, para darles otro sentido a través de un medio que encarnaba a la perfección la idea de movimiento inherente a las teorías de aquel período” (Edigo, 2009: 276).

¹⁶⁹ Para el desplazamiento de énfasis del Barroco al Manierismo en el siglo XX, cfr. la Tercera Parte de este trabajo.

¹⁷⁰ Agamben, sin embargo, no declara todas sus fuentes, pues si bien es posible que no conozca el texto de Ortega y Gasset, siendo uno de los grandes lectores contemporáneos de Walter Benjamin, es difícil pensar que no tenga presente los planteos sobre el *gestus* de la lectura benjaminiana de Brecht o “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Aquí, en relación con “El hombre en la multitud” de Poe, afirma Benjamin: “Y aún más sorprendente resulta la descripción de la multitud por su manera de moverse: «La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos. Cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos [...]». Esta imagen que Poe perfila [...] pone por obra una fantasía que planifica la desfiguración [...]. La evolución avanza en muchos ámbitos; resulta por ejemplo evidente en el teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos, aparece el de levantar el receptor. Entre los innumerables gestos de conmutar, oprimir, echar algo en algún sitio, tuvo consecuencias especialmente graves el ‘disparo’ del fotógrafo” (Benjamin, 1939b: 142-147).

momento, todos habían perdido el control de sus gestos y caminaban y gesticulaban frenéticamente. En cualquier caso, ésa es la impresión que se tiene cuando se contemplan hoy las películas que Marey y Lumière empezaron a rodar precisamente en aquellos años (1992: 41).

El siglo XX, por lo tanto, es ese intervalo comprendido entre “los primeros años del siglo” y 1971 en el que el gesto desaparece en la medida en que, generalizada su crisis, se vuelve norma. El siglo del gesto (en crisis) es un siglo manierista, un siglo en el que “la burguesía occidental había perdido ya definitivamente sus gestos” (Agamben, 1992: 39).

Y el cine es el espacio en el que “una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida” (Agamben, 1992: 42). Es decir, el cine se vuelve un espacio de verdad en la medida en que hace que el gesto (la experiencia) en crisis se haga visible como tal y se recupere, por lo tanto, la experiencia (de conocimiento) en el señalamiento de esa crisis, en la visibilización de lo naturalizado (lo convertido en norma).

Ortega y Agamben coinciden, por lo tanto, en la centralidad otorgada al movimiento. La pintura del Greco en el primero, el cine mudo en el segundo, son espacios de apertura al movimiento (el gesto absoluto, la liberación de la imagen en el gesto).¹⁷¹ En ambos se trata de pensar (artística y éticamente) la experiencia del siglo a partir de la visibilidad de un desorden. Un desorden (barroco, manierista) del siglo XX. Como en estos casos puede verse, lo barroco, lo manierista no es un problema exclusivamente dependiente de los objetos sino de la perspectiva de análisis (que como tal, se juega en la elección de objetos, pero hace de ellos, al mismo tiempo, un problema secundario): se trata, como gran línea constante del siglo XX, de pensar o vivir la experiencia *en esa clave*.

Ortega y Gasset vuelve periódicamente sobre el problema del Barroco y debe considerarse, junto con Eugenio d'Ors, uno de los impulsores de la validez del concepto en España.¹⁷² Si bien su perspectiva inicial, a comienzos de la

¹⁷¹ El nombre que en la historia del arte elevó el gesto a unidad suprema es, sin embargo, otro, no invocado por Ortega ni Agamben: Franz Xaver Messerschmidt. Su serie escultórica de *Charakterköpfe* (de las que llegó a completar 69) constituye, en efecto, un hito en el despliegue del gesto, en la gestualización absoluta no tanto del rostro cuanto de la cabeza: esa gestualización puede pensarse como ejercicio de plegado o de ornamentalización del cuerpo humano. Una parte significativa de esa serie forma parte actualmente del patrimonio del Bajo Belvedere de Viena y es una de las colecciones con las que, en 1923, se inauguró allí el Museo Barroco de Viena.

¹⁷² Señala Aurora Egido: “la penetración del concepto del *Barroco* en [la] obra [de Ortega], con una cuarentena de entradas [...] está mucho más presente en él que en cualquiera de los autores del 27, incluido Dámaso Alonso” (Egido, 2009: 120-121).

década de 1910 es todavía despectiva, como puede verse, al menos desde 1915, esa perspectiva cambia. Una de las grandes innovaciones de Ortega, en ese sentido, es el establecimiento (presente también en d'Ors) de correspondencias entre las artes plásticas y la literatura, a partir de la recepción de la escuela formalista de la historia del arte en lengua alemana (cfr. Primera parte).¹⁷³ Años después de aquel artículo, en 1927, vuelve sobre el Barroco, presionado ahora por la efeméride, como aquel que no quiere perderse una fiesta: “Muy urgido. Prisa. Como temo no poder escribir sobre Góngora en éste su año centurial, espumo algunas notas, de varia fecha, y las doy en paños menores”, comienza señalando Ortega y Gasset (1927: 580). Pero la situación era aquí ya diferente. Desde hacía algunos años, lentamente, el rumor gongorino había comenzado a tomar fuerza y, no sólo en España, comienza a prepararse la Celebración.

La participación de Ortega, sin embargo, en esa fecha, no se reduce a estos textos, pues su *Revista de Occidente* era ya, desde comienzos de la década del 20, uno de los espacios en los que se preparaba la celebración del tercer centenario de la muerte de don Luis de Góngora. Allí habían aparecido (y habrían de aparecer en números posteriores) diversas intervenciones de la luego llamada Generación del 27 (las más relevantes, firmadas por Dámaso Alonso y Gerardo Diego).

Ahora bien, siempre en el marco de la afirmación del movimiento, las condiciones conceptuales que hicieron posible la llegada de ese momento gongorino son sin dudas múltiples y no sólo debe tenerse en cuenta la intervención de las generaciones previas a la de 1927. El rumor del Barroco comienza a hacerse, de pronto, presente, como despliegue inevitable de la pasión del ornamento que, no sólo en el mundo germano, supuso una apertura escópica. Tal es el caso, por ejemplo, de un muy joven Federico García Lorca, quien en su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918), llega, antes que muchos de sus contemporáneos, al Barroco, precisamente por la vía del ornamento. Ese libro, producto del cuarto de los cuatro viajes de estudios de los que Lorca participa, organizados por su profesor universitario Martín Berrueta desde 1913 (cfr. Gibson, 1985: cap. 6), incluye una sección titulada “La ornamentación”, consagrada al

¹⁷³ Tal como fue recordado en la Primera parte, Ortega y su *Revista de Occidente* ocupan un lugar fundamental en la importación del pensamiento alemán. Entre los autores clave de la estética en lengua alemana, Ortega propicia, por ejemplo, la traducción de Wölfflin en 1924.

Sepulcro de Burgos –una de las mayores reivindicaciones del ornamento producidas en ese momento en lengua española. Afirma Lorca: “La ornamentación es el ropaje y las ideas que envuelven a toda obra artística. La idea general de la obra son las líneas y por lo tanto su expresión”. Y agrega: “El artista [...] para expresar sus pensamientos y su intención filosófica, se vale de la ornamentación, que es lo que habla gráfica y espiritualmente al que lo contempla” (García Lorca, 1918: 862). Si bien el tema del capítulo es el estilo Gótico (“en los sepulcros góticos, la ornamentación de *ideas* corre por unas ricas venas con sangre de pámpanos...”), el Barroco, de pronto, se hace presente en el texto y esa aparición debe considerarse una de las primeras intuiciones en esa dirección de uno de los miembros de su generación, como manifestación de una necesidad conceptual nueva:

Si nos detenemos ante un sepulcro gótico, observaremos los enormes ríos de figurillas graciosas, de diablillos engarzados como piedras preciosas sobre los doseles de encaje y de formas suavísimas ocultas en las sombras de las impostas, pero todo ello en germen... Un estilo tenía que venir que, abriendo sus venas ricas, las dejara esparcir sobre sus retablos y sobre sus columnas para dar lugar a una forma ebria de adornos: el estilo barroco (García Lorca, 1918: 863).

2. La imagen de Góngora

de España está sobre la veste oscura
tu nombre como joya reluciente
Rubén Darío. “Trébol” (1899)

El Góngora imaginario que, en el primero de los tres sonetos del trébol de Rubén Darío, celebra el “sacro fuego” de su amigo Velázquez y lamenta su propio destino (“yo en equívoco altar”), recibe con agradecimiento, sin embargo –en el juego de las duplicaciones y los desdoblamientos (“con la alma de la luz, de tu pincel el juego/ el alma duplicó de la faz mía”)–, no sólo su doble cara retratada (en 1622), sino también, con ella, la posible gloria futura. Darío no sólo es el vehículo de ese diálogo; fomenta, como ya fue señalado, antes que nadie en lengua española, la incorporación de Góngora al panteón de artistas del siglo XVII. Sin embargo, en el uso dariano del “nombre como joya” está presente algo más que el mero destino de gloria. Daniel Link, al analizar la obra de Raúl Antelo (cfr. Estado de la cuestión), señala que allí se pone en juego el uso de los “nombres propios como joyas” como uno de los elementos que conforman el dispositivo crítico. Ese

uso supone que el nombre propio no tiene potencia argumentativa sino más bien protréptica y lo vuelve, antes que nada, un don que se recibe (cfr. Link, 2009: 144-145). En el mismo sentido, la serie de sonetos que conforman el “Trébol” de Darío también pone en juego la lógica del don. Pero si en los dos primeros, la entrega se reduce a un intercambio amistoso entre el pintor y el poeta, en el tercero (la palabra tomada por Darío) es el presente el que entrega “las rosas a Velázquez, y a Góngora claveles” y recibe, a cambio, sus nombres –disponibles, a partir de allí, para ser invocados. Es por eso que, en torno a los nombres y las joyas que se dan, Darío capta (o adivina, o inventa) el modo en que Góngora (sobre todo Góngora, en la medida en que se trata, en 1899¹⁷⁴, de *lo nuevo*; Velázquez, lo dado, cumple en la serie de poemas el rol de anfitrión) sería recibido por el siglo XX.¹⁷⁵

Los autores del pasado hacen posible definir o recorrer una determinada era a partir del modo en que la imagen de ese autor se redefine. Entre ese autor pretérito y la época que lo recibe se configura una tensión que, antes que ratificar la redescubierta identidad del autor y la era, permite comprender hasta qué punto se trata de objetos de invención. En este sentido, el siglo XX puede ser recorrido a través de diversos autores que funcionan como espejo en el que el siglo se mira y, en cada caso, obtiene una imagen diferente de sí. Por ejemplo, en el trabajo de Éric Marty (2011) citado en la Introducción general, se hace de Sade un modo específico de pensar (y periodizar) el siglo XX a partir del registro de una alteración en la mirada con respecto a Sade: el siglo XX (invirtiendo la mirada del XIX) lo ha tomado en serio. Se trata, en el gesto crítico de Marty, de una reflexión sobre el siglo XX cuya caracterización depende de la verificación de la *invención* de un nuevo Sade. En el mismo sentido, Góngora adquiere para el temprano siglo XX un valor ejemplar, en la medida en que, de un modo quizás aún más dramático, se

¹⁷⁴ “Trébol” forma parte de *Cantos de vida y esperanza* (1905), pero apareció en *La Ilustración Española y Americana*, el 15 de junio de 1899, año de la celebración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez.

¹⁷⁵ Al respecto, señala Dámaso Alonso: “En el año 1899 se celebró en España el tercer centenario del nacimiento de Velázquez, con tanto mayor entusiasmo, cuanto profunda era la necesidad de reaccionar contra el abatimiento producido por el desastre de 1898. La musa anduvo pronta, si no feliz. En la *Revista de Archivos* de este año pudo verse la serie de partos poéticos a que el acontecimiento glorioso dio lugar. Entre ellos, precisamente figura reproducido el “Trébol” del poeta americano. Creo que el desconocimiento de la ocasión para la que fueron escritos ha hecho que no se suela entender bien el sentido de este tríptico de sonetos. Rubén Darío se propone en ellos asociar al nombre de una gloria nacional que todo el mundo ensalza (Velázquez), el de otra que nadie o muy pocos conocen (Góngora). [...] En el tercer soneto, y asociando siempre al pintor y al poeta, pone el moderno la primera piedra para la gloria de Góngora en su patria” (Alonso, 1927/1932: 554-555).

revela como “invención” (el problema será abordado específicamente más adelante) del siglo XX, invención en la que, como podrá verse, también se pone en juego, entre otros procedimientos críticos, la inversión.¹⁷⁶

En el Barroco del siglo XX se da en muchos casos la recuperación no directamente del concepto, sino de un autor (y a partir de allí también del concepto). Algunos casos, entre tantos otros: Sor Juana Inés de la Cruz, Giovan Battista Marino, Baltasar Gracián. Y no sólo en la literatura: en la pintura, por ejemplo, determinados artistas se vuelven de pronto *visibles*: Caravaggio, el Greco; o, fenómeno aún más complejo, la *visibilidad* en la que otros son incriptos (sin haber llegado a la invisibilidad, a la desaparición), se modifica: ejemplarmente: Velázquez y la historia de la interpretación de *Las meninas*. Lo mismo ocurre en la escultura, en la arquitectura (con Bernini, Borromini), en la música, etc. Pero es Góngora el que da el tono. Es la recuperación de Góngora (con la serie de componentes que allí confluyen) la que lega al siglo el modelo: su relectura, su “traducción”, su recolocación en la tradición, la postulación de su actualidad/ contemporaneidad, vinculadas (en una dialéctica compleja entre el arte del pasado y el del presente) con las condiciones que le otorgan nueva vigencia, sus “herederos”, etc. Esta es la razón por la que Góngora debe ser concebido como uno de los núcleos centrales de la escena teórica de 1927, incluso si en algunos momentos sus lectores más sistemáticos de la época se alejan (o sospechan) del concepto de Barroco.¹⁷⁷ Aún más: esas sospechas se vuelven centrales en la historia del Barroco, en la medida en que el rigor filológico crítico y los vaivenes con los que por ejemplo Dámaso Alonso evalúa la tensión entre el concepto de Barroco y la poesía de Góngora funcionan como cristalización del modo en que el siglo se debatirá entre la proliferación del concepto y los intentos de restricción (y, de un modo más específico, de la dinámica con la que, fundamentalmente a partir de la lectura de Wölfflin, comienza a desarrollarse el desplazamiento de las artes plásticas a la literatura, tal como puede verse en el epígrafe de este capítulo). Por ello, pese a las dudas de algunos de los gongorinos del 27 sobre el grado de

¹⁷⁶ La dinámica de la vuelta de Góngora y las tensiones que intervienen en la conformación de su contemporaneidad (objeto de este capítulo) está presente, como problema, en muchas de las voces que allí intervienen. Esteban Salazar y Chapela, reseñando en la *Revista de Occidente* la edición de Dámaso Alonso de las *Soledades*, afirma: “No vamos hacia Góngora [...] Es Góngora, su obra, quien llega amorosamente a nosotros [...] Góngora ha elegido nuestra época para mostrarse en ella íntegramente” (Salazar y Chapela, 1927: 117).

¹⁷⁷ Para una consideración a propósito de esas sospechas, cfr. Egido (2009).

pertinencia o necesidad de apelar al concepto de Barroco para leer al poeta cordobés, en adelante, el siglo XX (algunos de los trazos conceptuales del siglo, hasta llegar al Neobarroco) no dejan de volver al 27 gongorino como clave, como escena “originaria” de operación de des-secuestro, de restitución del Barroco y a su vez como “origen” de un modo de relectura de la tradición.

Por otro lado, la particularidad del caso es que nadie como Góngora hizo posible, en los primeros años de su recuperación, la existencia de un “autor” sin “obra”. Fractura de “Góngora” que, por cierto, es sólo una repetición de fracturas anteriores y se realiza en muchos planos; para comenzar, en la idea que sólo el siglo XX pudo superar (con el trabajo filológico de datación de las composiciones y, a partir de allí, de la relectura a la que su obra fue sometida): la establecida existencia de dos Góngoras, uno claro, el otro oscuro (y demente); o, como encarnación de esa existencia doble, en la cara mitad en sombra que Velázquez hizo llegar hasta hoy. Son éstos algunos de los muchos componentes que intervienen en la apertura del hiato entre el autor y la obra (hiato que torna la obra mito, rumor) y que hacen de Góngora un nombre cuya mera invocación funciona, inicialmente, como gesto suficiente.

Es decir, Góngora, su historia en el siglo XX, funciona como caso singular de la tensión entre dos problemas que la teoría desde la segunda mitad del siglo XX (y hasta nuestros días) ha interpelado incansablemente: el “autor”, la “obra”. Se trata de una tensión, en este caso, exacerbada por el límite que la propia obra impuso para pasar del nombre de autor a la letra: las primeras invocaciones, tal como podrá verse, no franquean ese límite. Es un fenómeno, destaca Dámaso Alonso, que está en el “origen”, en la “prehistoria del entusiasmo gongorino” del siglo XX (1927/1932: 540). Pero se trata de un dato al que no debería restarse importancia: en relación con la “obra” de Góngora (a libro abierto), a partir de los efectos de su *ilegibilidad*, supone, para el pensamiento estético del siglo, una puesta en primer plano de los debates sobre modelos de lectura; en relación con el “autor” (a libro cerrado) supone el origen de su disponibilidad para la invocación (como modo de designar todo un mundo, toda una tradición, todo un *lado*: raro, maldito). En algunos casos, ejemplarmente Dámaso Alonso, las dos variables son indagadas con el mismo rigor. En otros, se trata de una (el desarrollo del gongorismo, terreno de especialistas) o de otra (las mil y una invocaciones, usos,

gestos –aquello que Dámaso denomina, sin restarle por ello importancia, el uso *snob* de Góngora).

En el corazón del gesto en torno al autor está presente una matriz que, en primera instancia, puede llamarse “vanguardista” y depende de una suerte de plus barroco de Góngora: “Si exaltamos preferentemente su nombre es sólo porque todos estos escritores son admitidos unánimemente a la gloria literaria, mientras que Góngora era sistemáticamente excluido” (Alonso, 1927/1932: 578). Pero no es, evidentemente, sólo “justicia” lo que está en juego, sino, al mismo tiempo, la consolidación de Góngora como “resto”, como último hueco por el que introducir diferencia en la tradición literaria. Esa operación, tal como podrá verse, fiel a su lógica, se agota rápidamente. Afirma Alonso: “El gongorismo combativo [...] ha muerto”. Y agrega: “se ha incorporado al poeta [...] al cuadro normal de la literatura española” (1927/1932: 579).

3. El tercer centenario de Góngora. Filología y vanguardia

¿Cuándo fechar el comienzo del camino que lleva a la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora? Se trata, evidentemente, de un proceso, de una gradual consolidación de Góngora como síntesis de una necesidad nueva. Ese proceso conduce a Sevilla, el 16, 17 y 18 de diciembre de 1927, fecha aceptada como momento de máxima intensidad de la celebración, y se remonta, quizás, a 1899 (año de la publicación del “Trébol” dariano), o incluso a fechas anteriores, si se presta atención a la “lección francesa”, e incluye muchos momentos significativos a lo largo de esas casi tres décadas. Pero con respecto a la celebración propiamente dicha, probablemente deba señalarse el 17 de julio de 1925, día en que Pedro Salinas escribe a Gerardo Diego desde Argelia: “Y de Góngora, [¿] qué hacemos? Hay que prepararse con tiempo” (cit. en Soria Olmedo, 1997: 16). Lo cierto es que si bien Diego, como Dámaso Alonso y otros, de algún modo, estaban ya preparándose (la primera publicación de Diego que anticipa la efemérides es, por ejemplo, de 1924), a partir de ese momento, el proyecto comienza a volverse grupal. En abril de 1926, tal como dejará constancia Diego en la revista *Lola* (1927), “una improvisada y amistosa tertulia pone sobre la mesa de un café el tema del Centenario de Góngora” (Diego, 1927c: 87). Están allí presentes Salinas, Melchor F. Almagro, Alberti, Diego. Mientras tanto, el 13 de febrero, Federico García Lorca había pronunciado en el Ateneo Científico, Literario

y Artístico de Granada, la conferencia que repetiría más de una vez a lo largo de esos años: “La imagen poética de don Luis de Góngora”¹⁷⁸ (y en octubre, otra dedicada al poeta barroco granadino Pedro Soto de Rojas, donde ya habla de la preparación del centenario de Góngora y de Diego como su promotor). Se convoca luego una “primera asamblea gongorina” a la que, además de los participantes de la primera tertulia, concurren Antonio Marichalar, Federico García Lorca, José Bergamín, Moreno Villa, José María Hinojosa, Gustavo Durán, Dámaso Alonso y otros. En esa asamblea, Diego presenta el plan de publicaciones, plan que, en su doble dirección (las obras de Góngora y el homenaje contemporáneo a Góngora) deja constancia de la lógica con la que el centenario fue concebido. Del plan inicial, que incluía 12 títulos,¹⁷⁹ sólo se publicaron 3: las *Soledades*, los *Romances* y la *Antología*, todos en la editorial de la Revista de Occidente y en 1927.¹⁸⁰ También en la asamblea se redacta una circular de invitación que será enviada el 27 de enero de 1927.

La serie de invitaciones¹⁸¹ se transforma rápidamente en uno de los elementos que, por un lado, otorga cohesión al grupo e identifica la Celebración

¹⁷⁸ Producto, según señala Ian Gibson, de tres meses de trabajo. Es decir, Lorca comienza a pensar en Góngora hacia 1925 y en soledad. Por ello Gibson afirma que “en realidad, con este conferencia Federico anticipó en un año los actos celebrados en torno al tricentenario” (1985: pos. 10338). La conferencia se publicará en la revista *Residencia* el 12 de noviembre de 1932 (un fragmento había aparecido en *La Verdad* de Murcia en 1926), pues Lorca la había pronunciado también en la Residencia de Estudiantes. En la revista, se aclara: “la publicamos ahora con la advertencia, expresamente hecha a nosotros por el autor, de que se trata de una conferencia de vulgarización para un público más o menos alejado de estas cuestiones literarias y que no se corresponde al criterio actual del conferenciante sobre las cuestiones gongorinas” (cit. en García Lorca, 1974: 1399).

¹⁷⁹ Poesías de Góngora: 1. *Soledades* (Edición, prólogo y versión en prosa de Dámaso Alonso), 2. *Romances* (Edición y prólogo de José María de Cossío), 3. *Sonetos* (Edición y prólogo de Pedro Salinas), 4. *Octavas* (Edición y prólogo de Jorge Guillén), 5. *Letrillas* (Edición y prólogo de Alfonso Reyes), 6. *Canciones, Décimas, Tercetos* (Edición y prólogo de Miguel Artigas). Homenaje a Góngora: 7. *Antología en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío* (Selección y prólogo de Gerardo Diego), 8. *Poesías de poetas contemporáneos a Góngora* (Animador y colector: Rafael Alberti), 9. *Prosas de contemporáneos sobre Góngora* (Colector: Antonio Marichalar), 10. *Álbum de dibujos contemporáneos* (Colector: Moreno Villa), 11. *Álbum musical* (Colector: Ernesto Halffter), 12. *Relación del Centenario* (por Varios).

¹⁸⁰ Comenzaron a elaborarse y quedaron pendientes las *Octavas*, los *Sonetos*, las *Letrillas* y las *Canciones, décimas y tercetos*.

¹⁸¹ El texto, en todos los casos, fue el siguiente: “Madrid, 27 de enero de 1927. Muy Sr. nuestro: Próxima la fecha -24 de mayo del año actual- del tercer centenario de la muerte de Góngora, nos hemos reunido para organizar un homenaje en honor del gran poeta. Además de editar su obra lírica, se publicarán varios volúmenes, uno de prosa, otro de poesía y otros de música y artes plásticas, con trabajos inéditos dedicados a Góngora. Nos dirigimos a Vd. para que, si el homenaje le parece simpático nos honre con su colaboración, enviándonos algo de lo que más estime. La Editorial de la Revista de Occidente se ha comprometido a publicar los tomos de este homenaje. Con objeto de prepararlo todo puntualmente, la premura del tiempo nos exige poner como límite a la entrega de los trabajos el 1º de marzo. Esperamos también su conformidad, a ser posible en el

con la generación más joven, y, al mismo tiempo, señala una divisoria de aguas. Aceptaron y contribuyeron: Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Adriano del Valle, Cernuda, Buendía, Frutos, Diego, Lorca, Guillén, Bergamín, Garfias, Romero Marube, Moreno Villa, Larrea, Hinojosa, Prados y Quiroga. Prometieron y no cumplieron (o cumplieron parcialmente): Antonio Machado, Salinas, Miró, Marichalar, Espina, Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, Almagro, Giménez Caballero, Alfonso Reyes. Se negaron a participar en el homenaje: Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle Inclán. No contestaron la invitación: Manuel Machado, Ramón de Bastera, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Vela y Eugenio d'Ors. Entre los artistas plásticos, enviaron trabajos: Picasso, Juan Gris, Togores, Dalí, Palencia, Bores, Moreno Villa, Cossío, Peinado, Ucelai, Fenosa, Viñes, Ángeles Ortiz, Manolo, Prieto. Entre los músicos: Manuel de Falla (la célebre composición para canto y arpa del “Soneto a Córdoba”)¹⁸², Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar. Las listas de nombres, en un gesto que se repite en diversos grupos vanguardistas, se vuelven una de las obsesiones de los gongorinos.

“Toda clase de manifestaciones juveniles en serio y en broma”, dice Diego (1927c: 87) en la célebre crónica. En efecto, una de las marcas de la doble inscripción del homenaje (rigor filológico y experimentación propia de una vanguardia estética), cuya convivencia será objeto de evaluación en este capítulo, es la publicación simultánea por parte de los protagonistas de la celebración en revistas de muy diversa índole: desde espacios decididamente “juveniles” y experimentales (*Carmen-Lola*), pasando por revistas también nuevas pero en las que la experimentación convive con búsquedas rigurosas en estética, historia, filosofía, literatura, etc. (ejemplarmente, *Revista de Occidente*), hasta publicaciones estrictamente académicas (entre otras, *Revista de Filología Española*).

Así comenzaba, pues, con el envío de las invitaciones, el año 1927. En febrero la *Gaceta de Madrid* anuncia la convocatoria de los Concursos Nacionales dedicados a Góngora. El 23 de mayo comienzan las “performances”: se realiza un

plazo de diez días, para poder dar su nombre en la lista de colaboradores y hacer la distribución del tomo. Si su aportación es poética, musical o plástica, no hace falta que aluda a temas gongorinos. Sus affmos.” Firman de puño y letra: Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Dámaso Alonso y Rafael Alberti.

¹⁸² Según la crónica de Diego, “Lorca nos ha contado de la conversión de Falla al Gongorismo”. El relato del “descubrimiento” por parte del músico y su “conversión” no pueden dejar de establecer un contacto (entre tantos otros –aunque inconcebibles para ambas partes en ese momento) entre la joven generación gongorina y la gesta de Eugenio d'Ors.

“auto de fe” en Madrid, en el que se queman Monigotes (realizados por Moreno Villa) que representan a los enemigos de Góngora (“El erudito topo”, “El catedrático marmota”, “El académico crustáceo”). Esa misma noche se llevan a cabo los “Juegos de agua” sobre los muros de la Real Academia Española. El 24 de mayo, en el Convento de las Salesas Reales de Madrid, se realiza la “Solemne Misa de Réquiem en sufragio del Alma de Don Luis”,¹⁸³ a la que asisten, además de los organizadores, Miguel Artigas, “único representante de la erudición que no había atacado al llamado ‘príncipe de las tinieblas’” (Alonso, 1948: 183-184), y Amado Alonso, que “había venido de Buenos Aires, donde dirigía ya el Instituto de Filología, que a tanta gloria había de conducir” y a quien, agrega Dámaso, “no se podrá omitir cuando se haga recuento de todos los valores de nuestra generación” (Alonso, 1948: 184). Pocos días después, Dámaso Alonso y Miguel Artigas reciben el Premio Nacional de Literatura por sus trabajos sobre Góngora: del primero *La lengua poética de Góngora*, del segundo *Semblanza de Góngora*. Para ese momento, ya se había publicado *Cuestiones gongorinas* de Alfonso Reyes. También en mayo, la revista *La Rosa de los vientos* (número 2) conmemora el centenario de Góngora.¹⁸⁴ En junio, *La Gaceta literaria* de Madrid y *Verso y prosa* de Murcia dedican números especiales a Góngora. En octubre, la revista *Litoral* de Málaga dedica un número triple a Góngora, en la que aparecen colaboraciones de muchos de los participantes del homenaje, además de Picasso, Juan Gris (la portada) y Falla (una página musical con su composición para el soneto a Córdoba). En diciembre la *Revista de Filología Española* se adhiere al homenaje con un número especial (octubre-diciembre) sobre Góngora. El 14 de diciembre, Federico García Lorca pronuncia su célebre conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora” en la Residencia de Estudiantes. El 15 de diciembre llegan en tren a Sevilla (a la que nombran “capital de la poesía española”), desde Madrid,

¹⁸³ “hay todavía un instante en que veo (¡con cuánta ternura!) mi propia generación [...]: es dentro del bello barroco tardío, dieciochesco, de la Iglesia de Santa Bárbara, de Madrid. Lucen cirios en el altar, y delante se alza un gran catafalco. ¡No se quejará don Luis: buenas honras le hemos costado! El funeral por el descanso eterno de Góngora se ha anunciado en los periódicos; hemos mandado invitaciones a las autoridades. Nada; ni un alma. La amplia y noble nave está vacía, salvo el traje del altar y un banco en primera fila, donde están compactos, codo con codo, once jóvenes” (Alonso, 1948: 183).

¹⁸⁴ En Buenos Aires, el 28 de mayo, la revista *Martín Fierro* publica su número dedicado a Góngora. En *La Nación*, *La Prensa*, *Síntesis* y *Nosotros* también aparecen referencias. Las inflexiones porteñas de esta escena serán consideradas en el Escolio incluido al final de este capítulo. Tal como Dámaso Alonso señala, “el centenario obtuvo también resonancia en el extranjero” (1927/1932: 576): además del caso argentino, Alonso registra ecos en Alemania, Italia, Cuba, Puerto Rico, etc.

Bergamín, Guillén, Chabás, Diego, Alonso, García Lorca y Alberti, invitados por el Ateneo. Los recibe Cernuda y los agrupados en torno a la revista *Mediodía*. Esa noche se realiza una fiesta en Pino Montano, residencia de Ignacio Sánchez Mejías. Allí canta Manuel Torres “el niño de Jerez”, acompañado en la guitarra por Manuel Huelva. El 16, finalmente, comienzan los actos: primera velada en el Salón de Actos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Intervienen José Bergamín, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Federico García Lorca y Rafael Alberti. El 17, sábado, tiene lugar la segunda velada, esta vez en el Ateneo. Intervienen José Bergamín, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Juan Chabás y Rafael Alberti. El 18 se celebra el Banquete homenaje en la Venta Real de Antequera. Uno de los relatos de esas noches sevillanas, el de Dámaso Alonso, señala que las presentaciones, que contaron con un público reducido (cuarenta o cincuenta personas), fueron el “primer y más concreto acto público” de la generación. Las presentaciones “tenían lugar bien anochecido. Después nos sumergíamos profundamente (hasta el amanecer) en el brujerío de la noche sevillana. Dormíamos desde la salida del sol hasta el crepúsculo vespertino” (Alonso, 1948: 169). Así comienza Dámaso uno de sus textos, pasados muchos años:

Era muy de noche. El Guadalquivir, crecido, inmenso toro oscuro, empujaba la barca; la quería para sí y para el mar. La maroma, de orilla a orilla, que nos guiaba describía ya una catenaria tan ventruda que parecía irse a romper. Aún traíamos las risas de tierra, pero se nos fueron rebajando, como con frío, y hacia la mitad de la corriente sonaban a falso, a triste. Único entre todos, Federico no disimulaba su miedo. Tanto y con tanta ponderación lamentaba haberse embarcado, que primero creí que se trataba de una broma más, entre sus bromas. No: era auténtico terror; le salía de la carne al contacto de aquella fuerza negra, mugidora, fría. Imagen de la vida: un grupo de poetas, casi el núcleo central de una generación, atravesaba el río (1948: 167).

El banquete del día 18 concluye con la coronación de Dámaso Alonso: el rector de la Universidad de Apolo, Max Jacob Antúnez “depositó sobre las sienes ruborosas de Dámaso una auténtica corona de laurel” (Diego, 1928: 162).¹⁸⁵

Ahora bien, aquello que hace del año 27 español una fecha relevante en la historia del Barroco como Máquina lectora es, tal como fue planteado, la singular convivencia de dos principios a priori antagónicos: el rigor filológico (y la serie de

¹⁸⁵ Para la cronología de 1927, además de la crónica de Diego (1927c), cfr. Alonso (1927/1932 y 1948), Cano (1970) y Olmedo (1997).

fundamentos teóricos que supone) y el gesto vanguardista.¹⁸⁶ Ni el desarrollo de postulados de gran alcance (y visibles efectos posteriores) en el terreno de la estilística, ni la serie de empresas (actos públicos, actitudes con respecto a la Academia, voluntad destructiva, participación de artistas) propias de la lógica de funcionamiento de las Vanguardias históricas, son, de forma autónoma, suficientes para explicar la *situación* del Centenario de Góngora. Ésa es la razón por la que el Centenario constituye un momento relevante de los debates estéticos del siglo XX. Se trate de la historia de la literatura española (y latinoamericana, habida cuenta de la importancia de nombres como Darío —el antecedente por todos invocado—, o Reyes), de la historia de las Vanguardias históricas en general, de la historia de la Estilística, o más específicamente, de la historia del gongorismo moderno, el Centenario funciona como fecha clave. Pero también en la historia del Barroco como Máquina lectora del siglo XX. Ahora bien, en el marco de esa historia, el Centenario debe ser analizado desde una perspectiva específica. Lo que en este caso cuenta es el modo en que los críticos (casi todos a su vez poetas) establecen nuevos criterios de legibilidad de Góngora, siempre preocupados, al mismo tiempo, por las discusiones de actualidad. Por eso se trata, mirados desde esa perspectiva, de postulados que hacen de esa conjunción (Góngora y el presente) uno de los aspectos centrales que obliga a establecer una lectura de esas intervenciones que pueda determinar el modo en que, en ese trabajo crítico, la preocupación filológica convive con un interés por el arte nuevo.

En este sentido, el punto central de la articulación entre el interés por Góngora y la lógica de las Vanguardias históricas quizás deba buscarse en una de las inflexiones de los desarrollos críticos de la generación del 27: la idea de que Góngora funcionaba como vehículo de una necesidad nueva, la depuración formal. Por ejemplo, plantea Dámaso Alonso en relación con las causas de la contemporaneidad de Góngora:

Erraron la puntería los que afeaban a las *Soledades* el no tener interés novelesco. Era precisamente lo que no debían, no podían tener. Es éste uno de los mayores aciertos de Góngora y un de los que más le aproximan al gusto de nuestros días: basta pensar en el desmoronamiento actual de la novela, o, en otro orden, en los nuevos caminos —puro placer de las formas— que han abierto a la pintura el cubismo y sus derivaciones. A menor interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de la belleza. Contra el

¹⁸⁶ Se retoma, en este punto, la perspectiva de Soria Olmedo (1997: 13). De todos modos, es el propio Dámaso Alonso, como podrá verse más adelante, quien define esa orientación como rasgo fundamental de la recuperación española de Góngora.

interés novelesco, el estético. En lugar del interés novelesco –alimento de las actividades espirituales de orden práctico–, la densa polimorfía de temas de belleza (1927a: 32).

Más allá de la noción de belleza (que aleja este postulado del horizonte de las Vanguardias históricas), lo cierto es que Góngora funciona en este caso como modelo de aquello que Alain Badiou (2005), tal como fue planteado en el Capítulo 1, postula como clave de la experiencia (política y estética) de los primeros años del siglo: la depuración, el “formalismo” como búsqueda del “arte puro”. Sin embargo, tal como podrá verse en el desarrollo de este capítulo, esa idea no sólo encontrará divergencias y “arrepentimientos” posteriores, sino, sobre todo, será desbordada por una fuerza (el despliegue de lo gongorino) que no puede reducirse a un principio de depuración. El tiempo (la dinámica temporal) de gongorismo es un tiempo de supervivencias y de contemporaneidades múltiples que obliga, o bien a desistir de la articulación (gongorismo y Vanguardias) o, quizás en mayor medida, a hacer de esta escena el espacio de una versión más compleja de la experiencia de las Vanguardias –el imperio de la novedad, la lógica de la transgresión, la articulación con la política (el horizonte revolucionario), por nombrar sólo alguna de las variables tradicionalmente aceptadas en la caracterización de ese momento del arte, deberán ceder su lugar a otras lógicas de funcionamiento, a otras temporalidades, a otras voluntades. Es claro que, en esos años y, sobre todo, en años posteriores, algunos de los participantes de la celebración participan decididamente de corrientes de vanguardia (creacionismo, superrealismo, etc.), pero si se tiene en cuenta la centralidad del 27 para la conformación de esa generación, resulta evidente que ese “origen” supone la convivencia de principios antagónicos –incluso en relación con el problema del academicismo y la tradición, si bien la generación del 27 establece una ruptura contra la hegemonía clasicista de, por ejemplo, Menéndez Pelayo, lo hace en nombre de otra tradición y establece un modelo que, si es vanguardista es, la mismo tiempo, arcaico (Góngora establece una novedad inactual).¹⁸⁷

¹⁸⁷ Par una evaluación del marco general en el que se produce la celebración, cfr Egido (2009). La autora hace especial hincapié en la serie de “deudas” que los miembros de la nueva generación tuvieron (y que en muchos casos se ocuparon de borrar de la historia que ya en ese momento estaban construyendo) con sus predecesores. Allí, Egido considera las obras críticas de autores como Antonio Machado, Azorín, Ortega y Gasset; y fuera de España, la labor de Pedro Henríquez Ureña y fundamentalmente Alfonso Reyes. En segundo término, Egido establece cruces entre el

De la escena gongorina de 1927, lo que llega hasta nosotros es un rastro (aquello que sobrevive de la experiencia), compuesto por una serie de materiales diversos (relatos, poemas, textos críticos, imágenes –fotografías, pinturas–, ediciones, números especiales de revistas, etc.). Sobre la base de esos materiales,¹⁸⁸ y teniendo en cuenta los objetivos y fundamentalmente la restricción que este trabajo se impone, en este capítulo se analizará específicamente la producción teórico-crítica y, de ella, aquellos textos en los que es posible comprender el proceso de conformación de modelos de lectura de Góngora (una nueva inflexión de la Máquina de lectura que supone el Barroco) en relación con el presente. En este sentido, además de tener en cuenta algunos ensayos y prólogos escritos por otros miembros de la generación, los dos nombres fundamentales son los de Gerardo Diego y, quizás en mayor medida, Dámaso Alonso, dado que es, de los participantes activos de los homenajes, aquel que provee el soporte crítico-filológico y quien más sistemáticamente reflexiona no sólo sobre Góngora sino también, al mismo tiempo, sobre los límites de su contemporaneidad específica. Tanto Diego como Alonso son, sin embargo, también poetas. Y esa doble inscripción, otorga al punto de vista mayor complejidad en relación con esa situación concreta. En el caso de Alonso debe tenerse en cuenta que, tal como él plantea, su rol en ese momento fue haber “acompañado como crítico, apenas como poeta”. Si bien su primer libro de poemas (*Poemas puros, poemillas de la ciudad*, 1921) es anterior a “la constitución más trabada del grupo”, señala que “las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española” (Alonso, 1948: 169). Luego de años de silencio poético, *Oscura noticia e Hijos de la ira* verán la luz en 1944.

Esa distancia hace que la perspectiva de Dámaso Alonso sea al mismo tiempo la de un protagonista (dimensión juvenil) de las escenas y la de un evaluador (punto de vista maduro, prudente) de esas situaciones. No es un dato menor, en este sentido, que Dámaso Alonso haya realizado el “relato” (incluido en

más comúnmente considerado furor gongorino con la historia de las lecturas de otros poetas del XVII (centralmente, Calderón y Gracián).

¹⁸⁸ A lo largo de los años, y sobre todo en las últimas décadas, se han realizado diversas exposiciones en las que muchos de esos materiales se han expuesto en conjunto. Además del catálogo coordinado por Soria Olmedo (1997), cfr. la muy completa compilación de documentos y textos críticos de la Exposición virtual de la Biblioteca Nacional de España *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, disponible en <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/>

“Góngora y la poesía contemporánea”, relato retomado en muchas oportunidades y antecedido por el relato casi simultáneo que Gerardo Diego hace en sus revistas) del centenario. Allí se fijan no sólo los principios conceptuales, sino también los hechos, los protagonistas y las condiciones de la escena. Alonso es, en 1927, por lo tanto, antes que nada, lector, tanto lector de Góngora como de su generación.

4. La labor de Gerardo Diego

Gerardo Diego tiene una destacada intervención en la organización del tercer centenario. Idea el plan de publicaciones de la obra de Góngora, prepara la *Antología poética en honor de Góngora* (1927) y en sus revistas (*Carmen* y *Lola* – un suplemento de la primera) define el primer “relato” que inmortaliza la celebración:

Si *Lola*, la desenvuelta, toma a su cargo –entre burlas y desplantes– la defensa del centenario gongorino, la dulce *Carmen* muestra bien a las claras, contra las calumnias de los mestureros, que el culto al autor de las *Soledades* era sólo eso: una justa rehabilitación [...], de ningún modo una entrega de la nueva poesía a una forma que ya había tenido completo su curso estelar (Alonso, 1944: 250).

Pero, como también señala Alonso, “a Diego, la afición a Góngora le venía de antiguo” (Alonso, 1944: 250). Esa afición aparece no sólo en referencias explícitas en sus poemas, sino también en un importante artículo publicado en enero de 1924 en la *Revista de Occidente*: “Un escorzo de Góngora”, que inicia una serie de intervenciones clave hasta llegar a 1927.¹⁸⁹

La breve introducción del artículo puede considerarse una de las más ilustrativas puestas en escena de la serie de alteraciones que intervienen en la versión de la Máquina de lectura barroca de 1927. En la “sencilla anécdota” están presentes casi todas las variables: el “origen” plástico del Barroco, el problema del perspectivismo, la necesidad nueva de pensar el movimiento corporal como estado de la experiencia y, finalmente, la colocación en primer plano de la lectura como

¹⁸⁹ Diego publica sus intervenciones sobre Góngora y/o sobre otros poetas del siglo XVII en *Revista de Occidente* (“Un escorzo de Góngora” en 1924, “Don Luis de Góngora y Argote” en 1925, “El virtuoso divino Orfeo” en 1926), *Revue Hispanique* (“Alfonso Reyes: Cuestiones gongorinas: necesidad de volver a los comentarios” en 1926), *La Gaceta literaria* (“Balance del gongorismo” en 1927) y en su revista *Carmen* (que incluye el suplemento *Lola*). Como podrá verse, a esas intervenciones se suman las *Antologías* de 1927 y 1932/1934. Para la bibliografía detallada de Diego en este período, cfr. la incluida en la biografía de Gerardo Diego de Antonio Gallego Morell (1956).

práctica del desvío de la mirada. En efecto, Diego comienza ésta su primera intervención crítica importante sobre Góngora “cubriéndola” con un relato de galería de arte: la contemplación en el Museo de Valladolid, por parte de un visitante “de amplio y estrecho gusto moderno”, del famoso Retablo de San Benito, obra de Alonso Berruguete. La singularidad de esa contemplación es que el Retablo está allí desmontado y por lo tanto el visitante admira las figuras, destinadas a ocupar los laterales superiores, desde un punto de vista que no necesita la factura en anamorfosis con las que fueron concebidas:

Pensadas y ejecutadas para aquellos sitios, teniendo en cuenta la deformación de la perspectiva, al ser retraídas ahora a la altura normal y contempladas casi de perfil, se ofrecen al deleitante en un escorzo desenfocado e inédito (Diego, 1924: 76).

Gracias a ese punto de vista, se hace visible para el visitante el modo en que esas figuras (en consonancia con las hipótesis de Ortega de 1915 sobre el movimiento) se corresponden con el arte expresionista del presente:

...que les presta una curiosa familiaridad con ciertas expresionistas actitudes de la escultura y de la danza modernas. Y he aquí cómo Berruguete “hace –sin saberlo– el Mestrovic o el Sakharoff” gracias a una postura obligada y fortuita (Diego, 1924: 76-77).

Ahora bien, además de instaurar un fundamento metodológico que continuará desarrollando (y que puede leerse como postulación de un modo del “anacronismo”), la verdad sobre el presente que Diego encuentra allí está vinculada menos con el arte a secas que con la lectura como problema y, sobre todo, con la posibilidad de hacer de la herencia de las artes plásticas un modelo válido para el análisis poético:

¿Por qué cerrar los ojos a esa otra visión –falsa si queréis, aunque “allí está”, pero abierta a deliciosas entrevisiones exactas– que una dichosa casualidad nos depara? También a una poesía nos podemos acercar desde muy distinta procedencia y disfrutarla al socaire de una pantalla o con un ángulo de incidencia increíblemente diverso (1924: 77).

Las artes plásticas, en este sentido, ofrecen al mismo tiempo el modelo y la legitimidad de una disciplina ya en ese momento aceptada para pensar el arte barroco. Sólo queda, para, entre otros, los miembros de la Generación del 27, mirar a Góngora con esos ojos.

La lectura que, a partir de allí, desarrolla Diego, esboza una serie de hipótesis sobre la posible actualidad de Góngora. Pero el énfasis está puesto

exclusivamente en la historicidad de las lecturas del poeta y el resultado es la multiplicación (e incluso la invención) de Góngora en “Góngoras”. Hay tantos Góngoras como etapas de esa historia y el objetivo es encontrar el propio: “nuestra generación ama a Góngora, pero reclama el derecho a ‘su Góngora’, que no es exactamente el que nos habían legado” (Diego, 1924: 89). La versión de esa historia (en esencia idéntica a la que propondría Dámaso Alonso), parte del cotejo con la versión de Salcedo Coronel y se divide en siglo XVIII, romanticismo, naturalismo, simbolismo, fin de siglo/ modernismo y “nosotros”.

El Góngora que Diego define para el “nosotros”, aquel que “acorde más con nuestras actuales simpatías” (1924: 83) es un Góngora “vanguardista”. Diego avanza, en este sentido, con menos recaudos que, como se verá más adelante, lo hará Dámaso Alonso, pues señala que los “versos [de Góngora] no sugieren nada; pero hacen algo más importante: inventan, crean” (Diego, 1924: 83). La referencia apunta con claridad al creacionismo. Al hacer de Góngora una poesía legible desde la vanguardia, la posición de Diego se propone determinar un factor de novedad (problema que, como podrá verse luego, es uno de los aspectos fundamentales y más discutidos de 1927): “una concepción original, cuya plástica arquitectura nos impresiona hoy en toda su antigua y presente novedad” (Diego, 1924: 84). Pero al mismo tiempo, como puede verse en el pasaje citado, permanece siempre en la discusión sobre “lo nuevo” de Góngora una dimensión paradójica, nunca resuelta de un modo definitivo. Por eso en este caso, como en otros, lo vanguardista se ve siempre amenazado por una perspectiva que toma distancia histórica: según la forma que adquiere aquí la Máquina lectora, la novedad antigua y presente es, esencialmente, la misma, y Góngora puede, por lo tanto, funcionar no sólo como “origen” posible, sino también como instauración de una novedad “vieja”.

En la misma dirección, para determinar cuál es “nuestro D. Luis”, Diego se pregunta cómo sería una “antología gongorina” realizada “según el gusto de la poesía de hoy” (1924: 84). Allí, además de tomar unos poemas (*Soledades*, *Polifemo* y los de los últimos años sobre todo) y desechar otros, Diego concibe (como último recurso del procedimiento de lectura) la posibilidad del fragmento (la “perspectiva de contemplar el verso en su falso sentido aislado”, 1924: 85), como algo a encontrar, algo que “está ahí”, más allá de que no sea “lo que quiso decir Góngora” (Diego, 1924: 85), pues “queda todo un Góngora virgen a la valoración

estética según nuestro módulo” (Diego, 1924: 85), un Góngora que, lateralmente, es asociado a la noción de “Barroco”, pero sin asignar al concepto mayor relevancia. Otro de los factores que intervienen en la “contemporaneidad” de Góngora es la ambigüedad entre humorismo y poesía como factor más “actual” de su arte. Aquí se esbozan correspondencias posibles, por ejemplo, con Erik Satie.

Más allá de las correspondencias sugeridas, lo más relevante de la postura de Diego es el énfasis señalado una y otra vez sobre el problema fundamental de la lectura, dimensión que se asume en toda su complejidad: “¿Somos nosotros, la humanidad-público, los que giramos en torno a las eternas imágenes, o son ellas las que, como venus de escaparate, nos huyen perennes sobre su eje?” (Diego, 1924: 81). Lo inquietante de la pregunta sin respuesta que deja planteada Diego es un factor temporal que reaparecerá en sus textos posteriores: el tiempo de las imágenes y el tiempo de la mirada son cuerpos de un cosmos cuya verdad debe buscarse en la fuerza que las hace girar. Sea una u otra la respuesta, lo que queda definido es que esos giros nos deparan una eterna repetición de lo Mismo como Otro.¹⁹⁰

La siguiente intervención de Diego que anticipa la celebración de 1927 es la reseña de uno de los antecedentes clave para el grupo, la premiada biografía de Góngora (1925) de D. Miguel Artigas. La reseña, titulada “Don Luis de Góngora y Argote” (*Revista de Occidente*, 1925), además de subrayar la relevancia del texto de Artigas y sus hallazgos, incluye dos elementos destacables: el señalamiento de las ambigüedades que recorren los debates sobre la “vuelta” de Góngora, sobre todo con respecto a la Academia (la biografía de Artigas recibe el premio de la Real Academia Española) y, en segundo lugar, la serie de hipótesis que plantea Diego (a partir de los datos de la biografía) sobre el problema claridad/ oscuridad de la poesía del cordobés que, como podrá verse luego, Dámaso Alonso despliega en toda su magnitud. A su vez, el nombre de Artigas evocaba en ese momento otro: Marcelino Menéndez y Pelayo (emblema del rechazo a Góngora), con quien, como señala Aurora Egido, la relación que mantiene Diego es más compleja de lo que suele pensarse, pues, más allá de proponerse como renovación crítica, tanto Diego como Alonso no dejan de matizar las críticas y proponer una “reconciliación”

¹⁹⁰ Muchos años después, Diego volverá sobre este artículo en “Nuevo escorzo de Góngora” (1961), donde hará un balance de esos años y revisará el tipo de Góngora que cada uno de los miembros de la generación había construido. Del mismo año es “Góngora en la Academia”.

(Egido, 2009: 195), explicando el desprecio como fenómeno comprensible históricamente. De todos modos, esa reconciliación no llega a ser total: “Góngora, Academia, Menéndez y Pelayo. [...] Y sin embargo... No nos engañemos. Es demasiado pronto, demasiado nunca para que el milagro se haga” (Diego, 1925: 246).

Luego de “El virtuoso divino Orfeo”, publicado también en la *Revista de Occidente*, en 1926, en el que Diego hacía convivir el interés creciente que despertaba en él y en el grupo la poesía de Góngora con la necesidad de revisar otros poetas también olvidados del siglo XVII (en este caso, se trata de Jáuregui), el texto que Diego prepara para el Centenario, su contribución libresca mayor, es la *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío* (1927). Si en “El escorzo...” se planteaba la necesidad de otra mirada, uno de los resultados lógicos que se derivan de esa definición de principios es una revisión de la tradición –mirarla en escorzo para ver allí lo ausente.

Una de las características fundamentales de las ediciones de Góngora preparadas en 1927 es que su apuesta hace convivir dos principios marcadamente diferentes: el rigor filológico-crítico y la experimentación. En efecto, si por un lado se determinan bases rigurosas para establecer el texto gongorino o una tradición derivada de éste, al mismo tiempo las ediciones integran, de diferente modo, una dimensión más riesgosa, experimental. En el caso de la *Antología* que concibe Diego, orientada a definir el universo poético de “lo gongorino”, si por un lado, desde un punto de vista filológico tradicional se rastrean filiaciones, préstamos, parodias, por otro, se deslizan principios de lectura que operan en dos direcciones: por un lado, hacen de lo gongorino no tanto una forma como una fuerza y, en segundo lugar, se hace de la lectura un espacio que fomenta apariciones “anacrónicas”.

En este sentido, si no es desmesurado deducir de la elaboración de una antología una concepción del tiempo y de la lógica de desarrollo de una literatura, hay que señalar que en el trabajo de Diego se pone a funcionar una idea no lineal del tiempo de la literatura. A partir de un centro ausente (el propio Góngora), Diego ordena “concéntricamente” (1927a: 10) diversas formas de gongorismo. Es decir, haciendo de Góngora el punto de referencia, no hay *desarrollo* del gongorismo, ni evolución, sino más bien, diversas inflexiones de lo mismo que giran en torno a él. Por eso Góngora funciona como fuerza de imantación que atrae hacia sí toda una

“historia” de la literatura en lengua española. Y al mismo tiempo, entre cada uno de los fragmentos de gongorismo, se establecen relaciones de correspondencia compleja, determinada por ese centro ausente: así, si la antología conduce al “Trébol” de Rubén Darío, debe forzosamente “comenzar” por un trébol artificial de Lope de Vega, “que hace así juego con el de Rubén Darío” (Diego, 1927a: 13).

Por eso el recorrido es una materialización de un principio anacrónico declarado: “este goloso soneto que Melo [...] brinda, no sé si a Gabriel Miró o a Federico García Lorca” (Diego, 1927a: 31), o: “si el final del primer soneto [del Conde de Villamediana] hace pensar en Jorge Guillén, el dedicado *Al sepulcro de Adonis* parece un lejano homenaje a Rubén Darío” (Diego, 1927a: 22). Este tipo de afirmaciones no debe considerarse una mera ocurrencia del antólogo; se trata de deslizamientos del razonamiento crítico que tienen en la producción ensayística de Diego en esa época la suficiente presencia como para asignarles relevancia. Dámaso Alonso, al reseñar la *Antología* para la *Revista de Occidente*, anota: “ese estilo apasionado y nervioso de Gerardo Diego –estilo vástago de la mejor tradición de prosa castellana, con roces súbitos de asociaciones y atrevimientos actuales” (Alonso, 1927c: 400).

De todos modos, este principio anacrónico no impide que Diego realice consideraciones de periodización más tradicional: el recorrido, en efecto, verifica por un lado la existencia de un momento de máxima concentración (naturalmente, el siglo XVII, pero también las supervivencias del gongorismo en el siglo XVIII), y, por otro, que “el siglo XIX es total, absolutamente refractario a Góngora” (Diego, 1927a: 52). Si bien, como ya fue planteado, Alonso y Diego comparten la idea de “dos siglos largos” de ausencia de Góngora, esa hipótesis convive en este caso con una ligera alteración de la periodización: nuevamente se pone en juego una distancia subrayada cada vez con más énfasis entre la historia literaria como construcción recibida y la posibilidad de intervenirla.¹⁹¹

El criterio adoptado por Diego para la conformación de la *Antología* incluye tres variables básicas: “aquellos que honran a nuestro Príncipe con sus mismas armas” (centón, glosa, paráfrasis, emulación, injerto), “los aprendices” y, finalmente, el “inconfesado delito de traición a su propia causa [de] los más significados líderes de los partidos de oposición contra D. Luis” (Diego, 1927a: 10-

¹⁹¹ En la reseña de Alonso antes citada se lee: “No ya una época, sino toda nuestra visión de la literatura española va a cambiar” (Alonso, 1927c: 400).

11). El vario criterio, por lo tanto, intenta diseñar una presencia y un rastro (“ninguno de los textos que integran esta colección podría haberse escrito tal como lo está, si el poeta no hubiese conocido de antemano los versos de D. Luis de Góngora”, 1927a: 11) y supone “un corte transversal en la geología de nuestra corteza poética durante tres siglos de evolución” (Diego, 1927a: 11). El universo de “lo gongorino” que así toma forma, por un lado depende de un repertorio previamente definido y explicitado a medias sobre el final de la Introducción: superioridad plástica, creación de un nuevo léxico poético, audacias metafóricas y sintácticas, artificio, resurrecciones arqueológicas de la lengua, etc.

Pero esa caracterización incluye también un ejercicio de ficción crítica contrafáctica: ¿Qué hubiese ocurrido en el 600 si no hubiese habido Góngora? Este recurso crítico podría ser puesto en relación con los deslizamientos anacrónicos antes señalados en la medida en que tanto uno como otro propician un extrañamiento del tiempo y de la lógica estéticas. En este último caso,

si suprimimos mentalmente a Góngora de nuestra historia, e intentamos reconstruir hipotéticamente la evolución sin él de nuestra poesía, nos será permitido conjeturar que el hastío de los tópicos renacentistas y el desgaste resobado del lenguaje poético habrían precipitado a la poesía por un plano inclinado de irremediable decadencia (Diego, 1927a: 45).

Evidentemente, este ejercicio no es caprichoso: supone llevar hasta las últimas consecuencias la in-existencia histórica de Góngora. Lo que Diego se propone probar es la centralidad de Góngora incluso en ausencia, en la medida en que la *Antología* reúne, paradójicamente, las marcas de esa desaparición. El resultado, algo tramposo, es la omnipresencia de Góngora.

En este sentido, una de las variables que Diego incorpora y que, desde la perspectiva aquí desarrollada, tendrá efectos significativos en la suerte de la noción de “Barroco”, es la idea de que lo gongorino para ser cabalmente comprendido, debe incluir lo anti-gongorino. Así, en los casos de los más célebres enemigos del poeta (Lope, Jáuregui, Quevedo), Diego selecciona poemas en los que el ataque incluye una inscripción (voluntaria o involuntaria) en el “linaje gongorino”. Se trata, nuevamente, de lo que Diego piensa como “imantación” o poder de “arrastre”. Y si esta variable puede pensarse vinculada a la suerte del Barroco como concepto es porque, como ocurre en cada escena teórica del Barroco del siglo XX, tanto en la reivindicación como en el ataque, tal como fue planteado, la verdad que se expresa es, muchas veces, la misma.

Otra de las variables que hacen de este ejercicio crítico un modelo para pensar el funcionamiento del Barroco en el siglo XX es el principio de reconstrucción: Diego señala que se trata de una “antología al revés”, en la medida en que intenta encontrar el rastro de lo mismo (Góngora, pero podría pensarse, también el Barroco), es decir, del “origen”, en lo otro (la serie de poemas que vuelven a él), una tradición que, desde el comienzo, hace del retorno a ese origen su principio. Por eso la antología renuncia a la fidelidad a los autores que la integran (“no su personal estilo en autónoma plenitud, sino su filiación y genealogía trabada hacia un antepasado, cuya atracción malogra en cierto modo su más genuina calidad”, 1927a: 11); en cambio, los sacrifica en nombre de un único nombre que, ausente, les da sentido.

Claro que esos dos señalamientos no deberían hacer perder de vista que en Gerardo Diego el concepto de “barroco” no ocupa un lugar relevante. En la *Antología* aparece sólo un par de veces (una asociado a Calderón, la otra a Sor Juana) como sinónimo de lo desmesurado y, sobre todo, propio de un momento posterior de la historia de la poesía y aún vinculado a las artes plásticas (específicamente, a la ornamentación). Sin embargo, en la lógica hasta aquí descrita, el modelo de lectura de Góngora que Diego desarrolla supone, visto retrospectivamente, una participación decidida en el destino del concepto.

América Latina ocupa un lugar importante en la *Antología*. En primer lugar, Diego subraya la presencia de las Indias en la poesía del cordobés: “visiones americanas”, un “moderno exotismo” que, visto el recorrido posterior del Barroco, es uno de los puntos de partida de su excentricidad.¹⁹² Pero “en compensación, también las Indias se rindieron al gran poeta” (Diego, 1927a: 40): Domínguez Camargo, Sor Juana. Ahora bien, ese principio de excentricidad (que otorga al naciente mapa del Barroco mayor complejidad), cobra real dimensión con la presencia de Rubén Darío como cierre de la *Antología*. Por un lado, porque –tal como Diego y Dámaso Alonso repiten en muchas oportunidades– Darío hizo posible que España se reencontrara con Góngora (y a su vez, dadas las “fuentes” francesas de Darío, hizo que lo español se volviera una tradición insuficiente para llegar hasta allí). Pero también porque Darío aparece en la *Antología* como

¹⁹² Como podrá verse en la Tercera Parte, José Lezama Lima hará de esa presencia americana en Góngora uno de los fundamentos de la idea de América como espacio privilegiado del Barroco, su destino.

anteúltimo gongorino: la selección es concebida como voluntariamente incompleta (como se verá más adelante, según Alonso, debe considerarse parte de la “prehistoria” del gongorismo) en la medida en que el nombre que la cierra no hace sino anunciar, o preparar el gongorismo contemporáneo. En efecto, esta *Antología* forma parte de una serie y es continuada, en 1932, por *Poesía Española. Antología 1915-1931*, cuya segunda edición, *Poesía Española. Antología (contemporáneos)*, de 1934, comienza, precisamente, en Rubén Darío e incluye a muchos de los poetas de la nueva generación. Si bien, por supuesto, estas nuevas antologías no son “temáticas”, ni se presentan explícitamente como continuación de la de 1927, el gesto de continuidad (con Rubén Darío como umbral) es evidente. La *Antología poética en honor de Góngora*, de este modo, señala el “origen” necesario de una tradición poética que conduce al presente.¹⁹³

5. Dámaso Alonso en 1927

5.1. Las tres estrategias teórico-críticas de Dámaso Alonso

Dámaso Alonso se prepara más que ninguno de los miembros de su generación para enfrentar el año 1927. La cantidad de textos gongorinos que en esa fecha escribe y/o publica resulta, por cierto, notable¹⁹⁴ y es posible sostener que lo que allí se registra es una estrategia de lectura que avanza, al menos, en tres direcciones. Sobre la base de tres problemas específicos –Góngora y la tradición (el “origen” de la tradición), Góngora y la filología, Góngora y la poesía

¹⁹³ Señala Egido, sobre la primera *Antología*: “Lo que le interesaba [a Diego] era buscar, en Góngora y en su época, cualquier vestigio de modernidad, de estética actual que se tradujera en resonancias de viento y música [...] Góngora suponía, para él, una conjunción de riquezas intelectuales y sensoriales, pero a la hora de la verdad, se detenía en aquellos aspectos que implicaban la creación de un léxico poético distinto” (Egido: 2009: 204-205).

¹⁹⁴ Los textos publicados en 1927 son los siguientes: la reseña “*Antología poética en honor de Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío*, recogida por Gerardo Diego”, en la *Revista de Filología Española* y en *Revista de Occidente*; “Quevedo, *El Buscón*, editado por A. Castro”, en la *Revista de Filología Española*; “Una carta inédita de Góngora”, en la *Revista de Filología Española*; “Un centón de versos de Góngora”, en la *Revista de Filología Española*; “Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*”, en la *Revista de Filología Española*; “Una fuente de *Los baños de Argel*”, en la *Revista de Filología Española*; “Góngora y América”, en *Revista de las Españas*; *Soledades de Góngora* (incluye el ensayo “Claridad y belleza de las *Soledades*” y versión en prosa); “*Romances de Góngora*, editados por J. M. de Cossío”, en la *Revista de Filología Española*; “Temas gongorinos”, en la *Revista de Filología Española*; “Carta de invitación a colaborar en el Centenario de Góngora”, firmada entre otros, por Dámaso Alonso, en *Lola*; “Tormenta”, en *Litoral*; “Góngora y Ascálaro”, en *La Gaceta Literaria*. A esa lista deben agregarse los textos escritos en ese momento pero publicados luego, entre otros “Góngora y la literatura contemporánea” (1932) y *La lengua poética de Góngora* (Premio Nacional de Literatura de 1927, publicado en 1935). En 1928: *Evolución de la sintaxis de Góngora* (tesis doctoral), “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, en *Revista de Occidente*; “Cédula de eternidad”, en *Revista de Occidente*. Para la Bibliografía de Dámaso Alonso, así como para un balance de su obra, cfr. *Homenaje* (1970).

contemporánea—, Dámaso desarrolla, respectivamente, lo que aquí se propone pensar como estrategias de trabajo arqueológico, inversión y desmitificación.

a. Arqueología

Un aspecto sorprendente es que el texto que Dámaso elige para pronunciar el 16 de diciembre de 1927 en el Ateneo de Sevilla (ante una cincuentena de personas) es, de su producción de la época, el más alejado de la letra gongorina. Pero “Escila y Caribdis de la literatura española” (cuyo título original, con el que fue presentado, es “La altitud poética de la literatura española”), pues de él se trata, no es tampoco un trabajo filológico, sino más bien de historia literaria y, es posible afirmar, determina las condiciones de legitimidad del trabajo filológico-crítico que en ese momento se encuentra desarrollando.¹⁹⁵

Ahora bien, “Escila y Caribdis de la literatura española” es una intervención esencial en el marco de la vuelta de Góngora en la medida en que, como procedimiento crítico, establece las bases de lo que podría denominarse una “arqueología” de la crítica literaria española. Dámaso, precisamente, se dirige al “origen” del criticismo y, a partir del análisis de su momento de emergencia, establece una hipótesis sobre las condiciones que hicieron posible un relato (desviado, o parcial) que sostuvo desde el siglo XVIII, con “los detractores neoclásicos del gongorismo”, (Alonso, 1927b: 24), pero sobre todo desde el XIX — “la crítica (así la llaman) se fragua en el siglo XIX” (Alonso, 1927b: 12)—, una versión de la literatura española que la hacía coincidir con tres rasgos exclusivos: realismo, popularismo, localismo. Pero, señala Alonso, hay otra variable que colaboró con ese desvío y esa parcialidad: la mirada extranjera (fundamentalmente alemana) de lo hispano, que, para llegar a esa versión necesitó, para comenzar, negar la existencia de un Renacimiento español.

Si no es excesivo postular que se trata de una perspectiva de carácter “arqueológico” es porque lo que indaga Alonso es el proceso de conformación de la crítica y sus condiciones de desarrollo, es decir, a través de un análisis de su surgimiento, pone en crisis la Historia de la literatura española y hace posible una refundación:

¹⁹⁵ Es precisamente este texto el que luego, en los *Estudios y ensayos gongorinos* (1955), libro en el que se reúnen algunos de los trabajos escritos en 1927 y otros posteriores, ocupa el lugar de Prólogo.

No se diga, pues, que el realismo y el localismo y el popularismo son las notas distintivas del espíritu literario español; dígase más bien que eran las direcciones que seguían la aguas *en el momento de fraguar el criticismo literario*. Por eso la crítica, al volverse hacia el pasado y encontrar una espléndida línea de desenvolvimiento del realismo español, fue éste lo que primero y exclusivamente contempló (Alonso, 1927b: 25, subrayado mío).

De este modo, lo que Dámaso establece es, por un lado, la artificiosidad de todo Origen y, específicamente, la necesidad de, a partir de una versión compleja de ese Origen, escribir otra historia del “espíritu literario español”. Una versión compleja del Origen que conduce, ejemplarmente, a Góngora, pero que nace también de él:

Todos hemos sufrido el influjo de esas ideas acerca de la literatura española. Yo empecé a dudar de ellas por la consideración del caso de Góngora. ¿Cómo un poeta de literatura entrañablemente hispánica, quizás más profundamente hispánica y andaluza que otras que parecen poseer los signos externos del españolismo, ha podido producir una obra, trasunto, depuración irreal de la naturaleza, y, por tanto, cumbre de selección y de eficacia universal? (Alonso, 1927b: 16).

Góngora es, por lo tanto, el “origen” de la duda (de la desmitificación), en la medida en que hace sospechar del Origen. Una vez introducida la variable gongorina, nada es lo mismo: “por un clavo se pierde un reino” (Alonso 1927b: 17):

Resulta pues que nos habíamos equivocado. Había en la literatura del siglo XVII español, en esa literatura considerada siempre como realista, democrática, localista, algo que era excelsamente antirrealista, selecto y universal (Alonso, 1927b: 16).

Pero dado que se trata de una refundación, a partir del efecto Góngora, es posible revisar toda la tradición (Edad Media, Renacimiento y Barroco, siglo XVIII, siglo XIX y la época contemporánea) y plantear una nueva versión de lo español, concebida por Dámaso como necesaria “revisión de los valores de la literatura” (1927b: 25-26). Ahora bien, la tesis histórica de Alonso, a partir de esa verificación y de esa revisión, sin embargo, no apunta al reemplazo, sino a la síntesis, manifestación de una única sustancia. Sin embargo, esa síntesis no es conciliatoria; mantiene, más bien, en suspenso, una “ley de la *polaridad*” que se verifica en todos los niveles de análisis, incluso dentro de cada obra: “la literatura española [...] ama o aborrece, no tiene término medio [...] Este eterno dualismo dramático del alma española será también la ley de unidad de su literatura” (Alonso, 1927b: 27).

b. Inversión

Antes de haber leído en diciembre esta conferencia, Dámaso Alonso había publicado ya su edición de las *Soledades*. Allí, además de la versión en prosa del poema (que será analizada más adelante), se incluye el ensayo “Claridad y belleza de las *Soledades*”, en el que se pone en juego una segunda estrategia teórico-crítica: la inversión.

La estética de Góngora (la disputa en torno a ella) es planteada por Dámaso a partir de la tensión entre luz y oscuridad (lo mismo ocurre, por cierto, en la lectura de Lorca). Y si la estrategia, en este caso, es la inversión de la lectura tradicional (Góngora es ahora “claridad y belleza”), en el mismo movimiento, Dámaso vuelve esa tensión un problema más complejo. El punto de partida es la distinción entre “dificultades vencibles e invencibles” del poema, pero, a partir de allí, el procedimiento crítico hace que la claridad tenga, como condición necesaria, la oscuridad: “sí dificultad. Pero, tras estas dificultades, la más rutilante iluminación” (Alonso, 1927a: 89). Es decir, la postulación de la claridad no es sólo producto de la constatación de una efectiva *legibilidad* del poema que hace que la “crítica literaria oficial” española haya sido, antes que nada, incapaz; la claridad es, fundamentalmente, producto de la oscuridad. Lo claro es el sentido que surge de las tinieblas, como iluminación repentina, como apertura de lo “apretado” (Alonso, 1927a: 89), de lo “enredado” (Alonso, 1935: 131) o, como dirá la Máquina lectora barroca muchos años después, como despliegue de lo plegado.

Lo que Dámaso Alonso instaura, forzado, arrastrado por Góngora, es un modelo de lectura. Pero ese modelo de lectura no es, como podría pensarse (a partir de metáforas de resonancia vulgarmente iluminista), mera luz. Pues no se trata de la luz, sino de la iluminación como proceso y como experiencia de lectura; iluminación que sólo es posible a partir del tránsito (del amor) por la oscuridad, por la noche más cerrada. Como podrá verse luego, aquí puede determinarse una de las claves para pensar el sentido de la pregunta filológica en Dámaso Alonso, pero lo cierto es que, barrocamente, el amor por la palabra se juega en el claroscuro; no en la luz, sino en el límite entre ella y las tinieblas. Al mismo tiempo, ese tránsito, esa iluminación no es, al menos en primera instancia, mera intuición: “placer cuasimatemático, la de la poesía de Góngora, de esa poesía que es la más

exactamente clara de toda la poesía española” (Alonso, 1927a: 90).¹⁹⁶ La iluminación de la lectura, por lo tanto, supone un método que, tal como luego se verá, depende de las herramientas que provee la Estilística, pero lo que ese método determina es que, lejos de lo que se pensaba, el poema es, por cierto, legible. Legibilidad que se verifica a partir de un trabajo en diversos niveles de análisis, cuyo fundamento es la comprensión de la diferencia entre las “metáforas vulgares” (transformadas en “materia neutra” –lo que en otros poetas es “lenguaje realista”) e “imágenes insignes” –aquello que en 1966 Severo Sarduy denominará “metáfora al cuadrado”; pero cuya clave es la idea que comienza a hacerse visible en cada texto de Dámaso de esta época de que el conjunto de recursos por él analizados conducen a hacer de Góngora una maquinaria (Dámaso no utiliza, evidentemente, un término como éste), que en cada caso concentra, densifica, intensifica en mayor o menor medida una única operación.

La tensión entre luz y oscuridad como punto clave de la estética de Góngora no es, de todos modos, un problema nuevo. Está presente ya en la polémica que despiertan las *Soledades* en su momento de aparición y, por cierto, es problematizada, antes que nadie, por el propio Góngora en la célebre carta de 1615 “en respuesta de la que le escribieron”¹⁹⁷ (detrás de la cual estaba Lope), donde la oscuridad es, en última instancia, condición necesaria no sólo de la poesía honrosa, sino también de la lectura ingeniosa. Pero incluso antes de las *Soledades*, el tema ya está presente, por ejemplo en su defensa del *Polifemo*: ante las acusaciones de oscuridad, Góngora responde con un soneto del mismo año que la citada carta: “A pesar del lucero de su frente,/ le hacen oscuro...” (Góngora, 1615: 197). Los comentaristas, también instalados en el debate, seguirán insistiendo en la misma dirección que el poeta.

¹⁹⁶ O, como puede leerse en *La lengua poética de Góngora* (1935): “Todo este largísimo período [los versos 5-32 de las *Soledades*] se desarrolla como un hilo enredado y vuelto a enredar, pero nunca roto, que se va amoldando a las más variadas y complejas formas sintácticas, hasta dejar rotunda la madeja total, perfecta, exacta, resuelta con la limpidez de un problema matemático” (Alonso, 1935: 131).

¹⁹⁷ Escribe Góngora: “y si la oscuridad y estilo entrecado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *transformaciones*), da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender; luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene la capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”. Para la carta citada y el análisis del enfrentamiento entre Lope y Góngora, cfr. Orozco Díaz (1973).

Señala Melchora Romanos que esta tensión entre luz y oscuridad deriva de la vieja (y, desde el siglo XX, complejizada, si no perimida) división de la obra de Góngora en dos épocas (la clara, conformada por los romances, letrillas y décimas, más algunos de los sonetos; la oscura, por el *Polifemo*, las *Soledades* y el *Panegírico al Duque de Lerma*) y, a partir de allí, de la frase de una de las *Cartas filológicas* de Francisco Cascales (“de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas”), frase evocada desde aquel momento para sostener la idea de Góngora como poeta oscuro (cfr. Romanos, 1991: 33).

Para desandar ese camino, Dámaso Alonso,¹⁹⁸ no sin fundamentales antecedentes, emprende, en “Claridad y belleza...”, la tarea, de “tono combativo”, como reconoce luego, de determinar el marco general de legibilidad de la obra de Góngora –y específicamente del “centro del gongorismo”, las *Soledades*. Se trata de uno de los textos fundamentales del 27, que, dada su inclusión en la célebre edición del poema y, fundamentalmente, el registro (se trata de un texto destinado a un lector no necesariamente especialista), supuso la instauración de un nuevo estado de la cuestión de gran alcance. Se plantean por lo tanto los problemas fundamentales del poema y las líneas filológico-críticas que, a partir de nuevas bases, deberán recorrerse.

Dámaso plantea, por otro lado, el problema del concepto de “barroco”. Si bien el uso del concepto es en este caso ligeramente más decidido que en Gerardo Diego, lo que nuevamente se verifica es que 1927 es un momento de tránsito (de la arquitectura y las artes plásticas a la literatura) y Alonso no es una excepción, en la medida en que es necesario aún recurrir al espacio arquitectónico como término de comparación y verificación de la condición barroca de determinado texto. Sin embargo, en ese uso por parte de Dámaso, aparece otra variable de mayor interés: el problema del límite (histórico) que supone Góngora (y también el Barroco): “Su originalidad es la del artífice rabiosamente anhelante de superar perfecciones. Góngora es el último término de una poética; resume y acaba; no principia” (Alonso, 1927a: 72). Góngora aparece aquí, por lo tanto, como “último resultado de

¹⁹⁸ El texto más específico de la época sobre el problema de “los dos Góngoras” es, sin embargo, *La lengua poética de Góngora*, ganador del Premio Nacional de Literatura de 1927 y publicado en 1935. Allí se lee, sobre este tema: “Espero así probar la falsedad de la separación tradicional en el arte de Góngora y cómo en el poeta de las obras más ‘claras’ está en potencia el autor de las *Soledades* y del *Polifemo*, hasta tal punto, que entre las dos épocas en que tradicionalmente se divide su poesía no puede fijarse un límite cronológico definido: la una va dando origen a la otra, y lo que caracteriza a la segunda no es más que la *intensificación en el pormenor* y la *densificación en el conjunto* de lo que era ya propio de la primera” (Alonso, 1935: 15-16).

una evolución que arranca del bucolismo grecolatino y resurge y se completa en el Renacimiento italiano” (Alonso, 1927a: 71); es decir, como instante en el que el Renacimiento se agota por saturación, por exceso y, fundamentalmente, por deformación de lo mismo. En este sentido, la idea de Barroco que, en ese momento, maneja Alonso, está ligada a las artes plásticas¹⁹⁹ y, específicamente, a la tradición del ornamento (desarrollada en la Primera Parte de este trabajo), tal como puede verse en el fragmento colocado como epígrafe que da inicio al presente capítulo. Lo que allí funciona es, simultáneamente, una sospecha con respecto al concepto (“corre el peligro de llegar a no decir nada”) y una ratificación de su especificidad (inicialmente como “concepto estrictamente arquitectónico”) cuya validez para la literatura es inmediatamente aceptada, a partir de la serie equivalencias (“como en el barroco las superficies del clasicismo renacentista se cubren de decoración [...] así también en las *Soledades*”) que hacen de la poesía de Góngora, a partir de la introducción de “elementos decorativos”, un espacio “ornamental”.

Ahora bien, es necesario, a partir de ese uso del concepto, insistir sobre el problema del límite histórico (Renacimiento-Barroco). ¿Cuál es el valor de esta colocación ante el límite? ¿En qué sentido, ante ese límite, Góngora es el último y no el primero (en franquearlo)? Se trata, antes que de un problema de propiedades específicas del poeta, de un problema de énfasis, incluso de una necesidad ante el presente, de una intervención que debe medirse en relación con la situación literaria de 1927. Algo, podría pensarse, lleva a Alonso a sostener una prudencia, un pudor incluso, en relación con la lógica de la ruptura (con el vanguardismo como principio estético). En efecto, más de veinte años después, si bien, tal como luego se verá, Dámaso insiste en un rasgo distintivo de ese momento de la vanguardia española (continuidad con respecto a la tradición antes que ruptura), sin embargo, toma nota del significado de esa colocación de Góngora en el más acá del límite que había postulado en 1927:

No tengo que rectificar nada esencial de lo que entonces dije; tengo que añadir. Creo [...] que mi comprensión total del fenómeno ha ganado en profundidad. Quiero decir –¡oh, malévolos!– que veo, en el sentido de la profundidad, más vetas, y de dónde proceden y adónde llevan. En una palabra: atendí entonces más a lo tradicional del arte de Góngora; me interesa hoy, por lo menos tanto, lo que hay en él de vigorosamente

¹⁹⁹ Para una consideración de los efectos en España de la traducción de Wölfflin, cfr. Egido, 2009: 117 y ss.

innovador. Detrás del problema de Góngora está el de su siglo. En fin de cuentas, el del mundo moderno, del mundo en el que (quizás como náufragos aferrados a un bauprés sobrenadante) vivimos aún (Alonso, 1951: 312).

El señalamiento es revelador con respecto al problema del Barroco, los “orígenes” y el valor de lo moderno, y también con respecto a los vaivenes de la mirada de Dámaso con respecto al poeta cordobés. Hacer del límite-Góngora un umbral es lo que hace posible su contemporaneidad.²⁰⁰ En Góngora comienza un tiempo que es el nuestro, el que tiene nuestra edad y nuestra geografía. Es posible especular, siguiendo el recorrido de Dámaso tal como él mismo lo concibe, que, entre una posición y la otra, están las Guerras, española y mundial, experiencias tras las cuales, según Dámaso, surge su auténtica poesía y, podría agregarse, en el mismo movimiento, una consideración diferente de los alcances del 27, y por lo tanto, también del Barroco –concepto del que si bien se vale en ese momento, acarrea una serie de problemas cuyas implicancias aún no estaba en condiciones de medir. El náufrago de las *Soledades* es uno de nosotros, el primer protagonista de un tiempo de Crisis.

c. Desmitificación

Este problema conduce directamente a la tercera dimensión de la intervención de Dámaso, la actualidad/ contemporaneidad de Góngora, tema al que dedica (más allá de ser un problema presente en muchos momentos de la producción de esta época, por ejemplo en “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, de 1928) dos textos exclusivos: “Góngora y la literatura contemporánea” (1927/1932),²⁰¹ y “Una generación poética (1920-1936)” (1948), en el que vuelve sobre los mismos problemas y redefine algunas de las ideas desarrolladas en ese texto inaugural. La estrategia, en este caso, puede pensarse como “desmitificación” en la medida en que Dámaso se propone establecer un criterio estilísticamente riguroso para determinar esa posible contemporaneidad del poeta, lo que supone, antes que nada, distinguir dimensiones de análisis y estimar el valor de cada una. Se trata de una contemporaneidad que, por ejemplo en Lorca, había sido casi un punto de

²⁰⁰ Como podrá verse más adelante, Egido (2009) parecería perder de vista este último movimiento.

²⁰¹ Aclara Alonso en *Estudios y ensayos gongorinos* (1955): “trabajo escrito en 1927, se imprime tal como salió en 1932. Como documento o testimonio de nuestras posiciones en el año del centenario de Góngora” (Alonso, 1955: 532). Tal como podrá verse, los fragmentos que por razones lógicas no pueden sino ser agregados de 1932 señalan una distancia con respecto al furor inicial.

partida indiscutible: “Góngora ha sido maltratado [...]. Hoy su obra está palpitante como si estuviera recién hecha” (1926a: 1002).

Ya en “Claridad y belleza...”, Dámaso formula una hipótesis sobre la posible contemporaneidad de Góngora. Si el uso radical de la hipérbole (“hipérbole de segundo grado”) es “uno de los puntos en que su poesía está más distante de la nuestra, y adonde el gusto moderno más se resiste a acompañarle” (1927a: 83), en cambio, la necesaria carencia de interés novelesco, la acerca al presente:

Es éste uno de los mayores aciertos de Góngora y uno de los que más le aproximan al gusto de nuestros días: basta pensar en el desmoronamiento actual de la novela, o, en otro orden, en los nuevos caminos –puro placer de las formas– que han abierto a la pintura el cubismo y sus derivaciones (Alonso, 1927a: 86-87).

Góngora se acerca así a la experimentación contemporánea, a las Vanguardias. En relación con la novela, por ejemplo, no debe perderse de vista que Dámaso es, en esos años, traductor de Joyce. Sin embargo, Dámaso identifica el presente del arte (1927) con el “esteticismo” (“puros goces de la belleza”), pero el propio autor, al anotar el texto en la edición de los *Estudios y ensayos gongorinos*, y sobre todo en otro texto de 1948, como podrá verse luego, toma distancia con respecto a esa idea.

Lo mismo aparece en “Una generación poética (1920-1936)”: “Nada aborrezco ahora más que el estéril esteticismo en que se ha debatido desde hace más de medio siglo el arte contemporáneo” (Alonso, 1948: 178). Más allá de este arrepentimiento (producto, en Dámaso, del cambio que supuso la Guerra, y que literariamente se apoya en la idea de que todos los poetas de la generación se volcaron a algo que inicialmente estaba sólo en potencia: la pasión, lo humano, etc.), lo cierto es que esa serie (asepsia, frialdad, no novelesco, inhumano, polar, etc.) se organizan en torno a un problema único: la Forma.

Ahora bien, antes de avanzar sobre las implicancias de esta idea de la Forma, es necesario detenerse en el recorrido que Dámaso propone en “Góngora y la literatura contemporánea”, texto que tal como él señala en el fragmento antes citado, es un auténtico documento de 1927. Es posible sostener que ese recorrido presenta dos vías de indagación no siempre coincidentes: el “autor” y la “obra”. En relación con la primera, establece la historia (y la prehistoria) de la “vuelta a Góngora”, un proceso que comienza hacia finales del siglo XIX. Luego de un siglo XVII a lo largo del cual el gongorismo triunfa, el siglo XVIII introduce un cambio

absoluto del gusto (los preceptos neoclásicos) y por lo tanto reacciona contra su pasado, haciendo de Góngora la representación máxima de los defectos contra el buen gusto, la verdad poética, etc. El siglo XIX comienza la lenta reivindicación de figuras literarias del XVII: el romanticismo alemán trae el culto a Calderón, el positivismo a Lope de Vega, pero hacia fin de siglo, la generación del 98 y la escuela modernista son las primeras manifestaciones de la “revolución literaria” que va a tener lugar y que conducirá a Góngora; las tendencias más radicales se producen fuera de España y comienzan a llegar durante los últimos años de la Gran Guerra. Las marcas distintivas de esa renovación son: arte antirrealista y preocupación por la forma.

En principio, la lógica con la que Dámaso lee la historia literaria y sus procesos de transformación parece responder al principio básico de la novedad. Por lo tanto, no puede sino leer el presente como profundización y radicalización de ese principio: “ahora no sólo la forma externa, sino también la materia estética y la finalidad misma de arte” (Alonso, 1927/1932: 537) separan a las nuevas tendencias no sólo de las anteriores, sino de toda la tradición –tal como en nota al pie señala, esta perspectiva le resulta luego excesiva. Esa lógica incluye, naturalmente, principios de resistencia y “supervivencias”, que hacen que la renovación encuentre su mayor enemigo en “los supervivientes del positivismo [que] están viviendo del caudal ideológico de Menéndez y Pelayo” (Alonso, 1927/1932: 538).

Para comprender que el problema es aquí, aún, el “autor” y no la “obra”, téngase en cuenta, por ejemplo, el pasaje siguiente: “el nombre de Góngora arrastra consigo, no sólo a los promotores de las nuevas corrientes, sino también a buen número de personas que no han podido vencer las dificultades del arte actual, pero están en los aledaños de la comprensión” (Alonso, 1927/1932: 538). En efecto, el “origen de la admiración actual por Góngora [se produce] de un modo casi incomprensible y desde luego inconsciente y pintoresco” (Alonso, 1927/1932: 540). Y lo notable es que no es un fenómeno español: el recorrido comienza en la escuela simbolista (fundamentalmente con Verlaine), a partir de allí lleva a Rubén Darío (cfr. Parte Primera), quien luego difunde el nombre por los medios literarios españoles. Dado que, desde la perspectiva de Alonso, sólo en la generación del 27 el rescate de Góngora se produce con “motivos serios”, toda la etapa que, según

aquí se propone, responde a la lógica del autor, es denominada por Dámaso “prehistoria del entusiasmo gongorino” (1927/1932: 540).

Para sostener esta perspectiva, Alonso explora detalladamente los fundamentos del gongorismo de la prehistoria. El análisis incorpora aquí, por lo tanto, la segunda vía de indagación, la “obra” –espacio de desarrollo de la tarea “desmitificadora”, según la definición aquí propuesta. Es decir, el nombre de “autor” (como joya) es pasible de usos y apropiaciones que Dámaso evalúa sin restarle importancia; pero, desde su perspectiva, sin la consideración de la “obra”, la visión del problema se vuelve incompleta.

Con respecto al primero de los invocadores del nombre, Paul Verlaine, la opción es descartada inmediatamente: apenas conoció unos pocos versos. Por el contrario, “festejaba en Góngora el artista *raro*; al proscrito [...], al poeta *maldito*: nada más” (Alonso, 1927/1932: 541). Más complejo es el entronque que había comenzado a sostenerse entre Góngora y Mallarmé, a partir de “puntos de extraña coincidencia”. Esta correspondencia (sostenida con énfasis por Alfonso Reyes desde fecha temprana) tendrá una larga vida y llegará a Gilles Deleuze, quien sostendrá, ya sin la comparación con Góngora, que Mallarmé es “un gran poeta barroco” (Deleuze, 1988: 45). Sin embargo, Dámaso, luego de explorar comparativamente las obras y las hipótesis planteadas hasta ese momento sobre todo en Francia, descarta la hipótesis:

Me parece que el paralelismo establecido entre ambos poetas [...] es fundamentalmente falso [...]. La diferencia es ésta: para Góngora el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, cambiante, volandero, como las construcciones de humo (1927/1932: 544-545).

El criterio que adopta Dámaso, sin embargo, no puede no resultar problemático. Pero, antes de ingresar en ese problema, debe destacarse que en el origen de la *indignación* del filólogo está el desconocimiento de la obra de Góngora por parte de los prehistóricos. Por eso, Dámaso se ve obligado a limitar los alcances del “autor”, en la medida en que, como podrá verse, al menos hasta comienzos de la década del '20, verifica un acercamiento al poeta que, en términos generales, desconoce su letra (o la conoce muy parcialmente). La “desmitificación” es un modo de arrojar una sospecha rigurosa y fundamentada sobre el gongorismo de los gongorinos y

hacer visibles las implicancias del uso del nombre de autor “como joya”. Al incorporar la “obra”, Dámaso emprende una tarea compleja: la comparación entre Góngora y aquellos que fueron concebidos o se declararon “herederos”. Para ello, necesita aislar unidades que permitan definir “lo gongorino” y luego determinar las zonas, en cada uno de los casos comparados, en las que ese gongorismo puede ser puesto a prueba.

Por ejemplo, cuando Dámaso se enfrenta con la siguiente etapa del gongorismo, ya en el siglo XX, el nombre que aparece es el de Rubén Darío. En el poeta nicaragüense, lo que se pone en primer plano es Góngora como “autor”: Dámaso reconstruye el recorrido de Darío, sus viajes a España y la estadía intermedia en París (donde aprende la “lección gongorina traducida del francés”) y, supone Dámaso, la ocurrencia, al volver a España, de “asombrar a los españoles exaltando *el nombre de un poeta* proscrito en su misma patria” (Alonso, 1927/1932: 552, subrayado mío). Pero la pregunta siguiente (¿qué fue el gongorismo de Rubén Darío?) encuentra nuevamente al mito: “Los *mitos literarios* se forman ante nuestros ojos: tal creo yo que ocurre con éste” (Alonso, 1927/1932: 552). Por eso la respuesta emprende nuevamente la tarea desmitificadora: “¿Hay algo en la obra de Rubén que pruebe una lectura detenida, un conocimiento [...]? La respuesta tiene que ser absolutamente negativa” (Alonso, 1927/1932: 552).

Ahora bien, ¿qué tipo de lectura realiza Dámaso para lograr esa desmitificación? ¿Con qué criterio se determina la posibilidad de *ser gongorino* sin ser Góngora y escribiendo tres siglos más tarde? Cuando, por ejemplo, somete a evaluación el “Trébol” dariano antes comentado, concluye Dámaso:

El “Trébol” de sonetos denuncia: 1.) Lectura –no precisamente profunda– de algunas poesías de Góngora: el romance “En un pastoral albergue”, tal vez el soneto a un pintor belga, y los primeros versos de las *Soledades*. 2.) Falta de conocimiento de las peculiaridades sintácticas y metafóricas gongorinas. 3.) Sentido de manifiesto crítico y profecía (el segundo soneto sobre todo). Inútil buscar influencias o puntos de contacto en el resto de la obra de Rubén Darío. La poesía de éste no se parece en nada a la de Góngora (1927/1932: 558).

El apasionado punto de vista, como puede verse, es tan riguroso como, por las mismas razones, problemático. En efecto, si bien en la lectura de los pasajes en los que es evidente el intento de imitación (por ejemplo, sintáctica), el criterio adoptado podría considerarse válido, o, en el mismo sentido, el rastreo de citas permite verificar qué zonas de la obra de Góngora transitó efectivamente Darío, al

mismo tiempo la pregunta que subsiste es cómo determinar un *grado de gongorismo*. En ese sentido, Dámaso acorrala a Darío por el costado de la erudición y sobre todo, según una expectativa (*parecerse a Góngora*) cuyo origen (más allá de las ideas recibidas con las que evidentemente está discutiendo Alonso) podría problematizarse.²⁰² En esas zonas, la legitimidad del criterio podría ser cuestionada. Sin embargo, esa perspectiva no impide a Dámaso reconocer los alcances del gesto (lo que denomina “postura” literaria o *snobismo*) de Rubén Darío, tal como plantea en el punto tercero del pasaje citado. Dado que el nicaragüense no pasó el examen al que lo sometió Dámaso, el mérito mayor en relación con el tema es la condición profética de su palabra. Sin embargo, como podrá verse a continuación, el criterio de lectura conduce luego a la formulación de una hipótesis sobre la influencia más compleja que la planteada hasta aquí por el autor.

Todo el recorrido, en el que al tiempo que se señalan las debilidades de los prehistóricos se subraya la relevancia de la tarea paralela de los eruditos (centralmente la de Alfonso Reyes, desde 1910), no hace sino preparar la aparición del “auténtico” gongorismo de la “nueva generación” (la “época de conocimiento y de amor”, 1927/1932: 562).

Sin embargo, la tarea desmitificadora persiste: la nueva generación está definida por dos rasgos que la diferencian de la precedente, el auténtico conocimiento de Góngora y, sin embargo, no la influencia de Góngora sino la “reinfluencia”. Es decir, si bien “por primera vez en la historia de nuestra literatura, una generación entera ha rendido al poeta de las *Soledades* el tributo que se le debía” (Alonso, 1927/1932: 575), Dámaso afirma “la inexistencia de un influjo directo por lo que se refiere al estilo, a los elementos formales de la lengua poética actual” (1927/1932: 578).

En este sentido, si bien el criterio de análisis es el mismo que había servido al autor para descartar a Mallarmé y a Darío, la postulación del concepto de “reinfluencia” debe leerse como una perspectiva más satisfactoria para la indagación de las formas de contemporaneidad de Góngora:

²⁰² En este sentido, el recorrido que Dámaso Alonso realiza en este artículo puede pensarse en relación con el que Gerardo Diego propone en su *Antología poética en honor de Góngora*, donde también se enfrenta con la necesidad de establecer un criterio para la selección. Tal como fue señalado, la *Antología* se cierra con el “Trébol” de Darío. En función de lo señalado aquí a propósito del vaivén entre la “obra” y el “autor”, puede pensarse que en la *Antología* de Diego, las dos variables, necesariamente, conviven.

[Los jóvenes] son [gongorinos] por el fervor hacia el poeta de las *Soledades* y por la intención netamente estética. Pero no por espíritu de imitación ni aun por coincidencias esenciales. Si las hay, predominio de la metáfora, gusto por lo perfecto en muchos de ellos, etc., no son fundamentales, sino adjetivas, y no vienen de Góngora, sino van a coincidir con Góngora, para cobrar en su ejemplo augusto nuevo aliento y nuevo impulso. Góngora no influye, reinfluye (Alonso, 1927/1932: 578).

Si como perspectiva (como teoría de la herencia) puede resultar más satisfactoria es, fundamentalmente, porque sugiere una dimensión futura de lo gongorino y asume, por lo tanto, el hecho de que Góngora es, en esos años, objeto de invención, de revisión, y con él, de la tradición y por lo tanto de las leyes que rigen la historia. Si Góngora fue, hasta ese momento, mal leído, difícilmente podría sostenerse una idea estable de Góngora. La noción de “reinfluencia”, en este sentido, anticipa la mirada más abarcadora (Góngora y la modernidad) que recién en 1951 se formulará con claridad. Esa perspectiva, a su vez, establece un ruido con respecto a la lógica vanguardista de la novedad y establece una temporalidad cíclica, de retornos de lo mismo como otro.

Cada caso, de todos modos, merece consideraciones específicas. Sobre la base de un rasgo común que los acerca a Góngora (“el concepto antirrealista de lo poético”), el punto de partida de todos los poetas de la nueva generación es la “importación” a España, luego de la Gran Guerra, de las nuevas corrientes francesas. En enero de 1919 surge “la primera afirmación clara, consciente, de rompimiento con los restos estancados del *rubenianismo*”, el grupo “Ultra”; poco después, una de sus escisiones, el creacionismo, del que participa Diego y, como ultraísta “transplantado”, Borges, uno de los “portaestandartes de movimientos criollistas en la Argentina” (Alonso, 1927/1932: 567). Si esta primera forma de vanguardia (más allá de algunos rasgos que permite acercarla a Góngora, como el papel primordial asignado a la metáfora) no supone, desde la perspectiva de Alonso, un gongorismo significativo es porque “se atenían sólo a algunos hallazgos más intensos del poeta del siglo XVII, mientras que ignoraban lo que es el tono medio de la metáfora gongorina” (Alonso, 1927/1932: 568). Una vez más, lo que hay de discutible en el criterio radica en una posición de Dámaso (que, como se ha señalado, luego habría de abandonar) que apunta a alejar, en ese momento, a Góngora de la pura ruptura: “Error querer ver en Góngora sólo la modernidad y no la indudable vejez” (Alonso, 1927/1932: 568).

Esa posición, sin embargo, dice mucho sobre un problema central de la discusión del Barroco en el siglo, en este caso articulada con el problema de las Vanguardias históricas. Lo que Alonso persigue, en última instancia, es la definición de un modelo (un “origen”) de vanguardia que se aleja de la pura ruptura (no sólo con respecto a su pasado, el *rubenianismo*, sino también con respecto a la tradición). En torno a Góngora nace una vanguardia arcaica, o arcaizante: “Pero, ¿sabían, acaso, los poetas ultraístas que también sus propias imágenes estaban enraizadas en los primeros orígenes de la poesía?” (Alonso, 1927/1932: 568-569). Por ello, luego de disuelto Ultra (1922), luego de su “fracaso”, la poesía “va a juntar a los más frenéticos anhelos de creación (sonda hacia el futuro) todas las conquistas formales de la poesía tradicional (ancla en el pasado)” (Alonso, 1927/1932: 569).²⁰³

El producto de esa nueva escala del recorrido es la poesía de Gerardo Diego, encarnación del Gongorismo “ferviente en lectura [...] y en actividad”, también Jorge Guillén, luego Luis Cernuda. A su vez, Alonso se detiene en el andalucismo. Tras su forma tamizada (Juan Ramón Jiménez), Federico García Lorca y Rafael Alberti “han demostrado su devoción por Góngora, intentando cada uno una continuación de las *Soledades* y Lorca, además, con una conferencia”. Sin embargo, nuevamente aparece la prudencia: “las influencias de Góngora sobre Lorca, si llegan a existir, son difíciles de fijar”. Distinto es el caso de Alberti “el único poeta actual en el que se puede rastrear –en alguna rara ocasión– una verdadera huella gongorina” (Alonso, 1927/1932: 573), en ciertos usos del hipérbaton, en el giro de la silva gongorina, etc. A esa lista se agregan luego algunos prosistas de “barroca exuberancia”.

El logro de la generación, de este modo, con el homenaje, ha sido uno: “afirmar la existencia estética de Góngora” (Alonso, 1927/1932: 579). Y ese furor, agrega en 1932, ha pasado, el gongorismo combativo “ha muerto”. Y es precisamente el despliegue del superrealismo la mayor prueba, pues “poco amigo de perfecciones o primores de forma” (Alonso, 1927/1932: 579), se aleja radicalmente del gongorismo.

²⁰³ En 1948, Alonso continuará en esta línea: “tampoco literariamente se rompía con nada, se protestaba de nada. La generación del 98 implica también una revolución literaria contra lo anterior. El modernismo es una nueva técnica, tan destructora de lo viejo como constructiva de una forma y una expresión nuevas. Los poetas de mi generación no abominan de los maestros ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez)” (Alonso, 1948: 174).

Entre 1927 y 1932, Dámaso había publicado en la *Revista de Occidente* “Alusión y elusión en la poesía de Góngora” (1928). Allí se registra uno de los momentos de mayor énfasis sobre la ausencia de contemporaneidad de Góngora: “Hora es ya de ir mostrando los abismos que, irremediablemente, entre él [Góngora] y nosotros se interponen” (1928: 110). No se trata tanto de un arrepentimiento (Dámaso lo subraya con claridad), cuanto de una fatiga con respecto a las perspectivas eufóricas: “Sobra y falta, pues, *para el gusto de hoy*, en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raedura seudocientificista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales, dignos de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna” (1928: 111).

De este modo, tal como se ha señalado, es precisamente la forma como problema aquello que, desde la perspectiva de Dámaso, definió la búsqueda de 1927: la generación “nacía como vuelta a la forma” (Alonso, 1948: 192). Cuando, promediando el siglo, Dámaso revisa el surgimiento y el desarrollo de esa generación y, en ese marco, sus propios postulados de la época, da mayor nitidez (a partir de la toma de distancia, el arrepentimiento) a los conceptos que hicieron posible (o a los que condujo) la vuelta a Góngora. Dámaso copia un fragmento de uno de sus trabajos del 27 (ya citado aquí, a propósito de la falta de “interés novelesco” de las *Soledades* como condición del interés estético y de los puros goces de la belleza) y afirma: “Yo reniego hoy de la pluma con que escribí esas palabras y del esteticismo que respiran. Inconscientemente hipócrita, tracé el adjetivo ‘novelesco’, tan equivocante, en lugar de ‘vital’, ‘cordial’, ‘humano’, que era lo que por debajo quería decir, y de lo que nunca debí abominar” (1948: 177). Más allá del valor y las implicancias de ese arrepentimiento (que merecería una consideración específica sobre el recorrido de Alonso posterior al 27 en su producción poética y crítica), lo cierto es que “la huella gongorina reforzaba la nitidez de frías perfecciones técnicas” (Alonso, 1948: 185) y debe subrayarse como momento clave del siglo en el que el Barroco despierta al siglo al enfrentarlo a un límite en su concepción del lenguaje: momento clave de la poesía en lengua española que, si en efecto supone, tal como propone Alonso, un segundo “período áureo de la literatura en España”, define un ciclo en el que el Barroco no sólo ocupa un lugar paradigmático, sino también funciona como expresión de sucesivos advenimientos de una voluntad de llevar la forma a su máxima visibilidad, hasta el punto de señalarse como tal.

Sin embargo, el 27 es a su vez un umbral en la historia de la generación (pues Alonso la subdivide en dos etapas, 1920-1927, 1927-1936), a partir del cual “irrumpe la vida” (Alonso, 1948: 190) en la poesía. Una vez más se pone en juego una discusión sobre el lugar de Góngora ante el umbral histórico (que Alonso, en este caso, concibe, en relación con lo gongorino, como límite que no se franquea) y que podría discutirse con el mismo criterio con el que el autor redefine, en 1951, el lugar de Góngora como “origen” de lo moderno y ya no como “culminación” de lo premoderno. La oposición entre “forma” y “vida” que, a lo largo de todo el trabajo de 1948, despliega Alonso, debe ser discutida, pero para ello no es necesario recurrir a perspectivas previas (1908 y la dimensión vital presente en la “voluntad de arte”) o contemporáneas (en la escena de 1927, d’Ors, Benjamin): el propio Alonso, tal como podrá verse en la siguiente sección de este capítulo, fue más allá de ella, haciendo de la filología una forma de experiencia (del límite) –cuyos alcances llegó a comprender recién en 1951. Pero incluso en 1927, Dámaso había articulado “forma” y “vida” como términos que no se oponían:

El símbolo más fiel de esta poesía es la cornucopia ¿En qué estaban pensando los que dijeron que las Soledades estaban vacías? Tan nutridas están que apenas si en tan poco espacio pueden contener tal variedad de formas. Están cargadas de vida: recargadas. De ahí su barroquismo (1927a: 86).

Antes de avanzar en esa dirección, es necesario concluir, hasta aquí, que en Dámaso Alonso habría al menos tres tiempos (y no dos, como propone Egido, 2009). Una primera etapa de celebración enfática (desde el comienzo de la preparación del Centenario hasta 1927), una inmediata actitud de prudencia (a partir de 1928 y muy clara en los agregados de 1932 a “Góngora y la literatura contemporánea”) en la que se toma distancia con respecto al “tono combativo” y se señala que esa causa ha muerto y que el objetivo fue logrado (incorporar a Góngora al “cuadro normal de la literatura española”), y finalmente (latente desde 1927 pero llevada a sus últimas consecuencias recién en 1951), una vuelta a la idea de contemporaneidad de Góngora, pensada ahora no desde la estricta correspondencia estilística, sino más bien, a partir del cambio de perspectiva (Góngora como iniciador), es decir, desde una idea más abarcativa del problema de lo moderno que conduce a hacer del poeta cordobés un “origen” posible de nuestro tiempo.

5.2. Con Góngora, contra Góngora, para Góngora. Poesía-límite, filología y escritura (la cuarta estrategia de Dámaso Alonso)

Querido Dámaso Alonso: Yo creo lo mejor publicar las *Soledades* con traducción en prosa moderna. Yo, en tu caso, la haría de mi cosecha, aprovechando los comentarios gongoristas; es decir, con brevísimas notas para explicar las alusiones mitológicas, de historia clásica, geografía, costumbres peregrinas, en fin, todo lo que puede resultar oscuro para el lector corriente, aun después de una traducción al pie de la letra.

Gerardo Diego. Carta a Dámaso Alonso, 30 de agosto de 1926

Sin embargo, a lo largo de todo ese recorrido, Dámaso Alonso hace más. Hay, para comenzar, una dimensión de su trabajo que el propio autor (más allá de que sus estrategias no ahorran nada a la hora de erigirse, junto a los miembros de su generación, en auténtico iniciador) no registra sino lateralmente y que conduce a hacer de Góngora una *experiencia*. Así, el auténtico gongorismo siglo XX al que Dámaso Alonso da forma (sobre la base –según aquí se propone– de las operaciones de revisión arqueológica, inversión y desmitificación), debe buscarse en uno de los pliegues del trabajo filológico, en el retorno a la intimidad con la letra de Góngora, en lo que a priori supone un grado cero de la lectura de Góngora, en la práctica que, luego (una posteridad lógica) de todo el trabajo, permite a Dámaso leer el poema como por primera vez y volver a escribir las *Soledades*.

Dentro del corpus heterogéneo que 1927 produce, hay una zona –que cuenta también con su tradición en la historia de la literatura española– definida por trabajos de “reescritura” gongorina. Esa zona incluye, por ejemplo, la *Soledad Tercera* de Rafael Alberti o el esbozo titulado *Soledad confusa* de Federico García Lorca;²⁰⁴ y debe distinguirse de aquellos textos (fundamentalmente poemas) que hacen de Góngora o sus textos un tema directa o indirectamente aludidos (por ejemplo, los incluidos por Diego en sus antologías), en la medida en que supone una práctica de singular *intimidad* con la letra. Pero en ese corpus de reescrituras debe incluirse también el particular ejercicio de la paráfrasis o, como el propio autor lo denomina, de “traducción”,²⁰⁵ es decir, la célebre prosificación de Góngora,

²⁰⁴ Cfr. al respecto el trabajo de Javier Pérez Bazo (1998).

²⁰⁵ Dámaso, además, utiliza en diversas ocasiones el concepto de “traducción” en un sentido metafórico para referirse a la lengua poética de Góngora, o a su “mundo imaginario”, su “plano

llevada a cabo por Dámaso Alonso con las *Soledades*, práctica que retoma, tal como fue planteado, una larga tradición de comentaristas dentro del gongorismo: “los que tradujeron del español al español son varios” (Sabena, 2007: 16), al menos desde Salcedo Coronel y su *Polifemo comentado*, de 1629: Pedro Díaz de Rivas (1627, no publicado), Cristóbal de Salazar Mardones (1636), García de Salcedo Coronel (entre 1629 y 1648), Joseph Pellicer de Salas y Tovar (1630). Tradición en la que también debe incluirse una inflexión americana, el *Apologético* (1662) de Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo.²⁰⁶ Se trata de una práctica que, a su vez, retoma una tradición que se remonta a la Antigüedad: el “intercambio” que define, en el origen de la poesía, la serie de “influencias recíprocas de la retórica y la poesía” cuya expresión es “la antigua paráfrasis retórica” (Curtius, 1948: 216).

En función de los objetivos y el criterio adoptado en este trabajo, ese texto se presenta como espacio privilegiado de indagación,²⁰⁷ en la medida en que no sólo es un producto del trabajo filológico-crítico, sino que, incluso, encuentra en ese trabajo su condición de posibilidad; y al mismo tiempo funcionan como auténtico umbral de la práctica filológica, en la medida en que, posible sólo a partir del ejercicio riguroso y de la práctica concreta (ecdótica) que reclama el establecimiento de los textos para su edición o estudio específico, desborda al mismo tiempo esa práctica (en su dimensión pragmática) para volverse, antes que nada, deseo de escritura: escribir *con* Góngora (ser su voz), escribir *contra* Góngora (invirtiendo su letra), escribir *para* Góngora (a su servicio, por filía). *Con* Góngora: “He tomado siempre el punto de vista del autor” (Alonso, 1927d: 129). *Contra* Góngora: “he tenido que ir destruyendo, verso a verso, estrofa a estrofa, la radiante claridad poética, el iluminado mundo de estética intuición [...] estas cenizas, estas ruinas de belleza que aquí presento” (Alonso, 1927d: 128). *Para* Góngora: “Esta versión [...] me ha lleva a hacerla la indignación sentida al ver cómo, estúpidamente, sistemáticamente, se repite [...] que las *Soledades* son totalmente incomprensibles” (Alonso, 1927d: 127).

irreal”, como resultado de la “traducción” de “una palabra cualquiera de la realidad”. Cfr. Alonso, 1927/1932: 545.

²⁰⁶ Alfonso Reyes, muchos años después, también participa, en esos términos, de la tradición de “traductores” de Góngora.

²⁰⁷ “Este solo libro bien merecía la pena de organizar un Centenario”, afirma Diego (1927c: 92) en la “Crónica del Centenario de Góngora” publicada en la revista *Lola*.

Sería, en este sentido, equivocado pensar la versión en prosa de las *Soledades* como texto meramente instrumental –hay, para comenzar, *escritura* que, en tanto tal, produce irremediamente un exceso con respecto a esa ilusión. En esa escritura, Dámaso hace de la práctica filológica el espacio de una tarea arcaica que disuelve o vuelve más complejo el límite entre poesía y prosa y que pone en cuestión la diferencia entre medios y fines. Tal como señala Ernst Robert Curtius,

Para los antiguos, la poesía y la prosa no eran dos formas de expresión radical y esencialmente diversas; ambas estaban comprendidas dentro del concepto de “discurso”. La poesía es un discurso reducido a metro. A partir de Gorgias, la prosa artística compite con la poesía; ya en los tiempos de Isócrates se discutía la cuestión de si la poesía era más “difícil” que la prosa o viceversa. Hacia el año 100 a.C., se introdujo en las escuelas de retórica un ejercicio que consistía en convertir la poesía en prosa [...]. En la tardía Antigüedad romana y griega, así como en la Edad Media bizantina, la paráfrasis dejó de ser medio para convertirse en fin [...]. No se ha prestado la debida atención al hecho de que gran parte de la primitiva poesía cristiana es continuación de la antigua paráfrasis retórica. Hay, ante todo, traducciones en hexámetros de los libros bíblicos [...]. El procedimiento se aplicó también a las vidas de los santos [...]. Y aún se solía ir más lejos; un poeta podía “traducir” sus propios versos en prosa [...] y esta doble elaboración de un tema hizo escuela entre los anglosajones [...]. Con el humanismo inglés, la moda pasó al reino franco [...]. En Alemania, Walther de Espira participó de esta corriente [...]. Hacia 1050, Onulfo de Espira escribe sus *Rethorici colores* en prosa y añade una refundición en verso [...]; he ahí el último ejemplo de esa transposición de estilos que la Edad Media había heredado de la antigua retórica, testimonio de que el discurso en verso y el discurso en prosa artística se juzgaban intercambiables (1948: 215-216).

¿Cuál es, entonces, el lugar del texto de Dámaso con respecto al de Góngora? ¿Quién habla en la versión en prosa? Y aún: ¿cuál es el tiempo de ese texto? Dámaso, en principio, anota al margen, marca, subraya el poema y así produce un texto que completa, discute, despliega, explica, nombra y/o repite (lo elidido), interpreta, etc. Es quizás innecesario rastrear los momentos en los que ese exceso es más evidente (se trata de una dimensión *a priori*: el poema *menos* la poesía, el poema narrado), aquellos pasajes en los que Dámaso se excede –entre otros: llegado el naufrago a la morada de los cabreros luego del peregrinar nocturno de la primera jornada ¿por qué es necesario agregar que es feliz la hora “del día o de la vida” si el poema sólo afirma “¡Oh bienaventurado/ albergue a cualquier hora”? O incluso, ante ese mismo pasaje, ¿por qué es necesaria la reformulación, el reemplazo (y la duplicación) de nombres? Escribe Dámaso: “¡Oh albergue, refugio feliz en cualquier hora del día o de la vida” (1927d: 138).

Dámaso lee a Góngora a partir de las herramientas que el “estado de la cuestión” (que él, entre otros, conforma con su trabajo) provee (no sólo con respecto al universo gongorino, sino también con respecto a la literatura española del Barroco en general). Las tres operaciones básicas son el reordenamiento sintáctico, la “destrucción” del sistema metafórico y, como una de las muchas inflexiones del trabajo en relación con ese gran sistema, la reposición de todo el conjunto de alusiones (fundamentalmente mitológicas, pero también históricas, científicas, etc.) –todo aquello que Dámaso describe, por ejemplo, en “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”.²⁰⁸ Es evidente que, como paráfrasis, lejos está de tratarse de una mera práctica recombinatoria: ni siquiera en los casos en los que la dificultad es meramente sintáctica el texto se contenta con la rectificación del sintagma a un ordenamiento más convencional. Aún allí subsiste el problema de la *propiedad* de las palabras, incluso de aquellas (o de los breves sintagmas) que sobreviven intactas en la versión en prosa.

Por ello es posible afirmar que todo el trabajo está definido por el exceso. Uno de los aspectos que hacen de la versión en prosa un espacio diferencial con respecto al gran corpus gongorino de Dámaso es que supone la puesta en práctica de una tarea imposible (imposible en cualquier caso): la lectura de *todo el poema*, una lectura completa, total, sin restos. Luego de todo el palabrerío, de todos los desvíos impuestos por las reglas de la estilística, Dámaso abandona el fragmento (el ejemplo, o el paradigma), para leerlo todo, para dejar la marca, en cada verso del poema, de su trabajo.

La versión en prosa es, por lo tanto, un modo de respuesta a la idea recibida de las *Soledades* como poema oscuro; respuesta que, en el libro, se inicia con el ensayo antes comentado “Claridad y belleza de las *Soledades*”. Pero incluso en el marco de esa hipótesis general (Góngora es claridad y belleza), Dámaso establece

²⁰⁸ “Todo el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o espiritual, y que sólo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados [...] En el estudio de la metáfora es donde esta teoría tiene, centralmente, su aplicación [...] La tendencia central del arte de Góngora, y la que primero atrae la atención del lector, es [...] la que lleva a sustituir constantemente el complejo *noción-palabra*, correspondiente a un término de la realidad circundante, por otro metafórico (sustitución total); pero existe también en su poesía, y con la misma frecuencia, una sustitución más parcial y tímida, que conservando [...] la noción real, esquiva la palabra que a esa noción corresponde. Esta huida, este aborrecimiento de la palabra que debía cubrir directamente a una noción, es lo que da origen a la perífrasis. En la perífrasis, la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa” (Alonso, 1928: 92-93).

una distinción básica entre las dificultades “vencibles” (la “inmensa mayoría”) y “el reducido número de las [dificultades] que todavía no se han resuelto y que tal vez nunca se podrán resolver. Son los fracasos del poeta. Fracasos expresivos, unas veces [...] Fracasos gramaticales, otras veces” (1927a: 89). Esos “fracasos” serán, en la versión en prosa, los asteriscos que señalan “la imagen, sin asidero alguno del lado de lo real, [que] queda tan vaga que podría cubrir a multitud de objetos, o la alusión [que] es tan velada que nadie la podrá perseguir” y, del lado gramatical, los casos en que “forzado el idioma, ha venido a caer en la anfibología o el anacoluto” (Alonso, 1927a: 89). Además de los asteriscos, la versión en prosa incluye unas Notas finales en las que esas dificultades son analizadas en detalle y se ofrecen versiones divergentes de los comentaristas del XVII. Más allá de lo que pueda decirse con respecto a la idea de “fracaso” del poeta, los asteriscos señalan, en principio, el límite de la legibilidad.

Se abre aquí, entonces, una cuarta estrategia de lectura. Dice Dámaso, evocando, en 1951, los años preparatorios del furor gongorino:

Fue allí [en Cambridge, 1924] donde primero me tropecé con los comentaristas de Góngora, del siglo XVII. Los comentarios de Salcedo Coronel, y las *Lecciones solemnes*, de Pellicer, tomadas por mí en préstamo, me acompañaron largas noches, mientras rugía el viento oceánico, en la “boarding house” de Miss Fulton, toda llena de gatos (que se parecían a la dueña) y en la que los domingos no nos dejaban jugar al “tennis”.

Y Góngora no era incomprendible, no era absurdo, no era vago, no era nebuloso. Era difícil, ligado, perfecto, exacto, nítido. Era consecuente consigo mismo, y con una larga tradición, en la que los últimos eslabones ya habían sufrido un exacerbamiento estético, un prurito de algo que Góngora intensificaba aún. La poesía de Góngora era una poesía-límite; no era, de ningún modo, una poesía incoherente (1951: 310-311).

El pasaje da nombre a la experiencia que Dámaso había hecho en esos años preparatorios y que cobró rostro en 1927. La cuarta estrategia consiste, precisamente, en tocar ese límite; la versión en prosa es un modo de transitarlo, de volver a hacer la experiencia del límite. Es el único modo, desde “afuera” de la poesía, de tocarla. Sin embargo, esa estrategia está recorrida por otra pregunta: ¿tiene derecho la filología a la *escritura*? ¿Cuáles son los límites de sus dominios?

Es posible afirmar que la idea de “poesía-límite” funciona como origen del deseo de traducción en tanto práctica limítrofe por definición.²⁰⁹ Y quizás esa línea tenue sea el espacio en el que debe buscarse el trazo de contemporaneidad de Góngora (y con él, del Barroco) para 1927. Góngora hace posible imaginar un lenguaje llevado a su propio límite, en el que la función “comunicativa” queda suspendida por extenuación. Góngora hace posible, a su vez, una experiencia de lectura de un lenguaje puro (transformado, en términos de Barthes, en valor-objeto). Ese límite será, para el siglo XX, por ejemplo, la locura (“ausencia de obra”) que Góngora (enloquecido, y con él su lengua) funda y difunde: el misterio de una escritura.

El problema del límite es, por cierto, un factor que Dámaso incorpora en sus desarrollos metodológicos a propósito de la conformación de la Estilística como ciencia de la literatura (orientada a la auténtica tarea futura, la Filosofía de la Literatura). Dice Dámaso en el Prólogo de *Poesía española*: “Límite, en sentido matemático: la Estilística puede acercarse indefinidamente a esa meta, pero sin tocarla nunca” (1951: 13). Ese límite es el que permite distinguir, en el artículo “Tercer conocimiento de la obra poética. Tareas y limitaciones de la estilística”, precisamente, un “resto no cognoscible científicamente”: “cuando la Estilística (la Ciencia de la Literatura) esté sistematizada, lo habrá conseguido todo menos su objetivo último. Cuando lo haya medido todo, cuando lo haya catalogado todo, aún la terrible ‘unicidad’ del hecho artístico se le escapará de las manos” (Alonso, 1951: 402). Si la “unicidad” del hecho artístico podría considerarse un resto metafísico en la concepción del arte, el caso Góngora (en el que la relación entre significado y significante –el objeto de la Estilística según Dámaso es, en efecto, el signo– alcanza mayor complejidad que en ningún otro poeta) lo lleva a una dimensión estrictamente material. En cualquier caso, la conciencia de ese límite, señala Alonso, antes que una debilidad (o con ella), supone “razón de más gozo para nuestro trabajo” (Alonso, 1951: 402). En el corazón de ese gozo está la versión en prosa como resultado del trabajo estilístico.

A su vez, tal como ya fue planteado, una variable que siempre estuvo en juego y que en la celebración del Centenario se repitió muchas veces es que

²⁰⁹ En este punto cabe recordar que, según la historia del gongorismo trazada por Dámaso, en el origen está “la lección gongorina traducida del francés” (Alonso, 1927/1932: 552) por parte de Darío. A su vez, en esos años, Dámaso traduce a Joyce al español.

Góngora, la “obra”, lleva el problema de la lectura a enfrentarse con sus propios límites: obra *ilegible*. Federico García Lorca, por ejemplo, plantea el problema a partir de la oposición entre lectura y estudio, e incluso en términos de persecución (del sentido): “Es un problema de comprensión. A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo. Góngora no viene a buscarnos [...] sino que hay que perseguirlo razonablemente” (García Lorca, 1926a: 1006).

A partir de estas variables, es posible hacer, en relación con 1927, la pregunta a propósito del específico filológico del Barroco, terreno cuyo “origen”, como quedó señalado, es arquitectónico, plástico. La filología del Barroco, por lo tanto, supone en primer lugar un desplazamiento –desplazamiento que si bien se realiza con todo, no deja de conservar, a lo largo del siglo, las marcas de ese movimiento, de ese desplazamiento. Es decir, si bien se asume el derecho a la existencia filológica de lo barroco, nunca desaparece (como término de comparación, como espacio de verificación, como instancia de máxima visibilidad, como función ejemplar) el rastro *plástico* del préstamo –una forma de desubicación de lo filológico.

En este sentido, si la vuelta de Góngora funciona –tal como aquí se propone– como umbral teórico en relación con la historia de la filología es porque la obra del cordobés debe leerse como “prueba de fuego” de la filología, como el único lugar en el que se pone auténticamente a prueba, e incluso como único lugar en el que se vuelve filología: el misterio. Escribe Werner Hamacher en la tesis 63 de uno de sus trabajos consagrados a la filología:

Donde la filología se encuentra con expresiones, textos, obras que le resultan completamente comprensibles se estremecerá como ante algo que ya está digerido, se volverá polémica para mantenerse alejada o apartarse y callar. Comprensibilidad excluye comprensión e incluso inclinación a eso. Sólo puede ser amado lo que resulta extraño y del modo más perdurable sólo aquello que en cercanía creciente permanece extraño. Sólo lo incomprensible, sólo lo inanalizable –no sólo *prima facie*, sino *ultima facie*– es un posible objeto de la filología. Pero, no es un “objeto”, es el ámbito en el que se mueve y se modifica (2010: 25-26).

Por eso es posible sostener que todo el *tránsito* de Dámaso es una experiencia (lenta, larga) que sólo busca llegar al límite que nunca termina de llegar (lo que llama “dificultades invencibles”, el brillo de los asteriscos en la versión en prosa). Es allí, en la fatiga epistemológica señalada por el asterisco, donde toda la práctica adquiere sentido (vital) en el límite del sentido, en la medida en que si por un lado

difiere el fin (de la jornada, de la tarea) y sostiene, por lo tanto, la necesidad de continuar (el gesto máximo de filía) junto al objeto, por otro, toca la experiencia creadora (al punto de hablar de “fracasos del poeta”). Dámaso se *quema los ojos* con Góngora para ver la luz²¹⁰ –y esa iluminación no es sino un *pathos* de la oscuridad–; hace suyos los ojos de Góngora: “La retina de Góngora es sensible como la de ninguno” (Alonso, 1927a: 71).²¹¹ La filología sería, por lo tanto, una forma de mística. Y sólo vale como experiencia –Dámaso lee de madrugada– de la noche oscura.

Pero lo que resulta clave del postulado de Hamacher es la aclaración a propósito de *ultima facie* –la versión vulgar de lo incomprensible de Góngora se permite afirmar la ilegibilidad inmediata; Dámaso, en cambio, trabaja en el siempre (ante)último paso de la lectura (propio, evidentemente, de toda lectura, pero que en Góngora adquiere un dramatismo extremo): Dámaso tiende a lo último para durar allí. La autoridad la da el tiempo, el trabajo al infinito.

Ahora bien, es necesario en este punto preguntarse qué tipo de experiencia hace Dámaso, qué significa hacer, con Góngora, una experiencia. Por esa vía es posible, a su vez, dar respuesta a dos de los interrogantes iniciales: ¿cuál es el lugar de la versión en prosa? ¿Quién habla en la versión en prosa? Quizás la experiencia que está en juego aquí es “el afuera” de Michel Foucault (en su lectura de la obra de Maurice Blanchot). Quizás ese modo de la experiencia permita dar sentido a un movimiento que no deja de llevar (como tarea ilimitada) el poema, precisamente, hacia su afuera. La filología, en este sentido, sería un modo privilegiado de hacer esa experiencia: “La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla” (Foucault, 1966b: 14). Es decir, la filología sería un modo privilegiado de “pensamiento del afuera”: “este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión” (Foucault, 1966b: 16). Desde esta perspectiva, la “unicidad” del hecho artístico sería arrastrada desde el lugar que inicialmente podría asignársele (la interioridad del poeta, del poema) para desplegarse en un

²¹⁰ “Ciega su resplendor” dirá Luis Cernuda años después (Cit. en Egido, 2009: 288).

²¹¹ Se trata de un tema presente también en la poesía de Dámaso: por ejemplo en “Invención de la luz”: “Ah, gracias por mis ojos inventores [...] Mis ojos inventores crean luz [...] Ah, misterio, mi Dios mirando alborozado/ en mis hondas retinas/ –en el cine en penumbra de mi globo ocular–./ ¡Allí mi Dios, hecho niño de nuevo,/ ensimismado, absorto/ en la belleza humana/ del mundo que Él creó!” (Alonso, 1998: 409).

continuo de lenguaje (la versión en prosa, en efecto, *arruina* el poema) en el que, finalmente, no importa quién habla (ya no hay “objeto” de estudio). Esa experiencia, Foucault no lo dice, no puede no ser filológica: “Como palabra del afuera, acogiendo en sus palabras el afuera al que se dirige, este discurso se abrirá como un comentario [*commentaire*]: repetición de aquello que murmura incesantemente” (Foucault, 1966b: 29).

Si la experiencia que hace Dámaso es la del afuera, sería equivocado pensar –tal como se sugirió más arriba– que se trata de una forma de mística. Foucault subraya muy claramente la diferencia (cfr. Foucault, 1966b: 74). A pesar de haber “algunas consonancias”, la experiencia mística supone “perderse para volverse a encontrar”, mientras que la del afuera “pone al desnudo aquello que es ante todo palabra, por debajo de todo mutismo: el goteo continuo del lenguaje” (Foucault, 1966b: 74). El afuera, sin embargo, también es una experiencia de luz en la noche oscura: se trata de avanzar “hacia la luz en la negligencia de la sombra, hasta el momento en que [se] descubre que la luz no es más que negligencia, puro afuera equivalente a la noche que dispersa, como una vela que sopla el celo negligente que ella misma había atraído” (Foucault, 1966b: 41).

Por esa vía, a su vez, adquiere nuevo sentido el lugar de Góngora en relación con la “literatura” y, en el mismo movimiento, el lugar de la filología en 1927. Tal como podrá verse en la Cuarta parte, Foucault excluye, en su “historia” de la experiencia del afuera, el Barroco. A diferencia de lo que ocurre en *Las palabras y las cosas*, también de 1966, donde el Barroco ocupa (no sin matices e indecisiones) un lugar relevante, esta historia está puntuada por Seudo-Dionisio, Sade, Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille y Klossowski, hasta llegar a Blanchot. La inclusión, en este caso, de Góngora (del Barroco), iluminaría de un modo nuevo esa historia como otra forma histórica del “discurso del límite”.

Esa verdad sobre “el ser del lenguaje” que Góngora exhibe, no es sin embargo una propiedad de la poesía de Góngora, ni un “descubrimiento” o una pura invención de Alonso. Es en el límite (o en el ensamblaje) entre uno y otro (en la construcción sistemática por parte del siglo XX de máquinas de lectura que aquí, como en otros casos, adquiere un rostro) donde se resuelve el lugar histórico de Góngora (y con él, del Barroco), para la literatura. Ese “límite sin nombre contra el

que viene a tropezar el lenguaje” (Foucault, 1966b: 70)²¹² sólo es legible a partir del trabajo crítico que define un espacio vacío, “a la vez de exactitud y de invención” (Foucault, 1967b: 621). Dámaso produce, de este modo, una voz, “como si fuera el eco de otro discurso que dijera lo mismo, o de un mismo discurso que dijera otra cosa” (Foucault: 1966b: 70): Dámaso Alonso, autor de las *Soledades*.

La filología se acerca, así, a la utopía de un “lenguaje neutro”. Caída la posibilidad de sostener el derecho a la existencia de los meta-lenguajes, el lugar que debe asignarse al texto de Dámaso es, por lo tanto, el del vacío (“espacio neutro”) –cuya luz es de una “claridad neutra –día y noche a la vez” (Foucault, 1966: 81). ¿Quién habla? No importa, pues en ese espacio neutro “ninguna existencia puede arraigarse” (Foucault, 1966: 75).

Evidentemente, la pregunta por el sentido es una versión de la pregunta por el Origen. La filología, al enfrentarse con el Barroco, se encuentra ante la necesidad de resolver el problema del Origen (Walter Benjamin, como podrá verse en el próximo capítulo, hace de esa articulación el problema central). Es decir, el origen supone, para la filología, la imposibilidad de sostener un origen simple (del sentido) y, al mismo tiempo, la necesidad de permanecer atento a sus vestigios. Entre la imposibilidad y el amor, se resuelve el lugar epistemológico de la filología. Allí, la destrucción (las cenizas, las ruinas del poema) se revela como el precio que el filólogo está dispuesto a pagar, a cambio de haber hecho (de volver a hacer cada vez) la experiencia del origen.²¹³

La versión en prosa, por lo tanto, no es tanto la persecución un significado originario, cuanto una repetición de (la experiencia de) lo originario (“el puro afuera del origen” según Foucault, 1966: 80), una *escritura* de la repetición. Afirma Hamacher, leyendo a Freud:

El camino hacia la “interpretación” no es el camino hacia un significado. Es el camino hacia la repetición de un lenguaje o hacia el re-cavar en un lenguaje que se mantiene cubierto por otro. El movimiento de la filología es el movimiento hacia el lenguaje de la primera amada, hacia el lenguaje

²¹² Esta filología sería, en este sentido, un momento del desplazamiento que propone Foucault de la Retórica a la Biblioteca: “Hoy el espacio del lenguaje no está definido por la Retórica, sino por la Biblioteca: por la contención al infinito de los lenguajes fragmentarios, que substituyen la cadena doble de la retórica por la línea simple, continua, monótona de un lenguaje librado a sí mismo, de un lenguaje que está obligado a ser infinito porque no puede ya apoyarse en el habla del infinito” (Foucault, 1963: 288-289).

²¹³ Como puede verse, este momento de la filología del Barroco funciona como antecedente fundamental de la efectiva y completa articulación entre Barroco y arqueología filosófica, cuyo despliegue tendrá lugar en la escena de 1972.

amado [...] Filología significa lograr que el primer amor se pueda repetir, que el primer amor permita la repetición (2010: 29).

Ahora bien, esa repetición supone –tal como se propuso más arriba– la invención de un Góngora contemporáneo y no una pura mirada al pasado. Continúa Hamacher: “No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite este proceso y busca del futuro lo que le falta del pasado” (2010: 29).

La escritura filológica funciona, por lo tanto, como práctica recorrida por la tensión entre la máxima proximidad (intimidad, pliegue) y la máxima distancia (produce otro texto que es una destrucción del primero) con la letra de Góngora. Severo Sarduy, en esta dirección –aunque perdiendo de vista que hay otra “mediación” entre Dámaso y Góngora, los comentaristas del XVII–, integrará esta práctica de Dámaso Alonso a la *escritura* barroca (y neobarroca):

El desciframiento practicado por Dámaso Alonso envuelve a su vez – muñecas rusas–, al comentarlo, el proceso gongorino de artificialización. Es este comentario siempre multiplicable –este mismo texto comenta ahora el de Alonso, otro quizá (ojalá) comentará éste– el mejor ejemplo de ese involucramiento sucesivo de una escritura por otra que constituye [...] el barroco mismo (Sarduy, 1972:).

Lo planteado hasta aquí a propósito de la versión en prosa no debe hacer perder de vista que lo que Dámaso concibe es, en realidad, un libro, una unidad compuesta por el ensayo “Claridad y belleza...”, las *Soledades*, la versión en prosa y las Notas finales. El libro, en este sentido, funciona como territorio en el que se despliegan las diversas inflexiones de la práctica filológica hasta aquí exploradas, cuya dinámica se define en la tensión entre el texto y su versión. El resultado de esa tensión es el alcance de una dimensión precaria, provisoria, de todo. Es decir, en principio la filología tendría como tarea fijar –establecer un texto, como “restitución de lo *dicho*” (Hamacher, 2010: 24); pero, según propone Hamacher, habría otra fuerza en la filología (que el autor remite a la tradición romántica alemana): “no se trata de la existencia, un estado o un objeto, sino de un movimiento a partir del cual resulta este estado [...], el *movens* del decir” (2010: 24). Es el movimiento (principio que, tal como se planteó inicialmente, fue concebido como variable en la definición temprana del Barroco), aquello que hace de la filología de Dámaso el espacio de una experiencia:

Para [Friedrich] Schlegel no se trata del lenguaje como sistema, sino del lenguaje como proceso y más que del proceso mismo de aquello que lo hace posible y lo impulsa: la permanente sui-sucesión del hablar. Si en la

constitución crítico-hermenéutica de un texto importa la vuelta cíclica a su forma primera y originaria, a la filología del afecto de Schlegel le interesa el movimiento de ingreso y egreso hacia y desde el ciclo (Hamacher, 2010: 24-25).

Dámaso establece, de este modo, una tensión entre lo fijo y lo moviente. Pero a su vez, la versión en prosa (como proceso de ruina y como escritura del exceso) hace de su precariedad una condición que se vuelve sobre las *Soledades* y las saca de su dimensión acabada para volverlas *legibles* –el tiempo de la versión en prosa es, por lo tanto, un tiempo indefinido, anacrónico, en la medida en que si por un lado nace como texto siempre postrero,²¹⁴ por otro, en la medida en que vuelve sobre el movimiento del decir, se coloca, simultáneamente, como palabra originaria.

En ese movimiento debe buscarse la condición que define la constitución de una máquina de lectura: “En tanto polémica, la filología continúa el proceso de formación lingüística y va más allá del *status quo* ya alcanzado, va más allá del *status ante corruptionem* y sobrepasa hiperbólicamente cualquier estado que pueda fijarse”. De este modo: “La filología es la parodia polémicamente generativa de sus objetos, la auto-parodia continua del lenguaje. Cada lenguaje establece –estructuras, funciones y significados– y cada uno *continúa*. Y como lenguaje y en *tanto* lenguaje, también la filología” (Hamacher, 2010: 25-26). Este principio explica, por lo tanto, la función de la repetición en Dámaso: es una “duplicación inmanente de un lenguaje de estructuras, funciones y operaciones a través del mismo lenguaje exactamente sin estructuras, funciones y operaciones” (Hamacher, 2010: 27).

La versión en prosa, por lo tanto, podría leerse en principio como el poema *menos* la poesía. Dámaso, que planteó la irrelevancia de la inquietud por la ausencia de contenido novelesco, sabe, sin embargo, que sin ese margen de contenido novelesco no hay legibilidad. En este sentido, la versión en prosa podría considerarse un texto escrito para ser olvidado. Un modo de completar el poema para hacer posible la experiencia auténtica: un lenguaje sin contenido; y es por lo tanto un modo de volver al poema negando su condición más íntima.

Pero no hay contradicción, pues dado que esa reconstrucción no hace más que ir hacia los *puntos ciegos*, es en realidad un modo aún más radical del poema.

²¹⁴ “Esta versión, por tanto, no debe leerse directamente. Leer los versos de Góngora y acudir a mi traducción cuando sea necesario, eso es lo que recomiendo al lector” (Alonso, 1927d: 128).

Es un señalamiento del límite mismo del “poema-límite”. Es desnudarlo, nombrar todo lo nombrable para que, de las *Soledades*, no quede sino una serie de puntos (fragmentos de lenguaje, restos) de *ilegibilidad pura*.

Quizás allí deba buscarse el lugar que la experiencia-Góngora lega al siglo XX y al Barroco como Máquina de lectura: con Góngora y sus comentaristas nace (había nacido) la filología como apertura de la pregunta por el lenguaje como experiencia del afuera. Ese nacimiento es el “origen” que el siglo XX (un determinado siglo XX –barroco, gongorino) reclamará para sí.

#Escolio. 1927 en Buenos Aires

Otro de los escenarios de 1927 es Buenos Aires.²¹⁵ Si bien se trata, fundamentalmente, de la llegada de los ecos de la fiesta gongorina española, hay una prehistoria para este escenario y, en última instancia, el debate del Barroco se posa sobre un problema mayor, la relación de las letras argentinas con las letras españolas y, por otro lado, la relación de la vanguardia local con el modernismo (paradigmáticamente, Leopoldo Lugones). Por esa vía, en 1927 se activa una memoria del escenario: Rubén Darío en Buenos Aires.

Lo cierto es que en torno a la fecha gongorina (tanto por los efectos directos de la efeméride, cuanto por el azar) se produce también en Buenos Aires un momento filológico clave,²¹⁶ en el que la tradición específicamente española se cruza con los que habrán de integrar la gran tradición de latinoamericanistas. Pero la fuerza de la escena está dada por el hecho de que Góngora, ejemplarmente en el número de *Martín Fierro* dedicado al Centenario, logra reunir excepcionalmente filología y vanguardia, aunque de un modo mucho menos orgánico que en España. En efecto, en Argentina la euforia de la celebración, incluso en los casos en que se acepta participar de ella, convive con resistencias.

El rastro más nítido del 27 porteño es, entonces, el número de la revista *Martín Fierro* dedicado a Góngora (año IV, número 41, del 28 de mayo de 1927), uno de los tantos espacios latinoamericanos en los que se registran ecos del Centenario gongorino español que ya se preparaba y que tendría sus momentos cumbres hacia fin de año. Pero también espacios como *La Nación*, *La Prensa*, *Síntesis* y *Nosotros*, ven aparecer intervenciones gongorinas.

1927 es también en Buenos Aires un año intenso y en particular para la historia del Barroco, que parece empeñado, como dirá la Máquina de lectura muchos años después, en trasplantar una especie extraña. Lo cierto es que en 1927 está en Buenos Aires Alfonso Reyes (mientras publica sus *Cuestiones gongorinas*), en septiembre asume Amado Alonso como director del recientemente creado (1924) Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (hoy bautizado con su

²¹⁵ Sobre la presencia de los españoles en Buenos Aires, cfr. el volumen de Irma Emiliozzi. *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires* (2009).

²¹⁶ Para una relectura reciente de esta situación filológica, cfr. Link (2014).

nombre), asimismo Pedro Henríquez Ureña que, instalado en Argentina desde 1924, en 1927 es convocado por Amado para trabajar en la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana del Instituto. También Guillermo de Torre está en Buenos Aires.

De esas presencias, cabe destacar aquí el rol de Reyes (Henríquez Ureña está presente en la escena de 1908 y reaparecerá en la de 1955), pues dado que en sus desplazamientos define una auténtica trayectoria del gongorismo en el universo hispanoamericano, la llegada a Buenos Aires se vuelve un dato significativo. Tal como fue señalado, Dámaso define a Reyes como “maestro de todos los gongoristas de hoy”. Durante su período español (hasta 1924) publica en 1923 su edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y prepara uno de los hitos de la celebración: *Cuestiones gongorinas*, que, tal como fue señalado, reúne trabajos producidos al menos desde 1910.²¹⁷ Si bien gran parte del libro no establece articulaciones concretas con la literatura contemporánea, en la sección dedicada a “Reseña de estudios gongorinos (1913-1918)”, Reyes se dedica al tema que desde siempre lo interpeló: el “paralelismo tan tentador” (1927: 110) entre Góngora y Mallarmé, así como los contactos Góngora-Darío. Reyes contempla con ironía, sin embargo, “la moda gongorina de los últimos años” y particularmente el hecho de “querer descubrir en el viejo maestro cordobés los antecedentes lejanos de ciertas tendencias de extrema izquierda” (1927: 152).

La marca del efecto Reyes en la escena gongorina de Buenos Aires es un proyecto que murió pronto, la revista *Libra* (1929), donde Reyes incluyó su reseña bibliográfica “Góngora y América”. Antes había publicado en *La Nación* “Sabor de Góngora” (1928). Esa reseña bibliográfica se cierra con la referencia a la cuarta edición de sus *Cuestiones gongorinas* y con un índice del número de *Martín Fierro*; allí, el género reseña bibliográfica es excedido para introducir una indicación a propósito de cómo debe leerse la intervención de Borges: “después de ‘Un examen de un soneto de Góngora’” (1929: 96). Muchos años después, en 1961, Reyes retoma la tradición de comentaristas de Góngora para lanzarse a una versión “libre” del *Polifemo*.

Pero no es sólo a través de los visitantes extranjeros que llega el Barroco a la Argentina. Además de las pioneras intervenciones de Ángel Guido (su nombre

²¹⁷ Sobre Reyes y la poesía barroca, cfr. Romanos (2009).

reaparecerá en la escena de 1955), que publica en Rosario *Arquitectura hispanoincaica a través de Wölfflin* (1927), en el terreno literario Arturo Marasso, profesor de Literatura española, publica en el breve volumen *Don Luis de Góngora* (1927). El texto había sido una conferencia leída en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata (donde era docente) y publicada luego en junio en *Nosotros*. Se trata de un texto que merece ser rescatado como síntoma de una incomodidad.

El número de *Martín Fierro* incluye intervenciones firmadas por Jorge Luis Borges, Arturo Marasso, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo E. Molinari, Guillermo de Torre, Roberto Godel. Además aparece una selección de sonetos de Góngora (y uno de Lope de Vega), más una sección titulada “La nueva poesía de España.- Inéditos para ‘Martín Fierro’”. Entre la lista de libros recibidos aparece la edición de Dámaso de *Soledades* y, en un aviso publicitario, la librería “La Facultad” ofrece a los lectores de *Martín Fierro* “los mejores libros del inmortal poeta español, cuyo Tercer Centenario de la muerte se celebra en el Orbe entero”.

Es sin dudas el breve texto de Borges que abre el número la intervención más significativa:

Yo siempre estaré listo a pensar en D. Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra Centenario lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa.

Góngora ha ascendido a abstracción. La dedicación a las letras, la escritura esotérica y pudorosa, las actas martiriales de la incompreensión ajena y de la finura están simbolizadas en él. El ocurrente cordobés Luis de Argote – hombre de amargura en los labios y de juventud empleada en amores– ahora se llama Góngora, de igual manera que dos palitos atados por el medio se llaman cruz. A ese alguien no lo juzgo. Parece horrenda cosa que un hombre se constituya en Juicio Final de otros hombres y quiera declarar inválidos, nulos y de ningún valor y efecto sus días. Yo a esa judicatura no la codicio.

Llego, pues, a su valor guarismal. Góngora –ojala injustamente– es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre.

Consigno mi esperanza –demasiadas veces satisfecha– de no tener razón (1927: 1)

¿Cómo debe leerse esa resistencia? ¿Qué alcance debe darse a esa distancia? ¿Qué la diferencia del terror de Marasso ante los peligros del amaneramiento y lo exquisito²¹⁸ que Góngora traería consigo (1927b: 35)?

La relación de Borges con el Barroco es compleja,²¹⁹ pues lejos está de resolverse en la proposición más citada que hace del Barroco, simplemente, “la etapa final de todo arte” (1954: 9).²²⁰ Al contrario, cada “comienzo” de obra incluye una lectura y un posicionamiento ante el Barroco. El primero de esos comienzos es el que se desarrolla en esta escena, el del joven vanguardista, que inaugura sus *Inquisiciones* (1925) declarándose hermanado en Quevedo con Torres Villarroel (1693-1770), autor de una obra “breve en el tiempo, pues hoy está olvidada con injusticia”, en la que “todas las cosas y otras muchas más están barajadas”, entre ellas, “mucho desbocada invectiva” (1925: 9-11), rasgo que, a diferencia del vanguardista, el Borges mayor censuraría en sus primeros ensayos, “imprudentes recopilaciones” (1970: 81) de las que abjuraría hasta el cansancio. En este primer comienzo (la obra de los años 20), sus propias “desbocadas invectivas”, de las que Lugones sería directa e indirectamente –vía Góngora, vía Quevedo, vía Darío– uno de los blancos dilectos, así como la prosa que “intentaba imitar prolijamente a dos escritores españoles barrocos del siglo XVII, Quevedo y Saavedra Fajardo” (1970: 80), constituyen algunas de las marcas de su deliberada búsqueda de “modernidad” –deliberación que Alan Pauls describió como una política del énfasis que “describa de todo lo que sea *directo*” (2000: 12), que Borges mismo asoció con la voluntad de ser moderno que se había impuesto entonces, como lo escribe en el prólogo de 1969 incluido en la reedición de *Luna de enfrente*. Tal como señala Emir Rodríguez Monegal,

Mientras escribe poesía ultraísta, [Borges] también investiga la poética contemporánea, pero sobre todo investiga la poética de ese momento privilegiado de las letras hispánicas que fue el Barroco español. Porque en la poética del Barroco está la clave de la Modernidad. Es claro que Borges no sería Borges si esa búsqueda (sistemática en su filigrana pero no en la

²¹⁸ La idea de Marasso en este texto (mucho más neutra es su intervención en *Martín Fierro*) es que el presente no está aún preparado para Góngora: “en el instante duro para las nobles aspiraciones del espíritu, cuando no tenemos ni siquiera una traducción de Platón digna del Maestro, cuando las fuentes están cegadas y se apaga la voz tímida de los que aún estudian entre el estruendo, es bueno reservar la glorificación para los años más henchidos de contenido espiritual” (1927b: 35).

²¹⁹ La bibliografía dedicada al tema no es abundante, pero ha resuelto sus aspectos fundamentales: Rodríguez Monegal (1978), Pellicer (2001), Egido (2009), Gamero (2010).

²²⁰ En 1964 dirá todo lo contrario: un escritor “al principio es barroco, vanidosamente barroco” (1964: 9). En un caso y en otro, Barroco parece equivaler a concentración, a satura de procedimientos.

fracturada superficie del texto) estuviera conducida en forma erudita. Por el contrario, sus artículos sobre el tema suelen asumir la forma de notas breves y hasta marginales, de estudios de detalle, o se reducen a alusiones muchas veces perdidas en la fusilería de textos en apariencia dedicados a otros temas.

Quien busque el artículo de Borges sobre el Barroco quedará desilusionado (1978: 27).

En efecto, el Barroco nunca se deja definir en su obra por el concepto. El Barroco, en Borges, es una serie de nombres propios y un adjetivo lanzado como invectiva. Sin embargo, la dimensión conceptual del Barroco reaparece. La “verdadera novedad” que introduce Borges en la vanguardia local es, según Beatriz Sarlo, un modo de leer: “haber revisado y alterado las formas de leer literatura [fue] más subversivo que los homenajes a Marinetti o Ansermet” (1981: 3), y en ese modo de leer hay una doble inscripción del Barroco. Por un lado, el Barroco se vuelve objeto de crítica, en la medida en que, como mero “estilo” equivale a “tecniquería” (tal es el término que en 1927 asigna a Góngora), es decir, mero lujo elocutivo, vacuidad de la proeza verbal –crítica en la que el Barroco se superpone con el modernismo. Pero al mismo tiempo, el Barroco se vuelve fuente, con Gracián (cfr. Egido, 2009), con Cervantes (Cfr. Gamero, 2010), de una reflexión sobre el vínculo entre las palabras y las cosas (que Foucault percibirá en 1966), y modelo de las ficciones que inventa a partir de los años 40, inaugurado, precisamente, por “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940).

Allí Borges había dado un salto en el que el Barroco desaparece como concepto, pero, desde el punto de vista de la Máquina de lectura barroca del siglo XX, lo reencuentra de un modo decisivo. En esas ficciones, “fábulas epistemológicas” (Gamero, 2010: 43), el vínculo entre la lectura, la escritura y la traducción responden a una lógica que hará de Borges *Borges*, pero también que hará de Borges uno de los objetos de deseo privilegiados de la Máquina barroca de lectura, hasta llegar a Deleuze, para quien Borges (la bifurcación) es la variable casi exclusiva que permite definir nada menos que el pasaje entre leibnizianismo y neoleibnizianismo, entre Barroco y Neobarroco.

Capítulo 6. Walter Benjamin y el Barroco

1. Introducción

Y sin embargo, no es sino hasta la intervención de Walter Benjamin que el Barroco se vuelve, al ser concebido como idea [*Idee*],²²¹ un problema auténticamente teórico y adquiere, además de unidad, una forma nueva de distancia con respecto a las obras. Quizás sólo retrospectivamente, luego de la consideración de los efectos de Benjamin, las escenas de 1908 y 1927 puedan inscribirse decididamente en la historia del Barroco como Máquina lectora, en la medida en que a partir de Benjamin todos los rumores del Barroco confluyen y se proyectan al futuro como auténtica crítica del origen orientada a definir un método de lectura. Por ello se trata, una vez más, y en esta oportunidad más decididamente que nunca, de un objeto (el Barroco como Máquina lectora y las escenas de su historia) de reconstrucción: no sólo la fama exclusivamente póstuma del autor y sus obras, sino sobre todo la compleja inscripción disciplinar²²² del *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hicieron que este texto pasara casi completamente desapercibido no sólo para sus contemporáneos, sino incluso para gran parte del siglo XX barroco. Quizás demasiado tarde se hizo visible hasta qué punto muchas de las dificultades que acosaron la discusión del Barroco como problema teórico-crítico habían encontrado ya, en Benjamin, su solución (entendida no como palabra final sino como delimitación de un problema nuevo). Y sin embargo, esa ignorancia histórica no dejó de otorgar coherencia a la historia de un problema cuya marca distintiva es recomenzar en cada oportunidad y por lo tanto fundar, cada vez, un nuevo origen – arruinado por definición.

La participación del *Trauerspielbuch* de Walter Benjamin en la escena de 1927 es, por lo tanto, una participación secreta; y también temporalmente problemática, dados los saltos que median entre su “concepción” (1916), su redacción (1925) y su publicación (1928)²²³ –una década larga que da al texto una

²²¹ Para todas las referencias a la versión original de la obra de Benjamin incluidas a lo largo de este trabajo, cfr. *Gesammelte Schriften*, 7 vol. (Benjamin, 1974-1989).

²²² Complejidad presente en el comienzo de los problemas universitarios del trabajo: inicialmente presentada en Historia de la Literatura alemana, fue, antes de ser rechazada, desplazada a Estética. Cfr. carta a Scholem del 20-25 de mayo de 1925.

²²³ Publicación demorada, si se tiene en cuenta que en septiembre de 1925 ya está firmado el contrato con la editorial y que en enero de 1926 las pruebas de imprenta están listas (cfr. cartas a Scholem del 21 de septiembre de 1925 y del 14 de enero de 1926). Antes de la publicación, en

posición liminar entre la escena de 1908 y la de 1927; posición que al mismo tiempo merece una mayor problematización en la medida en que su auténtica contemporaneidad será siempre tardía, o intempestiva, o inminente.²²⁴

Una mirada superficial del libro haría pensar que se trata de un caso que excede los límites impuestos en este trabajo para la delimitación del corpus –no se trataría, desde esa perspectiva, más que de un caso entre tantos otros de una lectura de la literatura del Barroco, en esta oportunidad alemana (y fundamentalmente dramática –entre otros autores: Andreas Gryphius, Martin Opitz, Daniel Caspar von Lohenstein, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, Johann Christian Hallmann y August Adolph von Haugwitz)²²⁵ y pensada en contrapunto con la española (centralmente Calderón), en la que la pregunta por su actualidad estaría ausente. Por el contrario, el *Trauerspielbuch* de Benjamin puede leerse como una de las empresas teóricas de la época que más decididamente hacen del Barroco un problema contemporáneo. Esa contemporaneidad, sin embargo, no es simple y lejos está de reducirse (si bien de allí nace) a las breves páginas del prefacio en las que el autor somete a un análisis específico las razones del renovado interés por el Barroco de comienzos del siglo XX y establece conexiones concretas entre Barroco y Expresionismo. Si esta obra ocupa un lugar esencial en el desarrollo del Barroco como problema del siglo XX esto se debe, para comenzar, a que, en la formulación metodológica de una crítica del origen, es decir, un modo de concebir la historia filosófica como “ciencia del origen” [*Wissenschaft von Ursprung*] que Benjamin aquí desarrolla (y cuyo horizonte es, por definición, el

agosto de 1927, por gestiones de Hugo von Hofmannsthal (una figura importante para Benjamin en esos años –lo llama, ante los amigos, ‘mi nuevo jefe’– y con quien mantiene un significativo intercambio epistolar), se publica, con el título de “Ursprung des deutschen Trauerspiels, von Walter Benjamin”, la tercera sección de la primera parte de lo que luego será el libro, en *Neue Deutsche Beiträge*, de Munich.

²²⁴ “¿No estamos acaso abocados a una repercusión apócrifa?” dirá Benjamin a Theodor W. Adorno algunos años más tarde, en la carta del 18 de marzo de 1934 (Benjamin/ Adorno, 1994: 51). Incluso antes de tener en cuenta la hipotética legibilidad del *Trauerspielbuch* para otros lectores del Barroco de la escena de 1927, vale la pena evocar las razones que da Gershom Scholem del fracaso del trabajo como Habilitación: “Gottfried Salomon, que tanto se había esforzado en su favor, me contó después que Hans Cornelius y Franz Schultz, a los que les correspondía el voto decisivo en la valoración de la tesis de ‘habilitación’ docente de Benjamin, le habían explicado que no entendieron ni una palabra de su libro, y ello, por cierto, sin que por su parte existiese elemento alguno de mala voluntad respecto de Benjamin” (Scholem, 1975: 136-137). Para el problema de la ilegibilidad y la posición de Cornelius al respecto, cfr., más adelante, la sección 3.2. del presente capítulo.

²²⁵ Se trata de autores decididamente olvidados y que, a diferencia de otros casos en la historia del Barroco, no se integraron a ninguna forma de canon literario. Sus obras son prácticamente inaccesibles en español. Un trabajo excepcional, en ese marco, es la antología bilingüe editada en Rosario por Gerardo Moldenhauer (1957), en la que se incluyen fragmentos de Opitz, Bidermann, Gryphius, Lohenstein y Hallman.

presente como experiencia temporal compleja), el Barroco ocupa un lugar *necesario* y se revela como uno de los umbrales históricos de transformación fundamentales de nuestro tiempo. Quizás sólo con el despliegue posterior en la obra de Benjamin de uno de los problemas fundamentales del libro (la alegoría), puesto al servicio de la lectura de la experiencia del siglo XIX, se volvió completamente visible aquello que ya en 1928 estaba planteado.

¿Qué inflexión de la Máquina lectora supone Benjamin, en relación con los otros actores de la escena de 1927? En la vocación por la categoría/ idea de “barroco”, Benjamin debe ser conectado con la empresa de Eugenio d’Ors; en las articulaciones entre Vanguardias y Barroco, con la empresa de la Generación del 27. Sin embargo, como podrá verse en el presente capítulo, la dignidad del Barroco adquiere aquí un alcance hasta entonces desconocido: en el *Trauerspielbuch* está presente, en efecto, la subversión de los valores estéticos dominantes que supone tal vocación, pero, a diferencia de sus contemporáneos, Benjamin logra desembarazarse de la serie de paradojas que, por diversas razones, acosan a unos y otros, en la medida en que el Barroco coincide aquí, antes que nada, con una discusión metodológica que prescinde de la inducción y la deducción. El Barroco como idea/ mónada es, sencillamente, una “imagen del mundo” cuyo examen reclama una perspectiva exclusivamente teórica. Lo que en d’Ors o en Alonso es una discusión centrada aún en los objetos, ingresa aquí en otra dimensión cuyo centro está presente pero de un modo a veces tácito, a veces problemático en los españoles: la lectura como problema exclusivo. Se trata no sólo del propio ejercicio crítico, sino incluso de la asunción del lugar del Barroco como clave (e incluso origen) de un quiebre en la historia de la lectura –un auténtico “umbral teórico” (Didi-Huberman, 2000: 129). Por ello nunca será excesiva la ponderación del lugar central de Benjamin en la conformación del Barroco como Máquina lectora.

2. Prehistoria del *Ursprung des deutschen Trauerspiels*

En las fechas que incluye en la dedicatoria del libro (“Concebido en 1916. Redactado en 1925”), Benjamin realiza un primer señalamiento que, en el torbellino que –tal como podrá verse– este texto supone en su obra, lleva inicialmente mucho tiempo hacia atrás y da cuenta del proceso de casi una década del que el libro es producto. Lo que en ese momento sólo sus amigos (fundamentalmente Gershom

Scholem y Florens Christian Rang, interlocutores durante la elaboración del libro – tal como puede verse en su correspondencia de esos años) sabían es que 1916, en efecto, era la fecha de composición de los dos primeros trabajos dedicados al *Trauerspiel*: “*Trauerspiel* y tragedia” [*Trauerspiel und Tragödie*] y “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y la tragedia” [*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*], publicados póstumamente. Sin embargo, la referencia de esa fecha enviaba también en otras direcciones.

En 1916, pese a haber realizado un primer acercamiento al *Trauerspiel*, Benjamin estaba aún ciertamente lejos del Barroco como problema específico –el concepto está ausente en esos dos ensayos iniciales. Una vez concluida su tesis doctoral sobre el romanticismo alemán en 1919 (publicada en 1920), se dispuso a “buscar un tema para su tesis de habilitación” (Witte, 1985: 85). La idea inicial fue realizar una investigación sobre filosofía del lenguaje. Descartada esa idea, en 1922 concibe la posibilidad de dedicarse a un tema de germanística moderna.²²⁶ A comienzos de 1923 entra en contacto, en Frankfurt, con el sociólogo Gottfried Salomon, quien a su vez lo pone en relación con el que sería su director, el germanista Franz Schultz.²²⁷ Habiendo regresado a Berlín, en agosto de 1923, resuelve dedicarse al “trabajo al que usted [Schultz] me incitó particularmente sobre la forma del *Trauerspiel*” (cit. en Witte, 1985: 91),²²⁸ transformado ahora en un estudio inscripto en el espacio conceptual del Barroco.²²⁹ El tema del Barroco, por lo tanto, no sólo no formaba parte de los intereses de Benjamin en 1916 (le llega, quizás, como un don que, vistos retrospectivamente los efectos, se vuelve un hallazgo fundamental y *necesario*), sino, incluso, “hasta ese momento [1923] le era enteramente desconocido” (Witte: 1985: 91). Más allá del problema del significado de la elección del tema del Barroco (considerado más adelante), lo cierto es que la fecha que Benjamin consigna como origen del trabajo, momento de “concepción” en 1916 [*Entworfen* 1916], señala el punto en el que la intuición sobre la importancia del *Trauerspiel* se había anudado con el interés por la filosofía del lenguaje, interés dominado por el punto de vista religioso, pues esa fecha es

²²⁶ Carta a Rang del 14 de octubre de 1922: “Si –como parecía– mis chances se revelaban más grandes fuera del dominio de la estricta filosofía, proyectaría mi Habilitación en germanística moderna” (Benjamin, 1979: 269).

²²⁷ Cfr. Carta a Gershom Scholem del 1º de febrero de 1923 (Benjamin, 1978: 297).

²²⁸ Carta a Rang del 7 de octubre de 1923: “el tema original, ‘*Trauerspiel* y tragedia’ parece imponerse nuevamente” (Benjamin, 1979: 278).

²²⁹ La primera referencia al concepto de Barroco aparece en la carta a Rang del 24 de octubre de 1923: “el estudio del barroco me revela cada día bizarrías bibliográficas” (Benjamin, 1979: 281).

también la de la redacción de “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” [*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*], sólo publicado póstumamente –articulación, por otra parte, presente de un modo evidente ya en el segundo de los ensayos sobre el *Trauerspiel* (cfr. Benjamin, 1916c: 331).

En este sentido, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” es, en tanto otra referencia “secreta” de la dedicatoria (referencia destinada a sí mismo, a la posteridad o, quizás, a Scholem²³⁰ –sobre todo teniendo en cuenta que ese ensayo fue, originalmente, una carta escrita en Munich en noviembre de 1916 a éste dirigida y “que terminó teniendo dieciocho páginas”, Benjamin, 1978: 128) el texto que define el horizonte teológico en el que su concepción del lenguaje (y con él la teoría integral de la experiencia [*Erfahrung*]) se instala. Esa concepción, inconcebible en la actualidad, se propone enfrentar el “enfoque burgués del lenguaje” (precisamente el que hoy es dominante: el *mero* signo, la convención de su relación con la cosa, la mediación, etc.), pero desde una posición que tampoco acepta sin más la “teoría mística” según la cual “la palabra es la entidad misma de la cosa” (Benjamin, 1916a: 68), pues en la versión benjaminiana del lenguaje la historia también tiene lugar.

La distinción fundamental entre el lenguaje de Dios y el de los humanos se deriva de una lectura de la fuente primera: “Se trata de recoger lo que el texto bíblico de por sí revela respecto de la naturaleza del lenguaje” (Benjamin, 1916a:

²³⁰ En el marco de la siempre compleja (por la decidida toma de partido que nunca oculta) visión de la vida y la obra de su amigo que en sus libros y presentaciones expone, Scholem da una versión de los hechos que lo coloca en ese lugar (y que, al mismo tiempo, funciona como uno de los muchos casos en los que se hace evidente el reparto de roles, no desprovisto de intrigas y juego de versiones, que a cada uno de sus amigos Benjamin asigna, como “representantes” imaginarios de las fuerzas teóricas que atraviesan su pensamiento): “Sigue pareciéndome muy curioso el hecho de que Benjamin hiciese, cuando menos ante dos hombres, Max Rychter y Theodor Adorno, hacia 1930, aquella observación según la cual el prólogo al libro sobre el *Trauerspiel* sólo podría ser comprendido por quien conociese la Cábala –cosa que en el fondo hacía de mí, virtualmente, la única persona capacitada para comprenderlo. Cada uno de ellos había oído esta declaración de Benjamin de manera independiente, y ambos me preguntaron, más de veinte años después, si estaba justificada, y hasta qué punto. Pero a mí mismo, que por así decir era el más idóneo para ser objeto de una comunicación tal, no me hizo jamás, ni por escrito ni oralmente, afirmación alguna en ese sentido, a no ser que se entienda como una implícita alusión al respecto la dedicatoria que me escribió en mi ejemplar del libro: ‘A Gerhard Scholem, para que lo instale en la última Thule de su biblioteca cabalística’, como si de algún modo esta obra tuviese su lugar adecuado en una biblioteca cabalística. Acaso considerase [...] los puntos de contacto del prólogo con las ideas de la teoría cabalística del lenguaje” (Scholem, 1975: 132-133). Si esto vale para el caso del Prólogo, la obra toda “perdió, con la muerte de Rang, su auténtico lector” (Benjamin, 1979: 342), confiesa a Scholem en la carta del 19 de febrero de 1925.

66).²³¹ El lenguaje de Dios es aquel *en* el que el Todopoderoso desarrolló la creación de la naturaleza, nombrando. La creación del hombre, sin embargo, que “fue hecho de barro, no se produce por medio de la palabra –Dios habló y ocurrió–, sino que a ese hombre no nacido de la palabra se le otorga el *don* del lenguaje, y así es elevado por encima de la naturaleza” (Benjamin, 1916a: 66). Ese lenguaje fue el “lenguaje paradisiáco”, único (previo a la pluralidad de las lenguas) y, aunque carente de la capacidad creativa (exclusiva de Dios), sí “perfectamente conocedor” (Benjamin, 1916a: 70). Es el lenguaje mudo de la comunidad –inmediatez– con el ser de las cosas.

Pero el hombre cae: “el pecado original es la hora de nacimiento [*Geburtsstunde*] de la *palabra humana*” (Benjamin, 1916a: 70) y supone una forma degradada de comunicación (el lenguaje comunica *algo*, fuera de sí mismo), “decadencia del espíritu lingüístico bienaventurado, el adánico” (Benjamin, 1916a: 71), confusión lingüística. De este modo, el hombre queda, al haber franqueado el primero de los suyos ese umbral, desde la perspectiva de Benjamin, sumido en la nostalgia de una hora que no conoció. Esa nostalgia, en relación con la naturaleza, supone, luego del pecado, el comienzo de “otra mudez”: “con la adjudicación del lenguaje, comenzaron los lamentos de toda naturaleza” (Benjamin, 1916a: 72). Esto se debe a que, si “con su palabra creadora Dios las llamó [a las cosas] por su nombre propio”, en cambio, “en el lenguaje humano están ‘sobre-nombradas’ [*Überbenennung*]”, pues “en la relación de los lenguajes humanos con las cosas se interpone algo” (Benjamin, 1916a: 73) y por lo tanto antes que nominación su palabra no es más que sobre-nominación. La naturaleza, de este modo, se lamenta por el abandono sufrido y su estado definitivo es definido por Benjamin como duelo/luto [*Trauer*] –palabra que, precisamente, une la teoría del lenguaje con la del *Trauerspiel*,²³² haciendo, tal como podrá verse, de éste un espacio privilegiado de indagación no sólo de una situación histórica del lenguaje, sino de la experiencia [*Erfahrung*] en un momento histórico de peligro (el Barroco).

²³¹ Aclara Benjamin, antes del pasaje citado, el valor que le asigna a esa fuente: “Si a continuación consideramos la naturaleza del lenguaje en base al primer capítulo del Génesis, no significa que estemos abocados a la interpretación de la Biblia o que la tomemos por revelación objetiva de la verdad como fundamento de nuestra reflexión” (Benjamin, 1916a: 66).

²³² En efecto, el razonamiento aparece formulado casi del mismo modo en “La significación del lenguaje en el *Trauerspiel* y la tragedia”: en el *Trauerspiel* se hace visible que “la naturaleza se ve traicionada por el lenguaje y es esta formidable inhibición del sentimiento lo que se vuelve tristeza [*Trauer*]” (Benjamin, 1916c: 332).

Antes de avanzar en esa articulación es necesario determinar el umbral de transformación que la Caída define en relación con la *Erfahrung*, tal como se plantea en el ensayo comentado. Una de las razones por las que en no pocos lectores de Benjamin este momento de su obra supuso una gran incomodidad es que, según el horizonte allí definido, la *Erfahrung* fue *una* y se ha perdido para siempre: la buenaventura es exclusiva de lo adánico y por lo tanto no habría, para los hombres, posibilidad de hacer una experiencia (de creación o de conocimiento). En un segundo movimiento, tal como fue adelantado en la primera parte de este trabajo, según la compleja historia de la experiencia que Benjamin diseña (que se remonta al temprano ensayo de 1913, “Erfahrung”, y que perseguirá al autor hasta el final de su obra –una de cuyas formas últimas será la distinción entre *Erfahrung* y *Erlebnis* (vivencia) desarrollada en la segunda versión del trabajo sobre Baudelaire de 1939, pero presente ya, en germen, en el ensayo inicial de 1913), el problema (siempre conservando el *pasado* bíblico) asume luego una dimensión histórica y se vuelve por lo tanto, al mismo tiempo (es decir, paradójicamente), un proceso gradual: es un puro alejamiento escandido por hitos históricos que, en muchos casos de la mano del desarrollo de la técnica, arrojan al hombre al enmudecimiento, a la pobreza de la experiencia.

Ahora bien, evidentemente, sin perder de vista la validez de ese “diagnóstico” (es decir, sin perder de vista que toda experiencia humana debe ser medida con la adánica), el proceso negativo (la recuperación de la *Erfahrung*, su restitución en la historia) define toda otra zona del esfuerzo crítico de la obra Benjamin. Si bien el despliegue de las formas que asume esa restitución *moderna* (cuyos nombres serán: narración, iluminación profana, Kafka, Proust, Brecht, risa, traducción, barbarie positiva, aura, etc.) excede el tema aquí tratado, no debe sin embargo perderse de vista que en todos esos casos (así como en el aquí tratado, la alegoría barroca) la fuerza que se activa está definida por un movimiento que, de un modo u otro, vuelve a experimentar la Caída. Por eso no se trata de una restitución simple sino de una repetición del *Ursprungphänomen* como momento de verdad –punto en el que, tal como podrá verse más adelante, el origen coincide con la redención: “una dialéctica según la cual el origen y el fin se identifican y transforman” (Agamben, 1982: 62). En su obra posterior, Benjamin dará a la dimensión histórica de este diagnóstico un nombre, *Angelus Novus*, figura en la que el tiempo no hace sino alejar al hombre de la experiencia primera, repitiendo

ilimitadamente, de algún modo, el gesto de caer. Pero para poder comprender ese alcance histórico es necesario tener en cuenta el concepto de fin mesiánico de la historia que Benjamin introduce en “La tarea del traductor” y que estaba ya presente en “*Trauerspiel* y tragedia”, donde la oposición entre ambos tipos dramáticos se establecía sobre la base de la diferencia de su posición frente al tiempo: si el tiempo trágico es el tiempo histórico, el del *Trauerspiel* hace posible la concepción de un tiempo realizado, pleno: “el tiempo mesiánico” (Benjamin, 1916b: 326-327).

La única referencia bibliográfica de su propia obra que Benjamin pudo incluir en el libro sobre el Barroco como señalamiento de sus concepciones tempranas del lenguaje, y como referencia al problema de la “historia natural” (que será retomado más adelante), es, en efecto, “La tarea del traductor” [*Die Aufgabe des Übersetzers*], escrito en 1921 y publicado en 1923 como prólogo a su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. El problema de la traducción, presente ya en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, tal como es planteado aquí, cinco años después, permite comprender el horizonte último al que conduce irremediabilmente su concepción del lenguaje: una vez dada la confusión de las lenguas, la traducción se vuelve el espacio de visibilidad del “sagrado desarrollo de los idiomas” en la historia, desarrollo en el que las lenguas (verificadas simultáneamente la exclusión que entre ellas se da como entidades incompletas y la potencial forma en la que están llamadas a complementarse) “se encuentran [...] en una continua transformación, a la espera de aflorar como la pura lengua [*reine Sprache*]²³³ de la armonía de todos los modos de significar” (Benjamin, 1921: 81). Ese estado de armonía está (aún) oculto en las lenguas. Pero Benjamin introduce, de este modo, otra temporalidad histórica: “si éstas se desarrollan así hasta el fin mesiánico de sus historias, la traducción se alumbra en la eterna supervivencia [*Fortleben*] de las obras y en el infinito renacer de las lenguas” (1921: 81). De este modo queda definida la concepción histórica

²³³ “En este lenguaje puro, que ya no significa ni expresa nada, sino que, como palabra creadora e inexpressiva, es lo que se piensa en todos los idiomas, llega al fin, como mensaje de todo sentido y de toda intención, a un estrato en el que está destinado a extinguirse. Y precisamente él confirma un derecho nuevo y superior para la libertad de la traducción. Su valor no procede del sentido del mensaje, ya que la misión de la fidelidad es la de emanciparlo. La libertad se hace patente en el idioma propio, por amor del lenguaje puro” (Benjamin, 1921: 86). Se respeta, en las citas, la alternancia entre “lengua” y “lenguaje” por la que el traductor (H. A. Murena) opta para trasladar la forma única alemana *Sprache*.

mesiánica en la que permanecerá inscripta, bajo diferentes formas y con diferentes grados de visibilidad, la obra de Benjamin hasta el final.

Por lo tanto, la prehistoria del *Trauerspielbuch* señalada por Benjamin en esa fecha inicial (1916) está conformada por el triángulo definido en los tres trabajos compuestos en esa fecha, a los que debe sumarse, como referencia explícita, su trabajo sobre la traducción. Y aún: quizás, de un modo menos evidente, otro texto publicado póstumamente, “Sobre el programa de la filosofía venidera” [*Über das Programm der Kommenden Philosophie*] (1918).²³⁴ De la época temprana del autor, es uno de los textos que, a partir de una reflexión sobre la *Erfahrung* (es decir, en el marco de una postulación de las posibilidades de “aparición de una nueva y más elevada forma futura de experiencia”, 1918: 77), más decididamente ataca la Ilustración como “origen” hegemónico de la época moderna (y funciona, por lo tanto, como vía de acceso al Barroco como experiencia histórica recuperable). La tarea filosófica que Benjamin aquí emprende intenta retomar el postulado kantiano (allí donde falla, pese a ser la única vía posible) para, precisamente, descartar la Ilustración como variable para pensar lo moderno en la medida en que funciona como uno de los hitos históricos del empobrecimiento de la experiencia²³⁵ (el problema de la pobreza será retomado más adelante). Sobre la base de esa crítica, Benjamin formula

las exigencias a la filosofía venidera con las siguientes palabras: crear sobre la base del sistema kantiano un concepto de conocimiento que corresponda a una experiencia para la cual el conocimiento sirve como doctrina. Tal filosofía se constituiría, a partir de sus componentes generales, de por sí en teología, o presidiría sobre dicha teología en caso de contener elementos histórico-filosóficos (Benjamin, 1918: 84).

²³⁴ Asimismo, podría incorporarse a este corpus un trabajo escrito más adelante, ya durante la elaboración del *Trauerspielbuch*, donde es retomado directamente: “El mayor monstruo, los celos’ von Calderón und ‘Herodes und Marianne’ von Hebbel” (1923).

²³⁵ “la experiencia de la Ilustración [...] se diferencia de los precedentes siglos de la era moderna en lo que aquí son sus rasgos esenciales [...] fue además una de las experiencias o concepciones del mundo de más bajo rango [...] Una experiencia reducida a un punto cero, a un mínimo de significación [...] La consecuencia de la pobre experiencia de esa época, la razón del sorprendentemente ínfimo peso específico metafísico, sólo se deja entrever al comprobar cómo este ruin concepto de experiencia llegó a pesar en un sentido reductivo sobre el propio pensamiento kantiano. Se trata de ese estado de cosas frecuentemente recalcado como de ceguera histórica y religiosa de la Ilustración” (Benjamin, 1918: 76-77).

3. El Barroco como Idea

3.1. Qué Barroco

Antes de ingresar en la primera operación fundamental de Benjamin en relación con el Barroco (su constitución en Idea), es necesario reconstruir el alcance designativo que la noción, sin embargo, conserva como resto. El objeto de estudio del libro es el drama barroco [*Trauerspiel*] alemán; parte, por lo tanto, de un unidad mayor (el Barroco) que a partir de él puede ser si no totalizada, expuesta en sus rasgos fundamentales. El Barroco, en el libro, es inicialmente tanto un estilo como un período. En continuidad con la serie de principios consolidados desde fines del siglo XIX por parte de la Historia del arte (fundamentalmente de lengua alemana), se trata de un momento posterior al Renacimiento (unas pocas referencias al Manierismo dan cuenta de la incorporación de ese momento de transición), ocurrido durante el siglo XVII y dominado por una voluntad estilística anti-clásica (la referencia constante, en este punto, es Burckhardt y en no menor medida Winckelmann). El esfuerzo de la primera parte del libro en distinguir tragedia de *Trauerspiel*, funciona, en este sentido, como motor de un intento de precisión que responde tanto a criterios histórico-filológicos como a una –aún inaugural para el siglo, vistas las vacilaciones y complejidades ya analizadas en algunos de sus contemporáneos– toma de partido por parte de Benjamin en favor de ese otro polo de una dicotomía que recorre la modernidad estética.

Con respecto al alcance de la noción, Benjamin no es una excepción en su época: sigue la dirección señalada entre otros por Wölfflin (y desarrollada en Alemania desde mediados de la década de 1910) en relación con la proyección a las artes verbales de principios desarrollados a propósito de la pintura, la escultura y la arquitectura. En este sentido, un hecho no siempre tenido en cuenta es que Benjamin, tal como se ocupó de subrayar en algunos de los muchos *Currícula Vitae*²³⁶ por él redactados, fue alumno, hacia 1915, de Wölfflin en Munich y por lo tanto el *Trauerspielbuch* puede leerse en continuidad con las intervenciones pioneras del historiador del arte (cabe recordar que el segundo de los libros esenciales de Wölfflin sobre el Barroco es, precisamente, de 1915).²³⁷

²³⁶ Por ejemplo, en el entregado a la Universidad de Frankfurt en 1925 en su postulación a la Habiliación con el trabajo sobre el Barroco. Cfr. Benjamin, 1925: 26.

²³⁷ Para la visión de Benjamin de la obra de Wölfflin, cfr. su ensayo “Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*”, de 1933.

A su vez, en Benjamin se registran deslizamientos que producen un exceso con respecto a lo estrictamente estético y se vuelcan a lo filosófico, lo científico, lo “cultural”, lo político. Tanto desde el punto de vista cultural como estilístico, Benjamin organiza el universo de lo barroco a partir de una distinción básica que tampoco es extraña al pensamiento de la época: un Barroco católico y otro protestante. Esta distinción no es menor, en la medida en que se deriva de una constante diferenciación entre el *Trauerspiel* alemán y el drama español (Calderón),²³⁸ diferenciación fundamental, en la medida en que permite dar cuenta de la *pobreza* de la forma alemana con respecto a lo acabado de la española (erigida en permanente término de comparación). Pobreza que, sin impedir el reconocimiento de las alturas alcanzadas por Calderón, es al mismo tiempo “reivindicada” como condición que, tal como luego será analizado, desnuda la esencia de la mirada alegórica y, fundamentalmente, hace en mayor medida visible la “independencia” de la Idea con respecto a las obras (cfr. luego, 3.2.).

A su vez, si bien este problema será retomado más adelante, merece destacarse que, a partir de su pobreza, el *Trauerspiel* (y con él el Barroco) encuentra las condiciones de su continuidad histórica más allá del siglo XVII. En efecto, del “estado de la cuestión” propuesto por Benjamin, una de las nociones que más íntimamente encuentran eco en su lectura es la de *Kunstwollen* elaborada, tal como se desarrolló en la primera parte de este trabajo, por Alois Riegl.²³⁹ El Barroco, en Benjamin, es, antes incluso que un estilo, una “voluntad de arte” [*Kunstwollen*] que prevalece por sobre la práctica del arte [*Kunstübung*] propiamente dicha y en ese rasgo, precisamente, contagia al arte del presente (Benjamin se detiene en el Expresionismo, pero, habida cuenta de los estudios que en esa época empieza a desarrollar el autor sobre otras experiencias estéticas de vanguardia, fundamentalmente el Surrealismo, podría con naturalidad hablarse de Vanguardias históricas en general) o, lo que es lo mismo, se revela contemporáneo (Benjamin establece, asimismo, vínculos concretos entre el Barroco y el Sturm und Drang). En este sentido, el puente establecido por Benjamin entre Barroco y Expresionismo forma parte, no sin dejar de sospechar pero tampoco de verse convencido por ella, de un acuse de recibo de una “tendencia terminológica

²³⁸ Carta a Scholem del 22 de diciembre de 1924: “El objeto virtual del tratado será Calderón” (Benjamin, 1979: 334).

²³⁹ Diferente es el caso de la noción de *Einhüllung*. Cfr. al respecto Tiedemann, 1965: 143.

reciente” que “se presta especialmente a la identificación inequívoca de rasgos barrocos en períodos posteriores” (Benjamin, 1928a: 227). El Barroco se vuelve, por lo tanto, el modelo en función del cual evaluar otros “denominados períodos de decadencia” (Benjamin, 1928a: 39). Este problema será retomado más adelante.

Al definir su corpus de trabajo, una de las características que más asombran a Benjamin de los poetas de la Escuela de Silesia es su carácter en cierto modo arcaico. En la carta a Rang del 18 de noviembre de 1923, le hace una consulta sobre

el protestantismo del XVII. Me pregunto de dónde viene que sean los poetas protestantes (los dramaturgos silesianos eran protestantes sin concesiones) los que hayan desplegado un tesoro de ideas, *en el mayor de los grados, medievales*: representación extremadamente intensa de la muerte, atmósfera totalmente dominada por las danzas macabras, concepción de la historia como una vasta tragedia. Las diferencias con la Edad Media me resultan naturalmente familiares; me pregunto simplemente cómo pudieron actuar esas representaciones tan medievales teniendo en cuenta que eran rechazadas (Benjamin, 1979: 284).

Se trata, y sigue siendo así, de un corpus olvidado incluso dentro de la literatura del Barroco. Un corpus que Benjamin, aún en 1924, confiesa conocer muy parcialmente (“mis fundamentos son limitados: el conocimiento de un pequeño número de dramas, no todos los necesarios”, 1979: 299), pero que, sin embargo, constituye –tal es su intuición– la posibilidad “de ‘salvar’ una vieja literatura” (Benjamin, 1979: 283) del patrimonio literario alemán y de ese modo, redefinir la historia (el origen) de ese patrimonio.²⁴⁰

Sin embargo, la operación fundamental que Benjamin desarrolla en el prefacio es la definición del *Trauerspiel* (y con él, del Barroco) como idea [*idee*].

3.2. La Idea como solución y la “actitud Adán”

La ilegibilidad de su trabajo sobre el Barroco es un problema que, al menos desde 1925, persiguió a Benjamin. Su fracaso académico se definió, fundamentalmente a partir del dictamen de Hans Cornelius (y, más allá de algunas controversias, con una responsabilidad no menor por parte de Max Horkheimer), en términos de

²⁴⁰ El problema será retomado más adelante en este capítulo (sección 4.1.). En la carta aquí citada (a Rang, del 18 de noviembre de 1923) puede encontrarse una consideración particularmente significativa a propósito de la relación entre “la situación actual de la germanidad” y el lugar de la comunidad judía en ese panorama.

“difícil de leer”, “desarrollo difuso”, “ininteligible”.²⁴¹ Sin embargo, hay otra zona de esa misma ilegibilidad que es la que resulta más específicamente relevante en función del problema aquí tratado, cuya manifestación más evidente es la ausencia del *Trauerspielbuch* en las bibliografías especializadas durante décadas (y visible ya en los primeros años, luego de publicado el libro).²⁴² Una de las señales más nítidas de esa ilegibilidad²⁴³ a la que el *Trauerspielbuch* fue arrojado es la ausencia de seguidores de la “solución” benjaminiana a las dificultades que supone el uso de la palabra “barroco”, incluso luego de la recuperación y la consecuente circulación de la obra del autor. Las ilimitadas discusiones que aún hoy suscita la definición del alcance de “barroco” (ruina y simultánea gloria de un debate –visto el auténtico delirio al que la voluntad de categorización puede llevar), sordas a los síntomas que el siglo, desde el comienzo, manifestó –colocando a d’Ors entre las primeras víctimas que sin embargo decidió entregarse a la felicidad de su patología– y ciegas a la verdad de una letra que no logró desentrañar el enigma etimológico, se

²⁴¹ Vale la pena citar los pasajes más significativos del dictamen de Cornelius, luego del cual se sugirió a Benjamin retirar la solicitud de Habilitación: “El trabajo del Dr. Benjamin, cuyo contenido debo examinar aquí desde el punto de vista de la ciencia del arte, es extremadamente difícil de leer. El autor utiliza una multitud de palabras, cuyo sentido no considera necesario explicar, pero que no poseen una acepción establecida o, aunque puedan ser comprendidas en su acepción habitual, no dan un sentido claro en el contexto en el que son utilizadas. Por esta razón, no estoy en condiciones de restituir el sentido de este trabajo, ni incluso de restituirlo al menos de modo tal de garantizar mi interpretación [...] El propósito de la introducción parece inicialmente ser la ciencia del arte. Pero no me ha sido posible, pese a esfuerzos sostenidos y repetidos, obtener un sentido inteligible [...] La ciencia del arte conduce en fin a un desarrollo muy difuso sobre lo alegórico. Pero no he llegado a comprender el sentido que tienen, para la ciencia del arte, esos comentarios [...] Dado que no podía discernir la contribución que el autor se proponía aportar a la ciencia del arte, me dirigí a él mediante una carta pidiéndole me explicara en un breve resumen el contenido científico de su trabajo. Recibí entonces de su parte un sumario de los diferentes aspectos de su trabajo que él considera como su aporte científico. Pero no he logrado comprender esos comentarios. Desconcertado, me dirigí al Dr. Adhemar Gelbt y al Dr. Max Horkheimer rogándoles leyeran el resumen del trabajo del Dr. Benjamin y me dijeran en qué sentido podían interpretar esos desarrollos. Ambos me respondieron que no lograban comprenderlos [...] No puedo, en estas condiciones, recomendar a la Facultad la aceptación del trabajo del Dr. Benjamin como tesis de Habilitación, porque no puedo, pese a toda la buena predisposición que tengo con el autor, a quien conozco, por cierto, por ser un espíritu penetrante y brillante, deshacerme de la idea de que con su modo ininteligible de expresarse, que uno está obligado a interpretar como signo de una incertidumbre relativa al fondo, no puede ser un guía, en ese dominio, para los estudiantes” (Cornelius, 1925, cit. en Tiedemann, 1965: 381-383).

²⁴² Carta a Max Rychner del 7 de marzo de 1931: “No encontrando el menor eco en ninguna de las personalidades académicas de Alemania, mi libro sobre el origen del *Trauerspiel* alemán ha probado qué distancia separa precisamente la práctica rigurosa de métodos académicos en la investigación de la actitud vigente en la actividad científica idealista-burguesa” (Benjamin, 1979: 43).

²⁴³ Naturalmente, no es el único caso. Incluso un interlocutor tan cercano como Scholem, en más de una oportunidad señala esa característica de los trabajos de Benjamin, por ejemplo en la carta del 14 de agosto de 1935, a propósito de uno de los escritos sobre Kafka: “tendrías que expresarte con mayor claridad, sobre todo en el segundo capítulo; pero en parte, también en el tercero la exposición es tan sumaria que, a mi entender, se hace casi ininteligible o da lugar a interpretaciones falsas” (Benjamin/Scholem, 1980: 154).

muestran impotentes ante la solución benjaminiana. Claro que esa solución no se realiza en los términos en los que esas discusiones suelen plantearse y si es tal es precisamente porque Benjamin intuyó desde el comienzo que las dificultades eran (vistas desde otra perspectiva) la solución (la verdad) del problema. A la incomodidad que los estudios del Barroco, más tarde o más temprano, manifiestan con respecto a la noción misma (y que llevó en muchos casos a proponer su abandono), Benjamin contesta: “Una ciencia que se explaya en protestas contra el lenguaje de sus propias investigaciones es un absurdo” (Benjamin, 1928a: 25): hay Barroco.

Se trata, por lo tanto, de resolver la convivencia de la unidad y la multiplicidad. Por ello las primeras páginas del problemático Prefacio [*Erkenntniskritische Vorrede*] del *Trauerspiel* se encargan de evaluar los antecedentes metodológicos del “estado de la cuestión”: lo que se registra es una serie de callejones sin salida producto los métodos inductivos y deductivos, ambos con idéntico resultado. La solución que Benjamin encuentra es dejar de concebir el Barroco como concepto [*Begriff*] (de la historia de la literatura y el arte) y llevar el problema al plano de la Idea [*Idee*] platónica, cuyo terreno es la filosofía del arte:

En el sentido en que es tratado en la filosofía del arte, el *Trauerspiel* es una idea [*Idee*]. Dicho enfoque se diferencia del enfoque característico de la historia de la literatura, antes que nada, en su presuposición de unidad, ya que el segundo está obligado a demostrar la existencia de multiplicidad. En el análisis histórico-literario las diferencias y extremos se amalgaman y relativizan como algo transitorio, mientras que en el desarrollo conceptual alcanzan el rango de energías complementarias y la historia queda reducida a la condición de margen coloreado de una simultaneidad cristalina (Benjamin, 1928a: 20-21).

En cambio,

desde el punto de vista de la filosofía del arte los extremos son necesarios y el transcurso histórico es virtual. La idea [...] constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene cabida en la historia de la literatura. Considerado como concepto, el *Trauerspiel* podría encuadrarse sin problemas en la serie de conceptos clasificatorios de la estética. De modo distinto se comporta la idea [...], no determina ninguna clase ni lleva dentro de sí aquella generalidad [...] de la media (Benjamin, 1928a: 21).

La tarea filosófica que, de este modo, Benjamin emprende traza una articulación: Platón con Adán. Si por un lado esa tarea consiste en la salvación

platónica de los fenómenos²⁴⁴ (en la que, “gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas”, Benjamin, 1928a: 16) y la exposición de las ideas, al mismo tiempo, “el único ser, sustraído de cualquier tipo de fenomenalidad, donde reside esta fuerza [de la verdad], es el ser del nombre. Este ser determina el modo en que las ideas son dadas [...] en una percepción primordial [*Urvernehmen*] en la que las palabras aún no han perdido su nobleza denominativa” (Benjamin, 1928a: 18). Como puede verse, el problema ya desarrollado a propósito de la filosofía del lenguaje reaparece aquí de un modo decisivo: Platón con Adán para liberar la idea “en cuanto palabra que reclama de nuevo su derecho a nombrar. Tal actitud [*Haltung*] no corresponde, sin embargo, a Platón, en última instancia, sino a Adán, el padre de los hombres y el padre de la filosofía” (Benjamin, 1928a: 19).

Tal “actitud Adán” (evocación de la “imposición adamítica de los nombres [que] está tan lejos de ser mero juego”) será la que guíe el recorrido del libro (conducirá, tal como será expuesto inmediatamente, a definir el problema del origen) y su señalamiento debe comprenderse como refundación de la filosofía, o, más bien, como determinación de una paternidad doble. La magnitud de una operación semejante es, sin embargo, relativizada por el propio Benjamin, en primer lugar al considerarla, en una carta a Scholem, utilizando un término hebreo, “una desmesurada insolencia” [*eine maßlose Chuzpe*] (Benjamin, 1978: 372) y luego, al señalar que todo el prefacio no es sino “una suerte de segundo estadio, no sé si mejor, del temprano trabajo sobre el lenguaje, que ya conocés, disfrazado de teoría de las Ideas” (Benjamin, 1978: 372). La Idea como disfraz del nombre adánico, además de una disposición lúdica e irreverente con la que Benjamin dice estar trabajando en relación con la historia de la filosofía, puede leerse, al mismo tiempo, como anticipo de otro juego teatral, el del muñeco (el materialismo histórico) secretamente manejado por un enano jorobado (la teología) de *Sobre el concepto de historia* [*Über den Begriff der Geschichte*] (1940). En ambos casos, el pensamiento asume la forma no tanto de la trampa como de la traición²⁴⁵ (traición

²⁴⁴ “La salvación de los fenómenos que busca Benjamin coincide con la de su ‘conocimiento’, que es material y se llama verdad. La verdad ya no es lo contrario del conocimiento puro y simple, cada vez singular; implica el conocimiento singular como ese momento del que ella es la corrección” (Tiedemann, 1965: 36). A su vez, “el mundo fenomenal [...] quiere decir, en estética, la historia de las obras de arte” (Tiedemann, 1965: 80).

²⁴⁵ Para la distinción entre trampa y traición, cfr. Deleuze y Parnet, 1977: 53 y ss.

no del pensamiento sino de las reglas que imposibilitan su emancipación) y se vuelve una escena a ser representada.

En su teoría de las Ideas, Benjamin retoma el debate con Kant planteado en “Sobre el programa de la filosofía venidera” para postular una teoría del conocimiento. Tal como plantea Tiedemann:

Es en [la] esfera de la verdad donde deberían localizarse las Ideas del libro sobre el drama barroco. No siendo hipostasiadas como entidades durables, eternas, [las Ideas] son configuraciones de fenómenos efímeros y los salvan. Distintas de los conceptos puros y simples por el hecho de que están cargadas de realidad no conceptual, material, las Ideas y su dominio constituyen, más bien, según Benjamin, un ‘ser sin intencionalidad’; escapan a la intención conociendo en tanto relación entre polos fijos del sujeto y del objeto [...] y existen ‘en un estado de autonomía y aislamiento perfecto’ [pero] de segundo grado [...] La Idea [...] no es un principio regulador, llamado a guiar la constitución del ente en el sujeto conociendo, sino que constituye ella misma el ente (1965: 34).

En esa teoría del conocimiento “la exposición de la idea en los fenómenos es inseparable de la salvación de los fenómenos en la idea: ambas se compenetran en un único gesto” (Agamben, 1982: 62).

Por cierto, un elemento no siempre tenido en cuenta es que un esbozo de este recurso estaba presente ya en la tesis doctoral de Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán [Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik]*, publicada en 1920, donde el autor ya había planteado la necesidad de “preservar el concepto de idea [*Idée*] del arte del malentendido según el cual sería una abstracción de las obras empíricamente existentes [...] Una idea en el sentido platónico [es el] fundamento real de todas las obras empíricas” (Benjamin, 1920: 131-132).²⁴⁶ En este sentido, si la idea platónica funcionaba tanto

²⁴⁶ El umbral de transformación que, para Benjamin, suponen, en ese momento (luego, con el estudio del Barroco, aparecerá otro), los primeros románticos, hace de su propia concepción de la “crítica” (a partir de la centralidad de la noción de idea) una inflexión del Romanticismo, entendido como nacimiento de la crítica moderna (“del concepto romántico de crítica provino el concepto moderno de crítica”, escribe Benjamin en una carta dirigida a Ernst Schoen en noviembre de 1918; Benjamin, 1978: 203). Tal como afirma en la conclusión, “la categoría bajo la que los románticos concebían el arte es la idea. La idea es la expresión de la infinitud del arte y de su unidad, puesto que la unidad romántica es una infinitud. Todo lo que afirman los románticos sobre la esencia del arte no es sino la determinación de su idea, así como la forma que, en su dialéctica de autolimitación y autoelevación, lleva a expresión en la idea la dialéctica de unidad e infinitud. Por ‘idea’ se entiende, en este contexto, el *a priori* del contenido respectivo” (Benjamin, 1920: 156). Pero aún, con la idea lo que adquiere dignidad es la crítica como práctica, a partir de una relación compleja con las obras. Así cierra Benjamin su estudio sobre el Romanticismo: “La falta de productividad poética que a veces se atribuye a Friedrich Schlegel no corresponde estrictamente a su imagen, pues no pretendía ser poeta en el sentido de creador de obras. La absolutización de la obra creada, el procedimiento crítico, constituían en su opinión el supremo cometido. Éste puede

en el caso del Romanticismo como ahora en el del *Trauerspiel* para reorientar la discusión (haciendo de la palabra transformada en idea el espacio de visibilidad de la dispersión fenoménica que no la daña como unidad), lo que Benjamin incorpora en el *Trauerspielbuch* es la monadología de Leibniz (transformado en filósofo barroco por excelencia, una lectura que, medio siglo más tarde, adquirirá, con Deleuze, nuevos alcances)²⁴⁷ como complemento necesario de la teoría de las ideas. Por la vía de Leibniz, Benjamin prepara, tal como podrá verse más adelante, su concepción de la alegoría, pero lo que en este punto merece ser destacado es que, en relación con el *Trauerspiel* como idea, permite comprender en qué sentido la idea supone la “solución” a los callejones sin salida de los métodos deductivos e inductivos (aún hoy vigentes), en la medida en que no se revela como previa ni posterior a los fenómenos, sino como imagen que, según su funcionamiento, podría denominarse “contemporánea”²⁴⁸ de ellos: “La idea es una mónada. El ser [...] ingresa en ella con la pre- y posthistoria dispersa” (Benjamin, 1928a: 31), y por ello alberga el devenir de los fenómenos. De este modo, la tarea filosófica será, desde este punto de vista, monadológica: “cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo” (Benjamin, 1928a: 31).

Ahora bien, si el primer movimiento consiste en pensar el *Trauerspiel* como Idea, el procedimiento se hace luego extensivo al Barroco y adquiere, de ese modo, la magnitud necesaria para suponer un punto de quiebre en la historia de “barroco”:

En lo que a la tipología y a la periodización histórica en particular respecta, cierto es que nunca podrá admitirse el hecho de que ideas como [...] la del Barroco sean capaces de dominar conceptualmente el objeto de estudio en cuestión. Y suponer que los esfuerzos modernos de comprensión de los distintos períodos históricos puedan llegar a adquirir validez mediante eventuales discusiones polémicas en las que las épocas [...] se enfrentan [...] a cara descubierta, equivaldría a ignorar la naturaleza del contenido de nuestras fuentes, que suele estar determinado por intereses actuales, más que por ideas historiográficas. Pero lo que tales nombres [*Namen*] no consiguen hacer en cuanto conceptos [*Begriffe*], lo llevan a cabo en cuanto

quedar bien expresado en una imagen: la chispa del deslumbramiento –la sobria luz– extingue la pluralidad de las obras. Es la idea” (Benjamin, 1920: 166).

²⁴⁷ En el *Trauerspielbuch*, sin embargo, también Descartes (pese a ser invocado sólo circunstancialmente) es explícitamente identificado con el Barroco: “No es sólo el dualismo lo que resulta barroco en Descartes” (Benjamin, 1928a: 214).

²⁴⁸ Esa contemporaneidad está definida por la tensión entre la dimensión lógica y la temporal, o, como propone Tiedemann, cronológica: “si la Idea es lógicamente anterior, es cronológicamente posterior a las obras singulares” (Tiedemann, 1965: 92).

ideas [*Ideen*], ya que en las ideas lo semejante no llega a parecer idéntico, sino que es más bien lo extremo lo que alcanza su síntesis (Benjamin, 1928a: 23-24).

La idea, como podrá verse a continuación, saca el problema del Barroco de la historia de la literatura y el arte en la medida en que es siempre *originaria*. La descripción del Barroco como idea permite, así, la convivencia de su unidad con la multiplicidad de las obras en la medida en que “las ideas constituyen una multiplicidad irreductible” (Benjamin, 1928a: 26) que no hace sino volver permanentemente a ese origen. Por ello “lo auténtico (esa marca del origen en los fenómenos) es objeto de descubrimiento”. Sobre esa base, es posible comprender que las ideas asumen “manifestaciones históricas”, pero “no para construir una unidad a partir de ellas, ni mucho menos para extraer de ellas algo común (Benjamin, 1928a: 29).

Así, gracias a la teoría de las Ideas, Benjamin logra resolver las dificultades del manejo de la palabra “barroco”, pues hace de la incomodidad (si algo resulta evidente en la historia de esta discusión es que el Barroco encierra un *plus* que hace imposible explicarlo mediante la suma de las obras que lo compondrían – procedimiento que, según Benjamin, distingue a la pretensión de exhaustividad del “verismo científico”) una verdad sobre su lógica. Como despliegue de la noción de *Kunswollen*, la idea del Barroco se constituye como “idea de una forma” que explica el plus (y da sentido, como podrá verse, a su *Fortleben*):

La idea de una forma [*Die Idee einer Form*] no es algo menos vivo que una obra literaria concreta cualquiera. Y en comparación con las tentativas individuales del Barroco, la idea de la forma del *Trauerspiel* es decididamente más rica [...] En cada forma artística está contenido (de un modo mucho más auténtico que en cualquier obra individual) el índice de una determinada estructuración del arte, objetivamente necesaria” (Benjamin, 1928a: 32-33).

Una vez que el Barroco se asume como “multiplicidad irreductible” el campo de problematización se restringe al lenguaje y específicamente a la palabra “barroco”, pues “la teoría [de las ideas] representa la única posibilidad de proteger el lenguaje de las exposiciones científicas [...] contra el escepticismo ilimitado que acaba por arrastrar en su torbellino a cualquier método inductivo” (Benjamin, 1928a: 23). A partir de Benjamin, el problema del Barroco comienza y termina con “barroco”, transformado ahora en totalidad (totalidad que aún no era y que se

configura como resultado de la relación de “lo singular” con la idea). La teoría de las ideas será retomada en 4.2.

4. Barroco y *Ursprung*

4.1. *Ursprung* de la era moderna

La segunda operación fundamental que Benjamin pone en juego en el *Trauerspielbuch* –y que vuelve a esta obra un punto de inflexión en la historia de la Máquina lectora– es hacer del Barroco el origen [*Ursprung*] de la era moderna.²⁴⁹ Esta idea, tan evidente como difícil de asir en el desarrollo del libro, encierra –como en tantos otros casos de esta historia– todas las complejidades que se derivan de dos variables básicas: el tiempo así definido (la modernidad) no es un tiempo homogéneo (las “interrupciones” clasicistas hacen del relato un juego de alternancias cuyo efecto es la elevación del punto de vista a un lugar protagónico); y, en segundo lugar y en la misma dirección, su verificación depende de una dialéctica entre la escena originaria y el presente que, en este caso transformada en problema fundamental, supone un ejercicio comparativo plagado de peligros metodológicos. Lo que ambas variables señalan es la constatación de que el presente (su diagnóstico) es el terreno de todas las disputas.

¿En qué sentido puede sostenerse que el Barroco funciona como postulación de un *Ursprung* de la era moderna? Uno de los movimientos fundamentales de la primera parte del *Trauerspielbuch* es determinar el lugar y el valor de verdad históricos que encierra el *Trauerspiel* –verdad histórica (auténtico “contenido del *Trauerspiel*”) que se expresa como respuesta a la pregunta fundamental del libro a propósito de la “situación teológica de la época” barroca. En ese marco, Benjamin propone un recorrido histórico que determina fuentes (por ejemplo, la bizantina) y continuidades (fundamentalmente, entre el drama religioso

²⁴⁹ “Al margen de una tradición historiográfica de orientación ilustrada, que había entendido la modernidad como la historia de una experiencia polarizada hacia la construcción de un modelo de razón, capaz de asegurar un progresivo dominio del hombre sobre el mundo, escenario éste de la aventura humana y lugar de representación de su destino e historia, Walter Benjamin había hecho notar ya en los años veinte el interés crítico que tenía la experiencia barroca cara a una comprensión de la genealogía de lo moderno, inscrito ahora no tanto en la perspectiva de la poderosa y optimista razón ilustrada, sino en la experiencia del *Trauerspiel* o drama barroco. En el origen mismo de la experiencia moderna emerge esa forma de arte que es el *Trauerspiel* y cuyo alcance no es otro que el de representar la experiencia de una época incapaz de establecer un sistema seguro y cierto, un saber verdadero sobre sí misma. Y es esta dificultad, que acompaña a la primera experiencia moderna, para darse un nombre, la que constituye la dimensión dramática de la misma y la que alimenta un doloroso escepticismo” (Jarauta, 1993: 69).

medieval y el drama barroco). Pero esa continuidad, aclara Benjamin, “debe ser leída como preliminar a ulteriores confrontaciones de los mundos espirituales de la Edad Media y del Barroco” (Benjamin, 1928a: 62), dado que es esa diferencia (ese quiebre histórico) lo que permite indagar la conformación de la experiencia moderna, cuya variable fundamental es el proceso de secularización. En efecto, el punto nodal de la dimensión histórica del problema depende del hecho de que

mientras que el “misterio” y la crónica cristianos [medievales] presentan la totalidad del curso de la historia universal como “historia de la salvación”, las “acciones principales de tema político” se ocupan meramente de una parte del desarrollo histórico concreto. La Cristiandad, o bien Europa, estaba dividida en una serie de cristiandades parciales cuyas acciones históricas ya no pretendían estar integradas en la corriente del proceso de salvación (Benjamin, 1928a: 63-64).

Así, Benjamin llega al punto histórico que se conforma como límite o umbral (la alternativa es tan decisiva como difícil de determinar) de transformación:

El parentesco entre el *Trauerspiel* y el misterio queda puesto en cuestión por la desesperación sin salida que parece ser obligatoriamente la última palabra del drama cristiano secularizado (Benjamin, 1928a: 64, traducción modificada).

La secularización de los misterios dramáticos se registra tanto entre los protestantes de las escuelas de Silesia como entre los jesuitas y particularmente en Calderón. Según Benjamin, “aun cuando la secularización promovida por la Contrarreforma se impuso a ambas confesiones, las inquietudes religiosas nunca perdieron su importancia”; sin embargo, la particularidad de este momento de transformación es que “aquel siglo les negaba cualquier tipo de solución religiosa, exigiéndoles o imponiéndoles una solución profana en su lugar” (Benjamin, 1928a: 64). De este modo si, por un lado, “de todos los períodos más profundamente desgarrados y escindidos de la historia europea, el Barroco es el único que coincidió con un período de dominio imperturbable del Cristianismo” (Benjamin, 1928a: 64), a su vez, “la vía medieval de la rebeldía, la herejía, le estaba vedada”. Por ello, “como ni la rebelión ni la sumisión resultaban religiosamente practicables, todas las fuerzas de la época se concentraron en una revolución total del contenido de la vida, al tiempo que se guardaban ortodoxamente las formas de la Iglesia” (Benjamin, 1928a: 65).

Nótese en este punto que la pregunta que guía el recorrido (la situación teológica) hace que el pasaje fundamental sea Edad Media-Barroco, y el

Renacimiento pierda relevancia: “el Renacimiento aparece, no como una época de paganismo, irreligiosa, sino como un período de libertad laica en la vida de la fe” (Benjamin, 1928a: 65, traducción modificada). En cambio, en el Barroco, “el impulso jerárquico de la Edad Media comienza a imponerse en un mundo al que le estaba negado el acceso inmediato al más allá” (Benjamin, 1928a: 65). Como puede verse, esta posición no impide, sin embargo, que Benjamin despliegue también la oposición wölffliniana Renacimiento-Barroco,²⁵⁰ más allá de que, en función de su perspectiva, no sea el problema fundamental. Lo cierto es que la oposición Edad Media-Barroco hace posible comprender que el *Trauerspiel* se desarrolla bajo una restricción que Benjamin define como “inmanencia”: “sin ninguna apertura al más allá del teatro de los misterios” (Benjamin, 1928a: 66).

El problema central en la comprensión del drama barroco es, por lo tanto, la forma. Benjamin postula aquí una de sus hipótesis más significativas sobre el valor de verdad histórico del Barroco: “en su proceso de formación, el lenguaje formal [*Formensprache*] del *Trauerspiel* puede ser perfectamente visto como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época” (Benjamin, 1928a: 66). Se trata del resultado de la “merma de toda escatología” y la necesidad específica es “hallar consuelo para la renuncia a un estado de gracia en la regresión a un mero estado creatural” (Benjamin, 1928a: 66). Por lo tanto, el Barroco, en Benjamin, reedita la experiencia de la Caída, vuelve a franquear el umbral del primer hombre (sumido “en el desconsuelo de la condición terrena”) y señala esa experiencia *formalmente*: “para el nuevo teatro, Dios está en la tramoya [*Machination*]” (Benjamin, 1928a: 68).

Es decir, el Barroco, como “ejercicio secular del arte”, es el momento en el que “la trascendencia [dice] su última palabra secularmente disfrazada de teatro en el teatro” (Benjamin, 1928a: 68). Una vez más, el disfraz aparece en Benjamin como imagen del pensamiento. La modernidad (la verdad sobre esa experiencia histórica que el arte hace y conserva) nace en el momento en el que el hombre ve ante sí (como articulación entre el luto [*Trauer*] y juego [*Spiel*]) el límite que se franquea –una “visión de la vida misma como espectáculo” (Benjamin, 1928a: 67). En esa visión, por cierto, “la instancia salvadora y redentora siempre reside

²⁵⁰ “Los pintores del Renacimiento saben mantener alto el cielo; en los cuadros barrocos la nube se mueve oscura o radiante en dirección a la tierra” (Benjamin, 1928a: 65).

únicamente en una paradójica reflexión de espectáculo y apariencia” (Benjamin, 1928a: 68).

Si el Barroco se conforma como origen de la era moderna es porque, en tanto origen (en el sentido que será desarrollado a continuación) escenifica (es decir, como imagen, hace visible el pasaje) la caída en la historia según una forma que, vigente desde el siglo XVII, llega al presente –y cuya condición primordial es estar atravesado por la potencialidad de restituir la *Erfahrung* perdida al señalar la caída como *Urgeschichte* de lo humano:

En la huida barroca del mundo lo que en última instancia cuenta no es la antítesis entre historia y naturaleza, sino la total secularización de lo histórico en el estado de Creación. Al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contrapone la eternidad, sino la restauración de la intemporalidad del paraíso. La historia se desplaza a la escena (Benjamin, 1928a: 78).

4.2. *Ursprung del Ursprung*

Si en este punto no se especifica el alcance de la noción de *Ursprung* se corre el riesgo de traicionar el razonamiento benjaminiano. En el marco de la obra de Benjamin, la suerte del *Trauerspielbuch* no es la mejor. Incluso en lecturas integrales de la obra del autor (por supuesto, con excepciones notables como es el caso de Rolf Tiedemann, 1965),²⁵¹ en muchos casos el interés por el Barroco genera cierta incomodidad y, dada su (tal como luego se verá, en realidad aparente) factura extraña al fragmentarismo y la brevedad posteriores, es considerado un momento previo a la aparición del “auténtico” Benjamin (incluido en ese aislamiento el dato no menor de formar parte de la obra pre-marxista del autor).²⁵² Más allá de la injusticia o no que una mirada semejante haga a la obra completa de Benjamin, lo cierto es que en ese olvido, la postulación de la noción de *Ursprung* constituye una excepción (por cierto, inevitable: “el problema del origen llega a ser la cuestión central de la estética benjaminiana”, Tiedemann, 1965: 79). Incluso algunos de los más relevantes lectores contemporáneos de Benjamin (entre otros, Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben), desatendiendo en gran medida el problema general del Barroco (problema que

²⁵¹ Según afirma Adorno en el Prólogo incluido desde la primera edición de la obra de Tiedemann, se trata del primer estudio importante consagrado a Benjamin. Allí, el libro sobre el Barroco es el objeto privilegiado de estudio dado que su Prefacio es “el más importante de sus textos metodológicos” (Tiedemann, 1965: 16), esencial para un estudio fundamentalmente filosófico.

²⁵² Como podrá verse más adelante, el “descubrimiento” del marxismo se produce durante la escritura del *Trauerspielbuch*, cuando Benjamin conoce a Asja Lacis.

Tiedemann, si bien su estudio es mucho más abarcativo con respecto al libro, tampoco atendía específicamente), otorgan a este pasaje del libro un lugar protagónico en la medida en que su consideración se muestra esencial a la hora de exponer la participación del autor en el horizonte teórico que las lecturas de las últimas décadas conciben como “arqueológico”.

La definición de *Ursprung*:

El origen [*Ursprung*], aún siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis [*Entstehung*]. Por origen no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el río del devenir [*Fluß des Werdens*] como un remolino [o torbellino –*Strudel*] y engulle en su ritmo el material relativo a la génesis (Benjamin, 1928a: 28, traducción modificada).

El monumental alcance de esta postulación (cuya doble cara muestra tanto la fatiga que puede alcanzar una cita como la vitalidad de un pensamiento que el presente sigue invocando) reclama aún una lectura que de cuenta del lugar *necesario* del Barroco en su concepción. En este sentido, debe subrayarse el hecho de que el Prefacio de este libro constituye una relativa excepción en la obra de Benjamin: tal como destaca Tiedemann, es uno de los pocos casos en los que el autor se dispone a definir exhaustivamente una metodología de trabajo. Sin embargo, muchas veces parece perderse de vista el contexto de esa formulación. Y esa falta es notable, sobre todo teniendo en cuenta el modo en que en esas páginas hacen de la relación entre método y objeto un entramado irremplazable: el Barroco es, por lo tanto, el *Ursprung* de la teoría del *Ursprung*. Por ello, en relación con la historia del Barroco, la postulación de un *Ursprung* semejante constituye uno de los puntos nodales en los que el Barroco se toca con el presente (es decir, con la escena teórica de 1927) generando una fractura en el pensamiento estético, filosófico, histórico. En efecto, con este pasaje, Benjamin irrumpe (sin ser escuchado –intempestivamente) en la escena de 1927 partiendo en dos la historia de un problema.

El desplazamiento (la distancia) que, en la imagen del origen, se produce entre la “fuente” del río y el remolino señala el espacio de intervención de Benjamin: no niega la existencia de la *Entstehung*, pero, dada su inaccesibilidad, arroja todo lo que de ella proviene a la plena historicidad (el *Ursprung* como *Strudel*). Benjamin coloca al origen del lado de acá, del lado de la historia.

El origen así concebido define la tarea de la filosofía del arte y es el resultado de la “actitud Adán” en relación con las ideas, actitud que adopta, en un marco irremediabilmente profano, como salida, el deber de la “reminiscencia”. La tarea filosófica es “restauración”, recuperación del “derecho a nombrar”, recuperación (de la dimensión simbólica que permanece oculta bajo el significado profano) que supone la “confirmación de que el estado paradisiaco era aquel en que aún no había que luchar contra el valor comunicativo de las palabras” (Benjamin, 1928a: 19). La contemplación filosófica es, en este sentido, espacio de “renovación” de las ideas, como acceso profano a ese estado paradisiaco:

La idea es algo de naturaleza lingüística: se trata de ese aspecto de la esencia de la palabra en que ésta es símbolo [*Symbol*]. En la percepción empírica, en la que las palabras se han desintegrado, ellas poseen, además de su dimensión simbólica más o menos oculta, un significado abiertamente profano. *Al filósofo le incumbe restaurar en su primacía, manifestándolo, el carácter simbólico de la palabra*, mediante el que la idea alcanza conciencia de sí misma, lo cual es todo lo contrario de cualquier tipo de comunicación dirigida hacia fuera. Y, como la filosofía no puede tener la arrogancia de hablar con el tono de la revelación, *esa tarea sólo puede llevarse a cabo mediante el recurso a la reminiscencia [Erinnern] que se remonta a la protopercepción [Urvernehmen] [...]*. La percepción originaria [*ursprüngliche Vernehmen*] de las palabras queda restaurada (Benjamin, 1928a: 19; subrayado mío. Traducción modificada, siguiendo parcialmente la versión castellana de Pivetta, 2012).

Ahora bien, evidentemente, la orientación general de la ruptura que la concepción del origen supone es de una clara inspiración nietzscheana, genealógica.²⁵³ Giorgio Agamben, por ejemplo, señala esa filiación (más allá de atribuir a Franz Overbeck²⁵⁴ la auténtica paternidad de la crítica del origen), al afirmar que Benjamin avanza aquí “sobre las huellas de Overbeck” (Agamben, 2008b: 132).

En este sentido, contemplado desde el punto de vista de la arqueología de Michel Foucault, Benjamin estaría utilizando el concepto que, precisamente, la genealogía había puesto en crisis²⁵⁵ (y supondría un rastro del principio religioso

²⁵³ “Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores [...]. Genealogía quiere decir pues origen o nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen” (Deleuze, 1967: 9).

²⁵⁴ “La identificación, en toda investigación histórica, de una franja o de un estrato heterogéneo que no se sitúa en posición de origen cronológico sino como alteridad cualitativa, no se debe en realidad, a Nietzsche, sino al teólogo que fue quizá su amigo más lúcido y fiel, Franz Overbeck” (Agamben, 2008b: 117-118).

²⁵⁵ “Se encuentran en Nietzsche dos empleos de la palabra *Ursprung*. Uno es no marcado: aparece en alternancia con términos como *Entstehung*, *Herkunft*, *Abkunft*, *Geburt*. La *Genealogía de la moral*, por ejemplo, habla tanto, a propósito del deber o del sentimiento de la falta, de su *Entstehung* o de su *Ursprung* [...]. El otro empleo es marcado. Ocurre que Nietzsche lo coloque en

que organiza su pensamiento filosófico, específicamente la “actitud Adán” y la restauración, tal como aparece en el pasaje recién citado), invirtiendo o alterando su sentido. Es decir, el trabajo de Benjamin, desde su título, establece un vínculo íntimo con el primer trabajo de Nietzsche sobre la tragedia e introduce allí la variación: de *Geburt* [nacimiento] (y luego, explícitamente, *Entstehung* [emergencia]) a *Ursprung*. En el pensamiento contemporáneo que se instala en la tradición genealógica, por cierto, el mantenimiento de la noción de *Ursprung* (que es siempre problemático y reclama aclaraciones sobre su uso), se debe exclusivamente a Benjamin.²⁵⁶ De otro modo, habría sido ya, hace tiempo, sencillamente descartado.²⁵⁷

Ahora bien, es necesario establecer en este punto algunos matices. Un hecho casi incontestable en el marco del debate arqueológico es que la potencia del postulado benjaminiano cobró su real dimensión quizás recién en los últimos años –momento en el que esa tradición (su continuidad y su revisión) comenzó a subrayar o a desplegar no tanto el abandono del origen cuanto la necesidad de permanecer en la pregunta por la contemporaneidad de lo originario. Así Agamben (2008b) al releer el postulado foucaultiano según el cual “el genealogista tiene necesidad de la historia para conjurar la quimera del origen” (1971), afirma que en el término “conjuración” conviven “dos significados opuestos: evocar y expeler” y, agrega:

quizás ambos sentidos no se oponen entre sí, porque para conjurar algo – un espectro, un demonio, un peligro– es preciso ante todo evocarlo. Se deduce de esto que la alianza entre el genealogista y el historiador encuentra su sentido propio en esta “evocación-exclusión” (Agamben, 2008b: 116-117).

oposición a otro término: el primer párrafo de *Humano, demasiado humano* pone cara a cara el origen milagroso (*Wunderursprung*) que busca la metafísica, y los análisis de una filosofía histórica, que, por su parte, hace preguntas *über Herkunft und Anfang*. Ocurre también que *Ursprung* sea utilizado de un modo irónico y peyorativo. ¿En qué consiste, por ejemplo, ese fundamento originario (*Ursprung*) de la moral que se busca desde Platón? ‘En horribles pequeñas conclusiones. *Pudenda origo*’. O incluso: ¿dónde debe buscarse ese origen de la religión (*Ursprung*) que Schopenhauer colocaba en un cierto sentimiento metafísico del más allá? Simplemente en una invención (*Erfindung*), en una jugarreta de manos, en un secreto de fabricación, en un procedimiento de magia negra, en el trabajo de los *Schwarzenkünstler* [...]. Términos como *Entstehung* o *Herkunft* marcan mejor que *Ursprung* el objeto propio de la genealogía” (Foucault, 1971: 1005-1008).

²⁵⁶ Por ejemplo: “Hay que cuidarse sin embargo de toda acepción trivial en cuanto a este ‘origen’ [...], sólo lo denominó así porque interviene en Walter Benjamin en calidad de concepto, éste mismo dialéctico y crítico” (Didi-Huberman, 1992: 112).

²⁵⁷ Así, por ejemplo, Jacques Derrida: “La diferencia [*différance*] es el ‘origen’ no pleno, no simple, el origen estructurado y diferante de las diferencias. La palabra ‘origen’, entonces, ya no le conviene” (Derrida, 1968: 12).

En este sentido, los esfuerzos del Foucault de 1971 por establecer una distinción tajante de términos, responden, probablemente, a las necesidades de un momento radicalmente negativo de la arqueología, entendido como aquello que, simplemente, “se opone a la búsqueda del origen” (Foucault, 1971: 13). Así, para sostener su rechazo de la noción de *Ursprung*, Foucault plantea que “el origen siempre está antes que la caída, antes que el cuerpo, antes que el mundo y el tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo siempre se canta una teogonía” (Foucault, 1971: 20).

Uno de los efectos fundamentales de esta distinción –tal como se volvió evidente con el paso del tiempo– fue la exclusión de Benjamin de la tradición arqueológica –exclusión que en Didi-Huberman, un lector tan atento a Foucault como a Benjamin, condujo a una afirmación como la antes citada (cfr. 1992: 112). Pero Didi-Huberman, una década más tarde, vuelve sobre el texto de Foucault (y sobre sus pasos) para realizar una acusación grave:

Foucault radicaliza la discontinuidad (el contra-tiempo) a riesgo de perder de vista la memoria (la repetición) [...] Y todo su rechazo del concepto de origen [*Ursprung*] va en este sentido: recusar la historia como búsqueda del “lugar de la verdad”, ese lugar originario donde se diría “la esencia exacta de la cosa”.

Además de que se comprueba filológicamente inexacto, ese rechazo del *Ursprung* nietzscheano presenta el inconveniente de des-dialectizar la noción de síntoma. Foucault enfrenta sin matices el modelo de las “raíces”, que se supone continuo, a la voluntad genealógica de “hacer aparecer las discontinuidades”. No imagina que las raíces pueden ser múltiples, entrelazadas, fibrosas, rizomáticas, aquí visibles y allí subterráneas, aquí fosilizadas y allí en constante germinación... El *Ursprung* mismo –Benjamin hizo, desde 1928, su teoría– supone la discontinuidad y el carácter *anadiómeno*, apareciente-desapareciente, de los filamentos genealógicos (2002:175-176).

En el *Ursprung* benjaminiano la vitalidad actual del pensamiento arqueológico encuentra su auténtico fundamento.

Al margen de esta discusión posterior, lo cierto es que Nietzsche no es invocado por Benjamin en el pasaje en el que se formula la definición de *Ursprung*. Allí sólo dialoga críticamente con el neokantismo de Hermann Cohen, para afirmar el alcance histórico (y no lógico) de su concepción. Nietzsche aparece luego y lo que Benjamin discute es su lectura de la tragedia. Falta allí la evaluación del espesor de lo artístico (la representación misma y no lo representado), sin la cual se debilita la visión de la moral. Sólo introduciendo el problema de la tragedia en el

campo de la filosofía de la historia, de la religión y en el de la filosofía del arte es posible alcanzar su contenido de verdad. Sin embargo, en el corazón de esta distancia con Nietzsche está en juego una discusión sobre la fundación de la literatura alemana. Lo que se deduce de la lectura de Nietzsche que aquí desarrolla Benjamin es una imposibilidad de leer el Barroco. En efecto, a Nietzsche lo guiaba una preocupación por “establecer una duradera alianza amorosa entre la cultura alemana y la griega” (Nietzsche, 1871: 161) y estaba instalado, para ello, en la tradición de “la nobilísima lucha de Goethe, Schiller y Winckelmannn” (Nietzsche, 1871: 161). Así Nietzsche formaría parte aún, desde la perspectiva de Benjamin, de la tradición del “menosprecio y malinterpretación de la tragedia barroca”, aquella tradición²⁵⁸ que le quita toda posibilidad de resonancia: “La rehabilitación del patrimonio literario alemán, que empezó con el Romanticismo, apenas ha afectado hasta la fecha a la literatura del Barroco” (Benjamin, 1928: 31). En este sentido, ni la “naciente filología germánica” ni la “difusión [...] de los estudios de germanística durante el último tercio del siglo pasado [...] para la que la crítica estilística y el análisis formal eran disciplinas auxiliares del más ínfimo rango” (Benjamin, 1928: 31-32), lograron notar “la verdadera importancia de la contribución de estos hombres [del Barroco] a la causa de la lengua y la cultura popular [...], su participación conciente en la formación de una literatura nacional” (Benjamin, 1928: 31-32). Ello explica el esfuerzo de toda la primera parte del *Trauerspielbuch* en distinguir *Trauerspiel* y tragedia, dado que, como efecto del menosprecio y los “múltiples prejuicios”, “el *Trauerspiel* del Barroco alemán pasó a ser visto como la caricatura de la tragedia antigua” (Benjamin, 1928: 33). Al señalar enfáticamente la ausencia de influencia de la tradición griega o lo inadecuado de la mirada aristotélica para pensar el *Trauerspiel*, Benjamin señala un punto clave del origen de la literatura alemana (un origen no clasicista), pero, de un modo aún más decidido, pone en práctica (en el presente), un modo de lectura de esa tradición que hace imposible, por razones que inmediatamente serán planteadas, sostener un nacimiento simple de la literatura alemana.

Antes de continuar, es necesario detenerse aún en otro aspecto de las disputas de Benjamin, fundamental para la comprensión de la escena de 1927. El

²⁵⁸ Si bien, evidentemente, el problema del Barroco no forma parte de las preocupaciones centrales de Nietzsche, es necesario recordar en este punto el pasaje citado en Estado de la cuestión en el que Nietzsche, en 1878, expone una temprana intuición sobre la *modernidad* del Barroco –pasaje que, por lo tanto, permite desarticular el “clasicismo” de la estética nietzscheana.

Ursprung des deutschen Trauerspiels es contemporáneo de otra vertiente de la filología alemana, el hispanismo (que en esos años se vuelca decididamente al Barroco), línea que Benjamin (pese a valerse sistemáticamente, a lo largo de todo el libro, del Barroco español como término de comparación), desatiende (en gran medida a causa de que muchos de esos trabajos estaban siendo producidos al mismo tiempo y los más significativos serán publicados de 1927 en adelante). En efecto, hacia mediados de la década de 1920, tal como fue adelantado en la Introducción de esta segunda parte, Alemania ve aparecer una notable cantidad de estudios sobre el Barroco español (Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer, Ludwig Pfandl, Helmuth Petriconi, entre muchos otros).²⁵⁹

Es claro que, para Benjamin, el Barroco español tiene como función exclusiva en su argumentación funcionar de contrapunto. Benjamin necesita oponer a la altura alcanzada por un Calderón, el “objeto virtual del tratado” (cuyo valor lo coloca aún en el espacio del Autor), la “minoridad” del *Trauerspiel* alemán (espacio en el que se hace visible la disolución de la Autoría en pos de un Barroco vuelto Idea, *Kunswollen*, idea de una Forma). En este sentido, la literatura española del siglo XVII que Benjamin conoce es el que, tal como plantea Dámaso Alonso, fue concebible y recuperada por el Romanticismo alemán. La ausencia que brilla como falta notable es, evidentemente, Góngora, cuya lectura, a la luz de las hipótesis desplegadas aquí por Benjamin, es posible imaginar, llevaría el problema del Barroco y la alegoría hacia nuevos límites. Sólo asumiendo la (ignorada por Benjamin) auténtica contemporaneidad entre el nuevo gongorismo español-latinoamericano y la obra de Benjamin se vuelve visible el nuevo horizonte que, en torno al Barroco como Máquina lectora, toma forma hacia 1927 –horizonte en el que el delirio de d’Ors y las iluminaciones de Alonso (quemado) y Benjamin son contemporáneos.

Retomando entonces el concepto de *Ursprung*, la labor crítica definida como espacio de reminiscencia supone, por un lado, un modo de restitución que opera no como reconstrucción histórica sino como intento de alcanzar la “percepción originaria”: en este sentido, la reminiscencia (aquello que, en el trabajo sobre Baudelaire, será pensado bajo la forma de la memoria involuntaria proustiana) es,

²⁵⁹ Cfr. al respecto los estudios de Hatzfeld (1964), Wellek (1963) y, más específicamente centrados en el problema de los aportes de la filología alemana a los estudios hispánicos, Haensch (1996) e Ingenschay (1996). Sobre Spitzer, cfr. más adelante en el presente capítulo.

antes que nada, la huella de una imposibilidad (del conocimiento pleno) que, a partir de la negación del uso vulgar, profano, instrumental, del lenguaje, logra transformarse en un momento excepcional. Pero, por otro lado, esa práctica – según su condición siempre frágil producto de la imposibilidad que la hace excepcional– nunca encuentra su última palabra (al menos hasta la “consumación” de la historia).²⁶⁰ Es decir, el pensamiento histórico se vuelve un trabajo *presente* y, como tal, hace del origen algo que se está haciendo (y es por lo tanto, algo siempre “imperfecto y sin terminar”), siempre *nuevo*. En Benjamin *hay* origen – perdido y recuperable.

Esta concepción del *Ursprung* supone un punto de ruptura teórica que determina, al mismo tiempo y por las mismas razones, un cambio en relación con la historia del arte en general y un cambio en relación con la historia del Barroco en particular. En el espacio de la historia del arte (y la literatura), en efecto, el *Ursprung* benjaminiano funciona como puesta en crisis de la visión positivista: las determinaciones, las causalidades, al ser arrastradas en el torbellino, son arruinadas hasta el punto de conducir a la postulación de la ahistoricidad del arte. Así, en una de las más relevantes cartas del período preparatorio, destinada a Rang, del 9 de diciembre de 1923, Benjamin expone este alcance de sus hipótesis de un modo quizás más extremo que en el libro:

lo que ha estado preocupándome es el problema de la relación de la obra de arte con la vida histórica. Desde ese punto de vista, es evidente para mí que no existe una tal historia del arte [...]. En términos de su esencia [la obra de arte] es ahistórica [*geschichtslos*] (1979: 294-295).

La interpretación que se deriva de esa condición irremediable es “intemporal, intensiva” y por lo tanto –continúa la misma carta:

La historicidad específica de las obras de arte [...] no se descubre en una “historia del arte” sino sólo en la interpretación [*Interpretation*]. Una interpretación, en efecto, hace aparecer conexiones que son atemporales [*zeitlos*] y sin por ello estar desprovistas de importancia histórica (1979: 295).

La resonancia actual más significativa de esa postulación es, probablemente, la tenaz militancia a favor del anacronismo desarrollada por Georges Didi-Huberman, entre cuyos fundadores el teórico francés cuenta a

²⁶⁰ Cfr. Agamben, 1982: 62.

Benjamin y en especial al Benjamin de 1928. Afirma Didi-Huberman luego de citar la definición de *Ursprung*:

El origen en este sentido [...] es primero *anacronismo*. A este respecto la historia del arte sobreviene en el relato histórico constituido como una falla, un accidente, un malestar, la formación de un síntoma. Una historia del arte capaz de inventar, en el doble sentido del verbo, imaginativo y arqueológico, “nuevos objetos imaginarios” será una historia del arte capaz de crear torbellinos, fracturas, desgarramientos en el saber que ella misma produce (2000: 128-129).

Es necesario insistir una vez más: lo notable en esta historia del anacronismo (que se funda tanto en Benjamin como en Aby Warburg y Carl Einstein) es que, en su exhaustividad en el análisis de las fuentes, descarta la variable barroca, no sólo en relación con Benjamin, sino también a propósito de muchos de los historiadores y críticos del arte anteriores (algunos de los cuales protagonizan la escena teórica de 1908, cfr. Primera parte); variable que, de ser considerada, permitiría comprender que, si bien no exclusivamente, ese desgarramiento del saber se opera sobre una serie de inestabilizaciones temporales para las que el Barroco, entendido como supervivencia (en la medida en que nace a la Historia del arte recién a finales del siglo XIX), se presta particularmente apto. Pero aún, porque entre anacronismo y Barroco se establece un vínculo que afecta a uno y a otro hasta el punto en que es posible afirmar, al mismo tiempo: el Barroco es anacrónico, el anacronismo se origina en el Barroco.²⁶¹

Por ello, en segundo término, en relación con la historia del Barroco, lo que Benjamin prepara de este modo es la condición conceptual que hace posible (o explica) su supervivencia histórica y, fundamentalmente, la posibilidad de su repetición: “la dialéctica inherente al origen [...] revela cómo la singularidad y la repetición se condicionan recíprocamente” (Benjamin, 1928a: 29), pues lo que Benjamin hace es “plantear la *historia* en términos de *origen*, y la cuestión del *origen* en términos de *novedad*” (Didi-Huberman, 2000:127). Se pone en juego, así, una supervivencia que –y éste es un rasgo esencial para comprender la transformación del Barroco en Máquina lectora– no depende de las obras: “aún

²⁶¹ Naturalmente, podría presentarse aquí un argumento antagónico, si se tiene en cuenta que es Aby Warburg el autor central de los desarrollos de Didi-Huberman a propósito del anacronismo y que en Warburg es el Renacimiento el período de estudio privilegiado. Sin embargo, la versión del Renacimiento que allí se pone a funcionar tiene el valor de enturbiar, precisamente, la concepción winckelmanniana. El problema merecería un desarrollo detenido que excede el tema aquí tratado, pero vale la pena destacar que en un trabajo como el *Atlas Mnemosyne* el Barroco tiene su lugar, por ejemplo en el Panel 70, titulado “Patética barroca del rapto. Teatro”. Cfr. Warburg (2003: 114).

cuando no hubiera una tragedia o un drama cómico en estado puro capaz de justificar el nombre de estas ideas, ellas podrían seguir existiendo” (Benjamin, 1928a: 27).

La asunción de un origen semejante descarta la existencia fáctica de lo originario, pero no por ello debe confundirse con la invención caprichosa de un origen cualquiera. Se trata más bien de una historicidad radical. Continúa Benjamin, en su definición de *Ursprung*:

En cada fenómeno originario [*Ursprungsphänomen*] se determina la figura mediante la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su pre- y posthistoria (1928a: 29, traducción modificada).

Por ello, un primer señalamiento en relación con la instauración del Barroco como *Ursprung* debe señalar que el Barroco no funciona como hecho cerrado (concluido) que se invoca en tanto génesis, sino como origen de un tiempo que pone en crisis la posibilidad misma de hablar de génesis y, por lo tanto, da comienzo a la tarea filosófica moderna, tal como Benjamin la concibe. ¿En qué sentido es el Barroco ese momento y esa manera que instauro históricamente (afectando la mirada sobre la historia, incluso el pasado mismo del Barroco) el origen? Escribe Benjamin:

Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble [*Doppeleinsich*] que lo reconoce como restauración, como rehabilitación [*als Restauration, als Wiederherstellung*], por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar [*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*], por otro (1928a: 28-29).

Sólo a partir de esa doble perspectiva es concebible, en relación con el origen, la realización de la tarea filosófica como “actitud Adán”, sólo de este modo (profano) es posible recuperar “el derecho a nombrar” y restaurar la percepción originaria —es un modo de liberar la historia (la totalidad de la historia).

Fue probablemente Rolf Tiedemann el primero en subrayar el alcance filosófico, estético y epistemológico de la concepción benjaminiana del origen, al señalar, en primer término, que “el origen está determinado de manera dialéctica, como un campo de fuerzas” (1965: 80) y, a su vez, al exponer que “un género artístico” (en este caso el *Trauerspiel*, el Barroco en general) “sólo se vuelve Idea

en tanto que fenómeno originario” (1965: 79), pero, aclara, ese origen no es ni ontológico en el sentido heideggeriano,²⁶² ni una verdad eterna o atemporal.²⁶³

Lo que cualquier lector que tenga presente el trabajo sobre el concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán nota inmediatamente es que el concepto de origen (y particularmente la noción de *Ursprungsphänomen* –cfr. 1928a: 29) en Benjamin tiene como fuente fundamental la noción de *Urphänomen* de Goethe.²⁶⁴ Por ello la lectura de Tiedemann despliega ese vínculo, partiendo de la base de que lo que Benjamin intenta es retomar “la tradición interrumpida de la ciencia goethiana de la naturaleza” (Tiedemann, 1965: 81), pero teniendo en cuenta que se trata de un desplazamiento del dominio de la naturaleza al de la historia:

Comprendí irrefutablemente que mi concepto de origen en *Origen del drama barroco alemán* es una transposición rigurosa y perentoria del concepto fundamental de Goethe, del dominio de la naturaleza al de la historia. “El origen” es –teológica e históricamente diferente, teológica e históricamente viviente– el concepto de fenómeno originario transpuesto del contexto pagano de la naturaleza al contexto judío de la historia. “El origen” es el fenómeno originario tomado en sentido teológico (Benjamin, cit. en Tiedemann, 1965: 81-82).

Esa es la razón por la que Benjamin define la idea de forma artística, “por el hecho de que allí es imposible separar el fenómeno y el contenido” (Tiedemann, 1965: 84). Así, puede comprenderse la centralidad de la lectura benjaminiana del Barroco según los términos propuestos en este trabajo –específicamente, la conformación del Barroco como problema teórico que establece una distancia compleja con respecto a las obras. Señala Tiedemann:

Benjamin designa como origen la relación entre las obras de arte concretas y su idea. Esas obras singulares reenvían a la totalidad de esa idea; no se reducen jamás a sí mismas sino, más bien, son siempre un pasaje a la totalidad (1965: 86).

De este modo, es la idea la que representa los fenómenos originarios, a través de una iluminación. Se comprende, por lo tanto, por qué la tarea filosófica es concebida por Benjamin como “actitud Adán”: “esa iluminación es teológica: es la luz de la revelación la que hace entrar los fenómenos en la obra de arte, no en

²⁶² La distinción que establece Tiedemann cobra mayor relevancia si se tiene en cuenta que *Ser y tiempo* se publica, igual que el *Trauerspielbuch*, en 1928.

²⁶³ Por ello, aclara Tiedemann, “las ideas [...] no permiten criticar una obra en nombre de su género” (Tiedemann, 1965: 80).

²⁶⁴ “Aprehender la idea de la naturaleza y con ello hacerla idónea como arquetipo [*Urbilder*] del arte (como puro contenido), era la finalidad última del esfuerzo de Goethe en la indagación de los fenómenos originarios [*Urphänomene*]” (Benjamin, 1920: 158).

tanto que fenómenos naturales, sino en tanto fenómenos históricos” (Tiedemann, 1965: 89). Por ello, tal como fue planteado (y será retomado en la última sección de este capítulo), esa actitud supone “restaurar [...] el carácter simbólico de la palabra, mediante el que la idea alcanza conciencia de sí misma” (Benjamin, 1928a: 19):

Debe decirse del concepto de origen en estética aquello que, según la teoría de Benjamin, constituye la esencia del símbolo filosófico en general: que se intenta tomar, por su intermedio, una relación entre el mundo histórico y el mundo mesiánico. La obra de arte en su origen, allí donde se opone de manera autónoma su universo al mundo histórico, hace entrar la relación refractada entre el mundo histórico-fenomenal y el mundo acabado, en una relación simbólica (Tiedemann, 1965: 89).

El enfoque doble por el que se revela lo originario define una unidad que se fija, se cristaliza y allí es la monadología leibniziana la que es convocada. Pero, tal como ocurre en Leibniz, hay, en la “dialéctica de las mónadas” una aporía “según la cual las realidades históricas adquirirían, para devenir idea, la forma ‘cristalina’ de la unidad, sin que por ello esa unidad cristalizada deba comprenderse como ‘construida’” (Tiedemann, 1965: 84). Esa cristalización será, como podrá verse luego, la de la alegoría como unidad barroca y, en términos generales, la del Barroco como momento histórico (de vacilación) en el que el arte al tiempo que dice su verdad, expone la verdad teológica de su tiempo.

El origen del Barroco, por lo tanto, reenvía al presente. El Barroco, desde la perspectiva del origen, se vuelve un problema *presente* (es un modo de acceso a él). No hay Barroco más allá de la inquietud que genera su vigencia. Hacer la pregunta por el origen del Barroco –dada la entidad de la crítica fundada en la perspectiva del origen– equivale a hacer la pregunta por el origen del presente. Un presente transformado, lógicamente, en un tiempo igual de complejo –aquello que Benjamin denominará *Jetztzeit*.²⁶⁵ No casualmente, la tesis 14 de “Sobre el concepto de historia”, tesis en la que Benjamin plantea este concepto, se inicia con el epígrafe “La meta es el origen” (de Karl Kraus) y define la historia como “objeto de una construcción”. El *Jetztzeit* es un modo no sólo de hacer “saltar el continuum de la historia” o “un salto de tigre al pasado” (Benjamin, 1940: 188), es también un modo de leer el presente como origen.

²⁶⁵ Benjamin altera el valor peyorativo que tiene el concepto, por ejemplo, en Nietzsche. Según Agamben, lo mismo ocurre en Schopenhauer y en Heidegger. “Benjamin invierte esta connotación para restituir al vocablo [el] carácter de paradigma del tiempo mesiánico” (Agamben, 2000: 140).

En efecto, uno de los rasgos que permiten explicar la gloria póstuma de Benjamin es, probablemente, el modo en que interrogó, hasta las últimas consecuencias, la experiencia del presente. No es un dato menor, en ese sentido, el trágico destino personal²⁶⁶ que más allá de todo, le evitó, entre otras cosas, franquear el umbral histórico que supondrá la posguerra. Pero lo cierto es que toda su obra puede ser leída como una historia natural del presente. Mirada a grandes rasgos, su obra comienza con el primer Romanticismo (hasta 1920), luego de desplaza al Barroco (hasta 1927) e inmediatamente (desde 1927) avanza al siglo XIX y al XX. De este modo el recorrido cubre los siglos de la era moderna: XVIII primero, XVII después y XIX por último. Se trata de los tres umbrales históricos fundamentales recorridos por su obra y que diseñan el ciclo de lo moderno que conduce al presente²⁶⁷ a partir de los nombres propios que realizan incursiones en su obra: Proust, Surrealismo, Kafka, etc.

La lectura de Agamben (1982) de esta zona de la obra de Benjamin expone con claridad el horizonte (la post-historia que Benjamin incluye en su definición) de esta concepción del origen. La unidad del fenómeno y la idea supone para Agamben, tal como fue citado al comienzo, una dialéctica según la cual origen y fin se identifican y transforman. Por ello,

el fin ya no es aquí simple cesación, sino antes bien totalidad [...] En la idea, el fenómeno se cumple, 'se convierte en aquello que no era: totalidad'. Por esto el poder de la idea no inviste la esfera de los hechos, 'sino que se refiere a su prehistoria y a su posthistoria', a su origen y a su completa totalidad (Agamben, 1982: 62-63).

Este horizonte se deriva de postulaciones que Benjamin había elaborado en relación con la filosofía del lenguaje y, a gran escala, depende de una concepción histórica que se inscribe en una "teología de la historia" [*Geschichtstheologie*]

²⁶⁶ La variable biográfica, más allá de los lugares comunes a los que en muchos casos conduce, no debería, sin embargo, ser desestimada. Como podrá verse en la sección siguiente de este capítulo, una lectura de su obra que operase en esa clave podría partir, por ejemplo, del problema de la pobreza, problema al que Benjamin otorgó gran alcance teórico. Pero si se presta atención al relato (biográfico y teórico al mismo tiempo) que en su abundante correspondencia se construye, no puede dejar de resultar evidente hasta qué punto se trata del relato de un pobre. La experiencia de la pobreza es, para comenzar, la del propio Benjamin —es claro: no se trata tanto de un pobre como de un empobrecido (efecto indeseado de una elección vocacional fallida) —sin considerar la carencia (entendida como modo de producción y, en última instancia, como modo de recorrer la Europa de entreguerras) la imagen que se obtiene de Benjamin es al menos parcial.

²⁶⁷ La complejidad del "presente" se comprende en mayor medida si se incorpora la variable complementaria. Tal como puede leerse en el *Passagen-Werk*: "De un modo análogo a como el libro sobre el Barroco ilumina el siglo XVII mediante el presente, pero con más claridad, debe ocurrir aquí con el siglo XIX" (Benjamin, 1982: 461).

(Benjamin, 1928a: 213). Si por un lado lo que se señala es el pasado (de la humanidad), la teología de la historia define el horizonte último (de esa humanidad por fin redimida). En relación con la filosofía del lenguaje (tal como fue planteado), el problema del Origen conduce a la definición por parte de Benjamin de la tarea del filósofo concebida como “recurso a una reminiscencia que se remonta a la percepción originaria” (Benjamin, 1928a: 19) que, de ese modo, se ve “restaurada” (Benjamin, 1928a: 29) –se trata del único modo (irremediablemente profano) en que le es dado al pensamiento hacer (recuperar) una experiencia [*Erfahrung*] de conocimiento cuya forma auténtica, original fue la del “estado paradisíaco” (Benjamin, 1928a: 19), cuando no era necesario luchar contra “el valor comunicativo de las palabras”. En el mismo sentido, la teología de la historia no define solamente ese horizonte posthistórico, sino también las formas históricas, profanas de acceso a la totalidad –una de cuyas modulaciones es la alegoría barroca.

Ahora bien, otro aspecto otorga sentido al Barroco como origen del origen. A lo largo de su obra, Benjamin dispone todo un repertorio de imágenes que se vuelve esencial a su método crítico. La imagen, en este sentido, alcanza un estatuto teórico al que ninguno de sus lectores fue indiferente.²⁶⁸ La definición de *Ursprung* antes citada no es una excepción. Evidentemente, el río es un tropo de gran alcance desde la antigüedad, utilizado, entre otras cosas, para representar el tiempo en su fugacidad y en ese sentido su uso por parte de Benjamin no supondría ninguna particularidad. Sin embargo, dada la importancia que la emblemática adquiere en el *Trauerspielbuch* hay motivos para suponer que es ese género (el repertorio de imágenes que se vuelve disponible para Benjamin y el tipo de articulación con el texto que allí se produce) la fuente privilegiada en la construcción de esa definición. En efecto, la emblemática renacentista y barroca se vale sistemáticamente del río como imagen que acompaña lemas tradicionales como *Cuncta fluunt*. Lo que Benjamin introduce es el *Strudel* en el curso unidireccional del río y esa imagen es su propio emblema.

Por ello, la concepción benjaminiana del origen supone la puesta en práctica de un pensamiento *en* la imagen –dispositivo crítico que el propio Benjamin explora en el libro al hacer de la emblemática uno de los espacios privilegiados de

²⁶⁸ Cfr., especialmente, en relación con el problema del Barroco, Tiedemann (1965) y Buck-Morss (1989).

indagación de la alegoría barroca. En esa definición, por lo tanto, Benjamin compone su alegoría y, como crítico alegorista, debe apelar al Barroco, pues, como podrá verse más adelante, “en el Barroco [...], lo escrito tiende a la imagen visual [*drängt das Geschriebene zum Bilde*]” (Benjamin, 1928a: 168). La definición de *Ursprung*, de este modo, se dispone allí no tanto para ser meramente comprendida, sino más bien como enigma o emblema (o jeroglífico –el antecedente del emblema) que debe ser desentrañado –e incluso: todo el libro funciona como *subscriptio* de la *pictura* –el *Strudel* en el río–, en un emblema cuya *inscriptio* propone la pregunta por el *Ursprung*.

4.3. Barroco e historia: tiempo de pobreza

Una vez determinado ese modelo de origen, es necesario preguntarse cómo concibe Benjamin el recorrido de la era moderna desde el punto de vista del Barroco (cuáles son sus rasgos, cuál es su recorrido histórico y en qué sentido el Barroco funciona como clave de su historia). Aquí es posible proponer la articulación de dos variables: Barroco y pobreza (problema, este último, presente desde fechas tempranas y llevado a su máxima expresión cinco años después de la publicación del *Trauerspielbuch*, en 1933, con “Experiencia y pobreza” –cfr. Primera parte). El Barroco es, en Benjamin, una de las formas históricas privilegiadas de la pobreza de la *Erfahrung*. Es decir, como origen de la era moderna, supone la instauración de un tiempo de pobreza. En este punto, cabe retomar lo planteado en el Escolio benjaminiano de la Primera parte y recordar que, si se tiene en cuenta que en 1933 Benjamin subraya (en un gesto permanente en su obra que hace de lo inicialmente presentado como novedoso algo siempre más antiguo y vuelve el fenómeno analizado no tanto una repetición cuanto un paso más en el alejamiento o la profundización de un proceso que se remonta a la Caída) que la pobreza de la *Erfahrung* con la que se inaugura el siglo XX “no es sino una parte de la gran pobreza [*großen Armut*] que ha cobrado rostro [*Gesicht*] de nuevo” (Benjamin, 1933a: 168), es decir, si se tiene en cuenta que la pobreza es un rasgo irremediable de la historia que, periódicamente, se vuelve visible (adquiere un nuevo rostro),²⁶⁹ por lo tanto es necesario retroceder, indagar la temporalidad histórica de la que participa el Barroco y determinar qué rostro de la

²⁶⁹ Uno de esos rostros, en 1933, es el del Ratón Mickey, que había nacido también en 1928.

pobreza supone. Estas formas de pobreza se registran, al menos, en cuatro niveles.

El horizonte en el que puede instalarse esta articulación entre Barroco y pobreza es, según lo planteado más arriba, el de “Sobre el programa de la filosofía venidera”, donde Benjamin expone una primera incomodidad ante la concepción de la *Erfahrung* de la modernidad propia de la *Aufklärung* y deja un espacio vacío que, según aquí se propone, genera las condiciones de aparición del Barroco en esa historia.

En primer lugar, el problema de la *Erfahrung* se articula con el problema de la narración en más de una oportunidad: por ejemplo, en 1933, pero también en 1936, en “El narrador”, ese otro relato de la pobreza. Allí, pese a estar ausente como concepto, el Barroco está presente como momento clave en la referencia al *Quijote*. Si en el *Trauerspielbuch* las remisiones a la literatura no dramática son escasas, aquí Benjamin explora esta otra dimensión literaria del Barroco, transformado en “el más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración” (Benjamin, 1936: 115) con el surgimiento de la novela en la obra de Cervantes. La narración (variable metodológicamente compleja –espacio de verificación del estado de la *Erfahrung* y, al mismo tiempo, problema específico que por momentos coincide con ella), la historia de su empobrecimiento, permite comprender que el Barroco instaaura un tiempo nuevo cuya pobreza, precisamente, diseña un recorrido histórico que va desde el siglo XVII al XX, período en el cual el arte al tiempo que funciona como señal de un estado dañado de la *Erfahrung*, dispone las herramientas para (en la medida en que vuelve visible el daño) restituirla. Ese tiempo de pobreza es el de la literatura de la era moderna, un ciclo de secularización –“en el narrador se preservó el cronista, aunque como figura transformada, secularizada” (Benjamín, 1936: 123)–, cuyas condiciones se definen a partir de nuevas formas de la reproductibilidad técnica –“lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela sólo se hace posible gracias a la invención de la imprenta” (Benjamin, 1936: 115)– y de alteraciones institucionales –“el novelista, por su parte, se ha segregado” (Benjamin, 1936:115). El Barroco, en tanto “más temprano indicio del proceso”, inaugura un tiempo que llega al presente. El aspecto capital que un problema como la narración expone es que si el Barroco debe considerarse una variable histórica válida para pensar (de

un modo satisfactorio) el problema de la *Erfahrung* es porque es un momento histórico en el que se expone más dramáticamente que en otros su imposibilidad. Esa exhibición es la única verdad a la que se puede acceder desde un horizonte humano (es decir, profano, pobre).

En segundo lugar, el *Trauerspiel* alemán es una forma pobre. Tal como fue señalado, son múltiples los alcances que Benjamin asigna a ese rasgo (permite estratégicamente trabajar en el plano de la Idea, postula una refundación no clasicista de la literatura alemana y, en relación con la historia del arte y la literatura, supone la reivindicación de los períodos considerados “decadentes”). Pero lo cierto es que, a su vez, el *Trauerspiel* (en su diferencia con la tragedia) hace posible definir un ciclo histórico que llega al presente (y tiene futuro). Por un lado, en el *Trauerspielbuch*, Benjamin señala que “el *Trauerspiel* constituye una forma de tragedia hagiográfica [que va] de Calderón hasta Strindberg [...], una variedad del misterio escénico medieval [que] cuenta aún con futuro delante de sí” (Benjamin, 1928a: 102). Pero esa vigencia presente y futura del *Trauerspiel* es un hecho con el que Benjamin se encuentra durante la elaboración del libro, en uno de los nombres que, para su sorpresa, alentaron su trabajo (y que establece una continuidad entre la escena de 1908 y ésta): Hugo von Hofmannsthal.²⁷⁰ En efecto, en su reseña de *La Torre*, de 1926, Benjamin llegará a postular la existencia de un *Trauerspiel* actual (la obra, en efecto, llevaba en el subtítulo esa inscripción: *Der Turm. Ein Trauerspiel in Fünf Aufzügen*) en términos de reencuentro con una “tradición de la escena alemana en el punto en el que fue interrumpida por el clasicismo” (Benjamin, 1926: 46). Cuando Hofmannsthal había enviado la obra a Benjamin a principios de 1925,²⁷¹ éste, además de enviarle a cambio el prometido manuscrito sobre del *Trauerspiel*, le escribió, el 11 de junio, manifestando considerarse el lector mejor preparado para leer la obra y agregaba: “su obra es, desde mi punto de vista, un *Trauerspiel* de la forma más pura [...], es la coronación

²⁷⁰ Para una consideración de la “diplomática dimensión de que se hallaba investida esta relación” entre Benjamin y Hofmannsthal, cfr. Scholem (1975: 134). Según Scholem, aún antes de leer *La torre*, el juicio de Benjamin estaba establecido, así como la posición que sostendría públicamente al respecto: “No la he leído todavía. Mi juicio privado está ya establecido de antemano; y lo mismo cabe decir respecto al que voy a publicar, que será el opuesto” (cit. en Scholem, 1975: 134). Lo cierto es que, más allá de estas dudas, es probable que –en función de lo que puede observarse– la lectura haya resultado una sorpresa para Benjamin.

²⁷¹ Carta a Scholem del 6 de abril de 1925: “Hofmannsthal solicitó un juicio privado, personal, sobre *La torre*, reversión [*Umdichtung*] de *La vida es sueño* de Calderón” (Benjamin, 1978: 377).

de su esfuerzo por la renovación [*Erneuerung*] y el renacimiento [*Wiedergeburt*] de esta forma alemana del Barroco” (Benjamin, 1979: 352).

En tercer lugar, el *Ursprung* es una forma caída y, por lo tanto, pobre del origen. También aquí el presente (como espacio de trabajo con el origen) es alcanzado por el Barroco. Cuando Benjamin afirma que es el presente el tiempo del trabajo con el origen (un presente tensionado entre un pasado paradisíaco y un futuro siempre inminente de redención, “realización” del origen), lo que debe subrayarse es que ese presente no es un tiempo cualquiera: el presente, 1928, es un tiempo de crisis (una crisis que alcanza diversos niveles –es una crisis total–, pero cuya dimensión económica es determinante: inflación, empobrecimiento, *crack-up*) y de masacre; de ruinas y cadáveres. El presente es un tiempo que, en su versión inmediata, nace con la experiencia de la Gran Guerra y que marcha hacia una “guerra inminente” (Benjamin, 1933a: 173), momento en el que “la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura” (1933a: 173). Por ello, si el Barroco permite iluminar la experiencia del presente es porque había construido una imagen emblemática que en esos años adquiere sentido pleno: el rostro alegórico de la pobreza de la *Erfahrung* es una calavera (este problema será retomado luego).

El presente es, en este sentido, aquello que Benjamin dice estar interpelando en su trabajo sobre el Barroco. En efecto, el final del Prefacio, particularmente la sección “Barroco y Expresionismo”, señala la importancia del Expresionismo en la reevaluación del Barroco, a partir de “ciertas llamativas analogías con la situación actual de la literatura alemana [que] han proporcionado cada vez más motivos de interés en el Barroco” (Benjamin, 1928a: 38). Benjamin evalúa la pertinencia de algunos antecedentes al respecto, pero postula que “es en el tratamiento de la lengua sobre todo donde se ve claramente la analogía de los intentos de entonces con los de un pasado reciente y con los de hoy en día”. Y agrega: “todos ellos se caracterizan por la exageración”. A ello se suma un “estilo rústico” que hace aparecer al lenguaje “a la altura del peso de los acontecimientos históricos” y lo amanerado [*Manier*] como intento de “disimular la falta de productos de valor” (Benjamin, 1928a: 39). Este señalamiento es central: se trata no tanto de una mirada negativa con respecto a estos productos, sino más bien de un señalamiento, tal como fue planteado, de la preponderancia de la *Kunstwollen* por sobre la *Kunstübung* –propia de “los denominados períodos de decadencia”–; esa

voluntad “sólo tiene acceso a la forma, pero nunca a la obra singular bien hecha”. Así, “es esa misma voluntad de arte la que explica la vigencia del Barroco tras el derrumbe de la cultura alemana de corte clásico” (Benjamin, 1928a: 39). Es en “la dimensión metafórica del lenguaje”, los neologismos, las “acuñaciones verbales más violentas”, los arcaísmos, donde se exhibe el desgarramiento: “en tal desgarramiento, nuestro presente refleja, hasta en los detalles de la práctica artística, ciertos aspectos del talante espiritual del Barroco” (Benjamin, 1928a: 40). Sin embargo, Benjamin se detiene también en una diferencia que conduce a hacer del presente un tiempo de crisis aún más extrema:

en la Alemania del siglo XVII, la literatura, por poca atención que se le prestase, contribuyó notablemente al renacer de la nación. En cambio, los veinte años de literatura alemana a los que hemos hecho referencia para explicar el renovado interés en el Barroco, representan una decadencia [*Verfall*], por inaugural y fructífera que sea (1928a: 40-41).

Finalmente, la pobreza se anuda con el Barroco en una cuarta dimensión: la vida de Benjamin, su experiencia de trabajo –pero para desplegar este aspecto es necesario avanzar hacia el punto siguiente, no sin antes destacar que se debe a Leo Spitzer una pionera recepción del *Trauerspielbuch* en su trabajo dedicado a la enumeración caótica en la poesía moderna (1945*). De la gran cantidad de trabajos de Spitzer consagrados al Barroco, éste constituye un caso singular en el que, sobre la base de Benjamin, el autor propone un desplazamiento del Barroco al siglo XX (de Góngora a Whitman, a Darío). La enumeración caótica, desde la perspectiva de Spitzer, es una forma pobre en el sentido benjaminiano y también barroca: expone la condición fragmentaria del lenguaje caído.

5. El *Trauerspielbuch* como origen de la obra de Benjamin

Ya en mi habitación, me eché en la cama, leí a Proust y comí nueces azucaradas de las que habíamos comprado porque le gustan a Asja. Pasadas las siete llegó Reich, y algo más tarde Asja. Se pasó toda la velada echada en la cama, y sentado en una silla, a su lado, Reich. Cuando, después de mucho esperar, llegó también el samovar [...], y cuando su murmullo me llenó con la sensación de estar en una habitación rusa y pude contemplar, muy de cerca, el rostro de Asja, que estaba tumbada enfrente, sólo entonces, por primera vez desde hacía muchos años, sentí el calor de la nochebuena cerca del pequeño abeto metido en el tiesto. Hablamos del trabajo que Asja debía aceptar, y, luego, de mi libro acerca del *Trauerspiel*; leí en voz alta el prólogo, dirigido contra la Universidad de Frankfurt. Para mí puede llegar a ser importante el que Asja dijera que, a pesar de todo, tengo que escribir: rechazado por la Universidad de Frankfurt am Main. Esa noche nos sentimos muy unidos. Asja se rió mucho de algunas cosas que le dije. Y

otras, tales como la idea de escribir un artículo sobre la filosofía alemana como instrumento de la política interior de Alemania, la animó a manifestar impetuosamente su conformidad. No acababa de decidirse a marchar; se sentía bien y cansada. Pero finalmente se fue cuando aún no eran las once. Yo me acosté enseguida, pues, a pesar de haber sido tan breve, mi noche estaba cumplida. Comprendí que la soledad no existe para nosotros cuando la persona que amamos está también sola, aunque se encuentre en un lugar diferente donde no podemos alcanzarla. Parece, pues, que en el fondo el sentimiento de soledad es un fenómeno reflexivo que sólo nos afecta cuando refleja sobre nosotros a personas conocidas —la mayoría de las veces, a personas que amamos—divirtiéndose en compañía de otros, sin nosotros. E incluso el que está solo en la vida, sólo lo está al pensar en la mujer, aunque sea desconocida, o en una persona que no está sola y en cuya compañía tampoco se encuentra él (Benjamin, 1980: 55-56, traducción modificada).

escribe Benjamin en la entrada del 24 de diciembre de 1926 del diario que será luego su *Diario de Moscú* (publicado póstumamente). La escena navideña, íntima y de viaje, define la situación en la que Benjamin se encuentra: una soledad que no es sólo la del viaje, el desamor y la desilusión política, sino también la de la marginalidad académica a la que el fracaso de la tesis de Habilitación lo estaba conduciendo.

Si la escena es justa es precisamente porque el ciclo del *Trauerspielbuch* se había iniciado, de algún modo, junto a Asja Lacis. Hundido ya en su pobreza definitiva, Benjamin había decidido, luego de todo el trabajo preparatorio, salir de Berlín para dedicarse a la escritura de la tesis. Su destino inicial, a comienzos de 1924, es Capri. Allí, en junio, conoce, tal como escribe a Scholem el 13 de junio de 1924, a “una letona, bolchevique, de Riga, que se dedica a la actuación y dirección teatrales, una cristiana” (Benjamin, 1979: 318). Y Asja, indudablemente, *abre una calle nueva* o más bien una bifurcación ética, estética y política para Benjamin. El 7 de julio, escribe nuevamente a Scholem: “todo tipo de cosas han ocurrido”, cosas que no benefician necesariamente su trabajo, pero que, en cambio, han supuesto “una liberación vital y una intensa atención a la actualidad del comunismo radical. Conocí a una revolucionaria rusa de Riga, una de las mujeres más excepcionales que he jamás he visto” (Benjamin, 1979: 321).

Entre ese momento y la noche moscovita de 1926, además de haberse enamorado de Asja Lacis, Benjamin había concluido (apresuradamente, dados los plazos estipulados) su trabajo; lo había presentado, en mayo de 1925, en la Universidad de Frankfurt y, tal como se dijo, había debido retirarlo, en septiembre,

luego el dictamen antes citado. El “Prefacio dirigido a la Universidad de Frankfurt” que esa noche lee a Asja Lacis y a Bernhard Reich (y que finalmente no incluirá en la publicación del libro) es, ya, obra de un nuevo Benjamin, o la última del viejo, pues el año que una semana después comienza, 1927, será el del nacimiento del proyecto definitivo del autor: el *Passagen-Werk*.

Ese prefacio, una suerte de parábola kafkiana, cuenta el cuento de la Bella Durmiente “por segunda vez” e introduce allí la variación (la Bella Durmiente ha de despertarse, pero no por el beso del príncipe afortunado –la ciencia [*Wissenschaft*]– sino por el cocinero del castillo, al dar “al pinche el bofetón que resonó por todo el castillo”):

Una hermosa criatura duerme tras el seto de espinas de las páginas que van a continuación. Para despertarla, el autor se ha reservado más bien el papel del cocinero mayor. Ya hace mucho tiempo que se espera el bofetón que ha de resonar a través de los corredores de la ciencia. Entonces se despertará también esta pobre verdad que se ha pinchado con la anacrónica rueda cuando, desobedeciendo, se proponía tejerse una toga de profesor en el cuarto de los trastos (Benjamin, 1928a: 234).

La imagen que Benjamin se da aquí es ya aquella de la que sabe que no podrá escapar: el asalariado, la ilegibilidad de su trabajo, el irremediable manejo de los “desperdicios” de la Historia (cfr. Benjamin/Scholem, 1980: 184).²⁷² Sin embargo, quizás lo más significativo del breve texto sea la asunción de la condición que, de ahora en más, tendrá su palabra: se trata, sin dudas, de la formulación de una verdad, pero una “verdad pobre” [*arme Wahrheit*] –tal como fue señalado, la pobreza [*Armut*], presente como preocupación desde el comienzo, se volverá, en 1933, una posibilidad, cargada de pena, de encontrar una salida.

En este marco, el *Trauerspielbuch* puede leerse como ur-imagen petrificada de la obra de Benjamin, es decir, su *Ursprung* (el torbellino en el que se articulan todos sus temas de interés, desde el pasado religioso de la década del '10 hasta el proyecto final). No se trata, evidentemente, sólo del hecho de que supone el origen de la marginalidad académica del autor. Tal como fue planteado en el Escolio de la Primera parte, el *Passagen-Werk* nace tensionado por el libro sobre el Barroco y el interés por la *Calle de dirección única* que Asja había abierto “en su autor” (Benjamin, 1928b: 13). Ahora bien (además de las consideraciones incluidas en el Escolio a propósito del ornamento y el tratado como género, y las articulaciones

²⁷² Carta a Scholem del 21 de julio de 1925: “Ese viejo viaje en diligencia por las etapas de la universidad local no es mi camino” (Benjamin, 1979: 358-359).

entre uno y otro libro que a partir de allí podían determinarse), lo cierto es que muchos elementos de la elaboración del *Trauerspielbuch* no pueden leerse sino como postulación de esas imágenes (metodológicas) que habrían de durar en su obra. Para comenzar, en una de las primeras cartas dedicadas al comentario de la escritura del libro, desde Capri, escribe Benjamin a Scholem (el 5 de marzo de 1924): “no tengo más que 600 citas, o más, pero dispuestas en un orden perfecto” (Benjamin, 1979: 311). Y aún, el 22 de diciembre: “lo que sobre todo me sorprende es que lo que he escrito esté hecho casi completamente de citas. El más loco mosaico que pueda imaginarse, que, como tal, correría el riesgo de resultar tan insólito en un trabajo de este tipo que al pasarlo en limpio haré aquí y allí retoques” (Benjamin, 1979: 334). Más allá de que el producto final no coincida exactamente con esa imagen (aunque, a su vez, algo de ese procedimiento permanece –el problema será retomado luego), lo cierto es que esa elaboración es, innegablemente, la aparición de un nuevo método de trabajo.

Pero el problema se vuelve más complejo (en cuanto a los niveles en que se pone a funcionar el procedimiento de lectura), si se tiene en cuenta que ese rasgo, a su vez, se vuelve una característica de los materiales mismos con los que Benjamin trabaja. Escribe en el *Trauerspielbuch*:

[Lo] reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca. Pues es común a las obras literarias de aquel período el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido [...] a la espera permanente de un milagro” (1928a: 171).

Este pasaje vale no sólo en su sentido más evidente (es, ya –aunque esté hablando del Barroco– una “definición” del proyecto aún no emprendido de los Pasajes); al mismo tiempo, tal como podrá verse a continuación, señala el estatuto complejo de la alegoría: entre objeto de estudio y punto de vista.

En esta dirección, la lectura de Adorno del fragmentarismo en el *Trauerspielbuch* especifica esta articulación:

a pesar de la muy cuidadosa arquitectura del conjunto [...] está construido de tal modo que cada una de las apretadamente tejidas y en sí ininterrumpidas secciones toma aliento, arranca de nuevo, en lugar de, según el esquema del curso continuo del pensamiento, desembocar en la siguiente (Adorno, 1955: 551).

Y agrega:

Este principio literario de composición aspira nada menos que a expresar la concepción que Benjamin tiene de la verdad misma [...], no es la mera adecuación del pensamiento a la cosa –ninguna parte de Benjamin obedece nunca a este criterio–, sino una constelación de ideas que, tal como quizás él lo viera, forman juntas el nombre divino, y esas ideas cristalizan cada vez en el detalle como en su campo de fuerzas (Adorno, 1955: 551).

Tal como se planteó en el Escolio de la primera parte, fue *Calle de dirección única* el texto en el que Benjamin vio, de algún modo, lo que había hecho en el *Trauerspielbuch*: la dimensión ornamental del tratado como género: “en la densidad ornamental de esta exhibición se anula la diferencia entre argumentaciones temáticas y digresivas” (Benjamin, 1928b: 50). En efecto, si por un lado el *Trauerspielbuch* tiene una estructura que avanza lógicamente y cuyas secciones se organizan temáticamente, Adorno tiene razón al señalar el modo en que cada sección es un recommienzo. Pero quizás la clave esté en el uso (descontextualizado, mínimo) de las citas. En el *Trauerspielbuch* las citas no son colocadas con el objetivo de dar cuenta de un postulado completo, ni, en el caso de las correspondientes a los *Trauerspiele*, de dar cuenta, ni siquiera, de un rasgo de la obra en cuestión. (En el libro, ningún drama barroco es *analizado*, Benjamin piensa *con* esos textos). Al respecto, la hipótesis de Witte puede resultar complementaria de la planteada aquí con respecto al método benjaminiano como construcción de un emblema:

Es hacer un uso insólito de las citas organizarlas según el modelo de una imagen alegórica. Benjamin toma oraciones aisladas o fragmentos de oraciones y las divorcia de su contexto original. Luego las alinea como las imágenes significativas de la alegoría y les agrega sus propios pensamientos sin preocuparse por la continuidad entre esos elementos, que funcionan antes bien a la manera de un emblema barroco. Las citas ocupan el lugar de la imagen (Witte, 1985: 100).

La pregunta, en este punto, es si el *Trauerspielbuch* debe leerse como cierre o como apertura. En 1925 (19 de febrero), durante la escritura, Benjamin es contundente al respecto: “este trabajo es para mí un final –de ningún modo un comienzo” (Benjamin, 1979: 341). Luego, casi tres años más tarde, en otra carta a Scholem –la primera referencia epistolar al trabajo sobre los Pasajes (30 de enero de 1928)– vuelve sobre el asunto:

Cuando haya terminado de un modo u otro (nunca escribí corriendo el riesgo de fracasar hasta este punto) un trabajo que, llevado con prudencia y completamente provisorio, es mi ocupación actual, este ensayo muy curioso y completamente precario sobre los “Parisier Passagen. Eine dialektische

Feerie”, un ciclo de producción habrá concluido para mí, el de *Calle de dirección única*, así como el libro sobre el *Trauerspiel* cerraría el ciclo germanístico (Benjamin, 1979: 414).

Naturalmente, Benjamin no sabía en ese momento la magnitud que adquiriría el trabajo sobre los Pasajes, así como tampoco su dirección específica. Por ello, pese a la colocación que aquí Benjamin le asigna, el *Trauerspielbuch*, leído como *Ursprung* de su obra es, en tanto “torbellino”, un movimiento más complejo (de apertura y cierre a la vez), en la medida en que la historia (el desarrollo de su obra posterior y la relectura de su obra previa que ésta supone, para él y para nosotros) hace que ese momento cambie permanentemente su imagen y esté siempre “incompleto”.

Por cierto, la elección del Barroco como tema no es una explicación suficiente del fracaso de Benjamin. Se trata, en 1927, de un tema cuya colocación (cuyo valor) está cambiando. Así, si bien luego de ese fracaso, Benjamin estuvo acosado por intensas dudas con respecto al objeto elegido, también es cierto que fue, desde el comienzo, conciente de que su apuesta (y su riesgo) eran metodológicos. Desde Ibiza, escribirá a Scholem el 25 de junio de 1932:

Estos días se ha puesto de manifiesto que “Barroco” era el caballito adecuado y yo el jinete erróneo, ya que el mejor especialista en el Barroco, el profesor [Richard] Alewyn de Berlín, ha obtenido la cátedra Gundolf de Heidelberg. Quizás ya en su puesto de catedrático consiga escribir la reseña de *Ursprung des deutschen Trauerspiels* que le fue encargada hace cuatro años por la redacción de la *Revista literaria alemana* (Benjamin/Scholem, 1980: 17).

Por ello, en tanto torbellino, el libro sobre el Barroco es el espacio de confluencia y proyección de todos los temas de interés de Benjamin y esa condición se hará completamente visible para él algunos años más tarde. Pero para comprender el alcance de ese origen es necesario avanzar hacia la operación fundamental del Benjamin en relación con el Barroco: la alegoría.

6. Máquina lectora

6.1. Alegoría

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es

todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

J. L. Borges. "El Aleph" (1945)

Benjamin llega, así, a su verdad fundamental: el Barroco inventa un modelo de lectura, incluso como escritura: la alegoría. Es decir, el Barroco es, al mismo tiempo, una experiencia histórica (un momento de peligro, de pobreza, de "decadencia"), un umbral de transformación epistemológica, un umbral en la historia de la imagen, un momento de renovación artística y un "origen" posible de nuestro tiempo, cuya intención se realiza en la invención de un nuevo modelo de producción de sentido. El Barroco, desde la perspectiva de Benjamin, sobrevive y cobra valor presente como nuevo umbral en la historia de la significación –una redefinición fundamental en la que el oscurecimiento y la multiplicación del sentido son expresiones de una crisis, una auténtica catástrofe del sentido, que reclama una redefinición de las herramientas que permitan, aún, leer, es decir, seguir produciendo sentido (verdad), contra el mito (las formas del enmascaramiento, la alienación). Por ello, la necesidad de recurrir al Barroco por parte del siglo XX se explica en la necesidad de volver sobre ese momento histórico para hacer legible el presente como nueva inflexión de la experiencia moderna. ¿Por qué se vuelve necesario para Benjamin volver a ese momento de peligro para leer la historia de lo moderno y con ella el presente? Porque en el Barroco, además, se había instaurado un nuevo estadio de la experiencia teológica: el origen de la Modernidad reedita la Caída.

En ese contexto, la alegoría es una forma de conocimiento caído (se encuentra, tal como podrá verse luego, "en la Caída como en su casa"). Es decir, leer alegóricamente equivale a volver a hacer la experiencia del origen (del hombre), volver a Caer. Y en tanto tal, es un lugar de verdad, un modo de restitución de la experiencia de conocimiento, redención de la obra de arte, su

mortificación.²⁷³ Por ello la alegoría es, al mismo tiempo, elevación y degradación del mundo profano (Cfr. Benjamin, 1928a: 168).

¿Qué ocurre con el Barroco en la obra de Benjamin luego de 1928? Una respuesta apresurada a esta pregunta podría afirmar, sin más, que el Barroco desaparece por completo como tema de estudio en la obra posterior de Benjamin. Lejos de ello, el caso es más complejo: nace, como fue señalado, el proyecto de los Pasajes y, a partir de allí, el Barroco desaparece como período de estudio para sobrevivir como modelo interpretativo (como Máquina de lectura) en la alegoría – sobrevivencia desplegada en diversos niveles, con una articulación inestable: como referencia histórica originaria (término de comparación –en efecto, en el *Passagen-Werk* el Barroco es permanentemente convocado para iluminar la especificidad del siglo XIX) que conoce recuperaciones históricas, y, a la vez, como método de trabajo. Por ello, el centro del problema es la asunción del Barroco como momento histórico de una vacilación (ante el umbral), el momento en el que el arte expone su verdad. Si en ese camino el espacio de exposición de todos los problemas es la lectura, la razón es que a partir del Barroco la dinámica de la lectura se integra a la producción del arte de un modo decisivo: tal como podrá verse, es la emblemática barroca uno de los espacios en los que cobra visibilidad este nuevo umbral en el que el principio interpretativo no puede ser distinguido de la producción artística, pues la emblemática es el espacio en el que la escritura misma es ya un modo de lectura: es “un nuevo modo de escritura” originada en “la exégesis alegórica de los jeroglíficos egipcios” (1928a: 161).

La alegoría hace posible una definición del Barroco y explica (más satisfactoriamente que cualquier otra variable, o incluso como elemento que les da sentido a las otras) las diferentes formas de su continuidad histórica (hacia el presente e incluso desde el pasado) del Barroco. La alegoría permite postular una concepción de la historia anti-clásica (en la medida en que el Clasicismo es la expresión de la historia de los vencedores, una historia que no se reconoce en la

²⁷³ “El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenidos de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por la obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina. En la estructura alegórica del *Trauerspiel* barroco siempre se han destacado claramente tales formas reducidas a escombros que son características de la obra de arte redimida” (Benjamin, 1928a: 176).

catástrofe –su auténtico signo). En la catástrofe (un ciclo que une las guerras del siglo XVII con las del XX) se define el sentido histórico y teológico de la experiencia moderna en una alegoría fundamental: la calavera. La obra de Benjamin, tal como fue planteado, tiene como “origen” el Barroco.

En ese marco, el ciclo de la alegoría se corresponde con los hitos históricos que rigen la periodización de la era moderna (antes comentada) según Benjamin. Además de su momento originario y premoderno, el medieval (“sería difícil sobrestimar la importancia que para el Barroco tiene el reconocimiento del origen cristiano de la concepción alegórica”, 1928a: 216), que supone la exclusión de la Antigüedad²⁷⁴ y del Renacimiento (el “origen histórico” de la alegoría), habría fundamentalmente, por lo tanto, un momento barroco de la alegoría, un momento romántico y un momento decimonónico (en Baudelaire) –además, de algún modo, de un momento 1927 (como fecha representativa, momento que se extiende hasta el final de su vida), en el que la alegoría se vuelve método de trabajo en la obra de Benjamin. De ese ciclo, lo que aquí adquiere importancia es el contrapunto al que Benjamin presta mayor atención: del *Trauerspiel* a Baudelaire –un ida y vuelta cuyo producto es la conformación del punto de vista alegórico benjaminiano.

6.2. La alegoría en el Barroco

La caracterización de la alegoría barroca en el *Trauerspielbuch* parte de una articulación: “no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión [*Ausdruck*], de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura” (Benjamin, 1928a: 155); y de una diferenciación (inversión del “prejuicio antibarroco” del Clasicismo): al Clasicismo corresponde el arte del símbolo (correlativo de la “armonía formal” y la humanización –el rostro), al Barroco, la técnica de la alegoría:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado [*erstarrte Urlandschaft*]. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo [*Unzeitiges*], de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera (Benjamin, 1928a: 159).

²⁷⁴ “las tres fases más importantes en el origen de la alegoresis occidental están situadas al margen de la Antigüedad, o en contra de ella: los dioses se proyectan en un mundo que les es extraño, se vuelven maléficos y se convierten en criaturas” (Benjamin, 1928a: 222).

En la alegoría “se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo” (Benjamin, 1928a:159). Por ello la alegoría será (como podrá verse a continuación) una clave para leer también el presente (como nueva “decadencia”, es decir, nueva escala de ese proceso de secularización): “Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en sus fases de decadencia” (1928a: 159). Por ello la centralidad de la calavera: “A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación” (1928a: 159). Ahora bien, agrega Benjamin: “si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido alegórica”. Esto explica la articulación necesaria entre lo “originario” y lo histórico, es decir, el modo en que la historia (cabría agregar, determinados momentos de la historia) reencuentra la experiencia originaria que le da sentido como caída: “A lo largo del desarrollo histórico la significación y la muerte han fructificado dentro de la misma estrecha relación que los unía cuando todavía eran gérmenes en el estado de pecado de la criatura privada de gracia” (1928a: 159). La alegoría toca, así, lo originario y su territorio es la historia natural: “esa amplitud secular, histórica” propia de la intención alegórica “es, en cuanto historia natural [*Naturgeschichte*], en cuanto historia primordial [*Urgeschichte*] del significar o de la intención, de carácter dialéctico” (Benjamin, 1928a: 158) ¿Por qué es historia natural? ¿Por qué es originaria? Porque como expresión es la Caída (es la forma que asume el lenguaje humano en la experiencia de caer). Si al símbolo corresponde como “medida temporal” el “instante místico” (Benjamin, 1928a:158), en la alegoría esa temporalidad se revela imposible: “el instante místico se convierte en el ‘ahora’ actual [*das aktuelle ‘Jetzt’*]; lo simbólico se deforma en lo alegórico” (Benjamin, 1928a: 176). La alegoría, por lo tanto, es un símbolo caído.

Según Benjamin, “los documentos auténticos de la concepción alegórica del mundo en su manifestación más moderna [son] las obras emblemáticas [*Emblemenwerken*], literarias y gráficas del Barroco” (1928: 155), obras que, a su vez –tal es la hipótesis de Benjamin– son en este punto las fuentes del *Trauerspiel* (cfr. 1928a: 213), su “repertorio” de imágenes (1928a: 228). Por ello, como modo de escritura, la alegoría barroca se distingue por su “ostentación hierática”

(Benjamin, 1928a: 162), por un modo de instrucción misteriosa (1928a: 163), por lo enigmático (derivado de los jeroglíficos egipcios, que adquirieron la condición de “réplicas de las ideas divinas”, 1928a:163) e incluso por lo impenetrable.²⁷⁵ Así, “al haberse infiltrado la emblemática en todas las regiones del espíritu, de las más amplias a las más restringidas (desde la teología, las ciencias naturales y la moral hasta la heráldica, la poesía de ocasión y el lenguaje amoroso), también era ilimitado el repertorio de objetos en que podía inspirarse” (Benjamin, 1928a: 166). El Barroco coincide, por lo tanto, con “una verdadera erupción de imágenes que sedimentan en una multitud de metáforas caóticamente dispersas” (Benjamin, 1928a: 166). Esa proliferación de imágenes deriva en un rasgo esencial de la emblemática barroca: a cada imagen alegórica corresponden significados múltiples: “cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera” (1928a: 167), “la riqueza de esta ambigüedad es la riqueza del derroche” (1928a: 170). Allí radica la fuerza (a la vez religiosa y profana) de los objetos en la alegoría –elevación y degradación. Una vez más el Barroco, de este modo, exhibe una verdad del acto de significar: “La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención” (1928a:168). La alegoría, podría decirse, en función de su origen jeroglífico (de la presencia de la imagen), es una escritura (sacra) que niega la lógica propia de la escritura alfabética: “El deseo por parte de la escritura de salvaguardar su propio carácter sagrado (ella estará siempre afectada por el conflicto entre validez sacra e inteligibilidad profana) la empuja a la formación de complejos, a los jeroglíficos” (1928a:168). Se llega así, a uno de los aspectos claves de la argumentación:

Esto es lo que sucede en el Barroco. Tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica²⁷⁶ como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a la imagen visual (1928a: 168).

²⁷⁵ Este problema obliga a retomar lo planteado en la primera parte de este trabajo a propósito de la centralidad del Ornamento en el nacimiento del siglo XX barroco. En efecto, al otorgar a la emblemática un lugar ejemplar (y por lo tanto, al detenerse en momento en que el Renacimiento y luego el Barroco recuperaron la experiencia del jeroglífico egipcio para fundar una nueva escritura alegórica), Benjamin ingresa en la tradición vienesa del ornamento (cuyo desarrollo parte del estudio del ornamento egipcio), actualizada en la alegoría como forma expresión ornamental. El Barroco, precisamente, se distingue del Renacimiento por “la ostentación hierática [que] se hace sentir con mayor fuerza” (Benjamin, 1928: 162).

²⁷⁶ Recuérdese en este punto lo señalado en el Escolio sobre Benjamin de la Primera parte a propósito de las portadas de los dos libros publicados en 1928.

La imagen gráfica alegórica es el fragmento amorfo gracias al cual “la falsa apariencia de la totalidad [orgánica, propia del Clasicismo –terreno del símbolo] se extingue” (1928a: 169).

Una vez más: “son justamente estos aspectos los que, ocultos bajo su extravagante pompa, la alegoría del Barroco proclama con un énfasis sin precedentes. Una profunda intuición de la condición problemática del arte” (1928a: 169). Y esa problematicidad, fiel a la lógica con la que el Barroco se expande en la escena de 1927, se exhibe en “una intrusión de las artes figurativas en el campo de representación de las artes ‘discursivas’” (1928a: 170), cuyo horizonte es la *Gesamtkunstwerk*. Esa relación, sin embargo, no es puramente sintética: “no debe ser considerada tanto una paz como una *tregua dei*” (1928a: 170).

La fisonomía alegórica, en la que la naturaleza-historia “entra en escena”, es la ruina: “las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas” (1928a: 171). Es la ruina lo que hace del Barroco “una sensibilidad estilística actualísima” (1928a: 171). La acumulación de fragmentos “sin propósito bien definido” se realiza “a la espera permanente de un milagro” (1928a: 171) y en ella la destrucción y la construcción juegan papeles preponderantes. En la ruina, en la “decadencia de las cosas” (como polo opuesto del concepto de naturaleza transfigurada, propio del Renacimiento), es “la naturaleza caída” el espacio en el que se imprime “la imagen del transcurso histórico” (1928a: 173).

La alegoría, por lo tanto, es “una escritura” definida por la arbitrariedad; “el significado que le corresponde [al objeto] es el que le presta el alegorista” (1928a: 177). “La función de la escritura barroca a base de imágenes no consiste tanto en desvelar las cosas sensibles como en ponerlas al desnudo sin más. El que hace emblemas no revela la esencia latente ‘detrás de la imagen’, sino que, en forma de escritura, el lema (que en los libros de emblemas están estrechamente vinculados con lo representado), fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen” (1928a: 178-179). “La sentencia tiene aquí la misma función que el efecto luminoso en la pintura barroca: es un crudo destello en la oscuridad de la complicación alegórica” (1928a: 192). La intención alegórica es, como en Góngora según Dámaso Alonso, un terreno de “oscuridad”. Allí “la palabra [...] se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada, como una cosa que puede ser explotada alegóricamente. El lenguaje del Barroco aparece siempre sacudido por la rebelión de sus elementos” (Benjamin, 1928a: 202), “reducido a

escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto recién nacido, adquiere una dignidad igual a la de los dioses, los ríos, las virtudes y otras formas naturales análogas transfiguradas en alegoría” (1928a: 203). En el mismo sentido, “para el Barroco el sonido articulado es y sigue siendo puramente sensual, mientras que el significado se aposenta en la escritura y afecta a la palabra hablada sólo como si fuera una enfermedad inescapable” (1928a: 204). El significado es el rastro del luto/tristeza [*Trauer*] y deja la marca de la “antítesis de sonido y significado” que “debería alcanzar su máxima intensidad si se lograra presentar a ambos en *unidad* sin llegar a estar reunidos en el sentido de formar una construcción lingüística orgánica” (1928a: 204). Como es evidente, esta zona de la argumentación reencuentra los planteos tempranos de Benjamin sobre el lenguaje, al servicio, en este caso, de una definición de la condición del lenguaje en el Barroco (“una compleja revelación del modo en que en aquella época se concebía el lenguaje”, 1928a: 205), donde “la hinchazón retórica”, los juegos de lenguaje, lo “artificial” responden “a la misma radical nostalgia de la naturaleza” (1928a: 205). Sólo la música (el “final del siglo trajo consigo la disolución del *Trauerspiel* en la ópera”, 1928a: 207) permanece, en ese marco, como “último lenguaje común a todos los hombres después de la construcción de la torre de Babel” (1928a: 209). En la alegoría, por lo tanto, “la imagen es sólo signatura”. Pero allí “la escritura, sin embargo, no comporta nada de utilitario, no se elimina en la lectura en cuanto escoria” (1928a: 210): “he aquí, por fin, lo que desde el punto de vista de la teoría del lenguaje constituye la unidad del Barroco de la palabra y del Barroco de la imagen” (1928a: 211).

La sección final del *Trauerspielbuch*, su “conclusión”, se ocupa de articular específicamente los problemas hasta allí examinados (alegoría, emblemática, melancolía y *Trauerspiel*) y da las razones por las que “la forma límite del *Trauerspiel*, la alegórica, sólo puede ser resuelta críticamente desde un plano más elevado [que el puramente estético], el de la teología” (1928a: 212), como “proceso de resolver en lo sagrado una entidad profana” (1928a: 212-213), pero, aclara Benjamin, “en términos históricos (en términos de una teología de la historia [*Geschichtstheologie*], más concretamente) y de un modo exclusivamente dinámico (y no estático, como correspondería a una economía de la salvación previamente asegurada)” (1928a: 213). Por ello la pregunta inicial que se deriva de esa

perspectiva (“¿a qué vienen esas escenas de horror y martirio en las que se regodean los dramas barrocos?”, 1928a: 213) no sólo sirve para explicar el modo en que la emblemática funciona como fuente fundamental del *Trauerspiel* y justifica la función del cadáver –su fragmentación como modo de despedazar lo orgánico “a fin de recoger en sus fragmentos el significado verdadero” (1928a: 213). Al mismo tiempo, define el horizonte teológico de la alegoría: “uno de los móviles más poderosos de la alegoría es la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado por salvarlas en lo eterno” (1928a: 220). Una vez más, Benjamin retoma –por momentos literalmente– sus postulados originarios (1916): “la alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto” (1928a: 221). Como en 1916, es, junto a la caducidad, la culpa (es decir, la “tradición al mundo”, la Caída y el *Trauer* consecuente) la que organiza un nuevo modo de la significación:

La culpa no sólo acompaña al sujeto en la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación. Esa visión, fundada en la doctrina de la caída de la criatura, que arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental [...]. Al estar muda, la naturaleza caída se entristece [...]: es su tristeza la que la hace enmudecer [...]. Así, lo que está triste tiene la sensación de ser exhaustivamente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado (aun cuando el que nombra sea igual a los dioses y un bienaventurado) quizás siga siempre entrañando un presentimiento de luto [*Trauer*]. Y mucho más si lo que está en juego no es el ser nombrado, sino tan sólo ser leído: el ser leído sin certeza por el alegorista y el cobrar plenitud de significación sólo gracias a él (Benjamin, 1928a: 221-222).

Por ello la interpretación alegórica, a mayor grado de culpa, “parecía el único modo de redención concebible”. A ese gesto (en el marco de la “degradación conciente del objeto”) corresponde, “la intención melancólica”,²⁷⁷ como fidelidad “al carácter de cosa que éste presenta” (1928a: 222).

El otro rasgo que se deriva de la condición caída de la alegoría es su intimidad con el mal satánico (en Satán, la Edad Media, había condensado en “un solo Anticristo” las “múltiples instancias paganas”): “del mismo modo que la tristeza [*Trauer*] terrenal es inseparable de la alegoresis, la alegría infernal corresponde a la frustración que los anhelos de ésta sufren al triunfar la materia” (1928a: 225). Si por un lado “en su mudez, la criatura es capaz de esperar la salvación a base de significar”, por otro “la risa sarcástica del infierno” hace posible superar la “mudez

²⁷⁷ En efecto, la mirada alegórica se articula muy específicamente con la melancólica. Este problema (al que el libro dedica una sección completa) es uno de los fundamentos del desarrollo, como podrá verse a continuación.

de la materia”. Por ello Benjamin puede afirmar: “Antes de causar terror en el luto [*Trauer*], Satán tienta” (1928a: 226). Satán es el origen del saber.

Por esta vía, Benjamin y Dámaso Alonso se encuentran en la escena de 1927: en ambos, el saber del Barroco coincide con una experiencia de iluminación. Escribe Benjamin: “ese saber no adopta la forma de una luz interior, de una *lumen naturale* que surge en la noche de la tristeza [*Trauer*], sino la de un resplandor subterráneo que despunta en el seno de la tierra” (1928a: 226). A Benjamin, a Dámaso les es dado hacer esa experiencia de hundimiento en el saber filológico:

A aquel que toma ese resplandor como objeto del rumiar de su pensamiento se le enciende la mirada penetrante y rebelde de Satán. Esto confirma una vez más la importancia de la polimatía barroca para el *Trauerspiel*. Pues sólo para el que sabe puede algo adoptar una forma alegórica (1928a: 227).

Y aún más, este postulado benjaminiano permite comprender el motivo por el que lo que está en juego aquí (en el trabajo con la metáfora gongorina, con la alegoría del *Trauerspiel*) no es la revelación de una verdad oculta y originaria en su forma vulgar, sino el hundimiento en la experiencia del lenguaje: “la intención alegórica resulta tan opuesta a la intención encaminada a la verdad, que en ella se revela incomparablemente el hecho de que la pura curiosidad dirigida hacia el mero saber y el altivo aislamiento del hombre son una y la misma cosa” (1928a: 226-227).

El anteúltimo movimiento de la argumentación del *Trauerspielbuch* instaaura –como tantas veces ocurre en el razonamiento benjaminiano que señala el fin de la posibilidad de la *Erfahrung* para poder volver a ella– el “cambio de dirección”, el salto redentor gracias al cual el hundimiento en el universo caído conduce a un despertar “en el mundo de Dios”, a “la salud de la salvación”:

La intención alegórica, rebotando de imagen simbólica en imagen simbólica, caería en poder del vértigo de su propia profundidad sin fondo, si no fuera porque la más radical de estas imágenes la obliga a un cambio de dirección que hace aparecer como puro y simple autoengaño toda su oscuridad, vanagloria y distanciamiento de Dios [...] Pues precisamente las visiones de embriaguez destructora, en las que todo lo terrenal se derrumba hasta quedar reducido a escombros, no revelan tanto el ideal de la absorción meditativa como el límite a que está sometida [...] En esta imagen [simbólica de la desolación] la caducidad [es] alegoría de la resurrección [...] En las señales de muerte del Barroco el enfoque alegórico termina por cambiar de dirección, volviéndose sólo ahora hacia atrás en un arco máximo, con ánimo de redención (1928a: 229-230).

En ese camino de “traición”, lo satánico termina por pertenecer a Dios, lo alegórico pierde todo aquello que lo definía (el saber secreto, la arbitrariedad, la infinitud):

“todo esto se desvanece como polvo en ese vuelco *único* en el que la absorción meditativa alegórica se ve obligada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo y, abandonada por completo a sus propios recursos, se reencuentra a sí misma” (1928a: 230). Pero ese reencuentro se produce “ya no lúdicamente en el mundo terreno de las cosas, sino en serio, bajo el amparo del cielo” (1928a: 230). La calavera adquiere rostro de ángel: se ingresa en la “absorción melancólica”. Y Benjamin habla aquí, en primera persona. Es *Angelus Novus*, es Agesilaus Santander: “nacé bajo el signo de Saturno” (1933d: 192) escribirá Benjamin, incorporando a su biografía²⁷⁸ la “Doctrina de Saturno” desarrollada en el *Trauerspielbuch* (la traición al mundo por amor al saber), en la que se expone el modo en que “la teoría de la melancolía está estrechamente relacionada con la doctrina de los influjos astrales. Y de éstos, sólo el más maléfico, el de Saturno, podía regir el temperamento melancólico” (1928a: 140). Esa inscripción, que produjo un debate fundamental entre los benjaminianos –de Scholem (1972), que, al dar a conocer el texto en sus dos versiones, lee el nombre de Agesilaus Santander como anagrama de *der Angelus Satanas*, a Agamben (1982), que opone a la hipótesis satánica una versión de la felicidad–, permite subrayar el modo en que en la figura del ángel adquiere rostro el concepto de *Ursprung* –en “Agesilaus Santander”, bajo la enigmática forma de una carta de amor en la que lo nuevo y lo originario coinciden (coincidencia que, precisamente, en la lectura de Agamben, es el fundamento de una ética benjaminiana, orientada a la felicidad).

De un modo u otro, el “cambio de dirección” hace posible que Benjamin pueda afirmar: “La alegoría termina por quedarse con las manos vacías” (1928a: 230). ¿Cómo debe leerse este anteúltimo movimiento del *Trauerspielbuch*? ¿Por qué la alegoría se sacrifica? Para comenzar, porque la alegoría es (o más bien, se vuelve, según el significado que le da Benjamin, según su razonamiento) exposición de una verdad general sobre el ser del lenguaje (de los humanos), llamado a ser “negado”, según el horizonte teológico. Escribe Benjamin:

El puro y simple mal, que [la alegoría] custodiaba en cuanto profundidad duradera, no existe más que en ella, es única y exclusivamente alegoría:

²⁷⁸ Tal como ya fue planteado a propósito de otros momentos de su obra, la primera persona es una dimensión siempre potente en el pensamiento benjaminiano. En relación con éste, señala Scholem: “Detrás de muchos de los escritos de Benjamin hay experiencias personales, muy personales, que desaparecieron al proyectarse en sus objetos de trabajo o fueron traspuestas por completo en código, de modo tal que el profano no pueda reconocerlas o sospechar siquiera su presencia. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la teoría de la melancolía en *Origen del drama barroco alemán*” (Scholem, 1972: 40).

significa algo distinto de lo que es [*bedeutet etwas anderes als es ist*]. Y significa precisamente el no-ser de aquello que representa [*Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt*] (Benjamin, 1928a: 230-231).

Por lo tanto, los elementos alegóricos “no son reales y tienen la apariencia de lo que representan sólo bajo la mirada subjetiva de la melancolía; son esta mirada misma, que es aniquilada por sus propios productos, ya que lo único que significan es su ceguera” (Benjamin, 1928a: 231). Esto se debe a que “señalan a la absorción puramente subjetiva como aquello a lo que ellos deben exclusivamente su existencia”. Es decir, el mal “se revela como fenómeno subjetivo gracias a la forma alegórica que adopta” (1928a: 231). Si en la Biblia el mal surge con el saber y a su vez Dios vio que era bueno cuanto había hecho, entonces “el conocimiento del mal carece, por tanto, de su correspondiente objeto. El mal no existe en el mundo” (1928a: 231). Sólo comienza a surgir en el hombre con el afán de juzgar y hace que el conocimiento del bien sea secundario: “el conocimiento del bien y del mal viene a ser, por tanto, todo lo opuesto a cualquier tipo de conocimiento efectivo. Y al estar relacionado con la profanidad de lo subjetivo, no es en el fondo más que conocimiento del mal” (1928a: 231). Llega Benjamin, así, al corazón de lo alegórico, como experiencia de la Caída:

Por representar el triunfo de la subjetividad y la irrupción de un régimen de arbitrariedad sobre las cosas, este conocimiento constituye el origen [*Ursprung*] de toda contemplación alegórica. En el mismo momento de la Caída la unidad de la culpa y el acto de significar emerge como abstracción, delante del árbol del “conocimiento”. Lo alegórico vive en abstracciones, y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa [*ist es im Sünderfall zu Hause*] (Benjamin, 1928a: 231).

Esto se debe a que el bien y el mal carecen de nombre, están “fuera del alcance de la nominación, más allá del lenguaje de los nombres en el que el hombre del paraíso nombró las cosas” (1928a: 231-232). Mientras para las lenguas el nombre “no es más que una base donde echan sus raíces los elementos concretos”, los elementos abstractos del lenguaje “están enraizados en la palabra que juzga, en el veredicto”:

Mientras que en el tribunal de la tierra la vacilante subjetividad del juicio queda anclada a la realidad gracias a las penas impuestas, la ilusión del mal alcanza su conocimiento pleno en el tribunal celeste. Allí la subjetividad declarada triunfa sobre cualquier engañosa objetividad del Derecho y se incorpora a la omnipotencia divina en cuanto obra de “la suma sabiduría y el

amor primero”, en cuanto infierno [...] En el puro y simple mal la subjetividad alcanza su cuota de realidad y la ve como el mero reflejo de sí misma en Dios (Benjamin, 1928a: 232).

Por ello Benjamin puede concluir que “en la imagen del mundo propia de la alegoría la perspectiva subjetiva queda, por tanto, totalmente absorbida en la economía del todo” (1928a: 232). Hasta aquí el anteúltimo movimiento.

6.3. La alegoría en el siglo XIX

Tal como fue planteado, en 1927/1928, junto a la publicación del libro sobre el Barroco, nace el proyecto final de Benjamin: el *Pasagen-Werk*. Entre uno y otro se establece una continuidad que no debería perderse de vista, continuidad señalada por algunos de los lectores de Benjamin, por ejemplo, por Buck-Morss (1989), antes, por Tiedemann (1965)²⁷⁹ e incluso, por el propio Benjamin, para quien la articulación entre el trabajo sobre el Barroco y el proyecto de los Pasajes es algo que, si bien estaba presente desde el comienzo,²⁸⁰ de pronto cobra nueva evidencia. Escribe a Scholem el 20 de mayo de 1935:

De vez en cuando cedo a la tentación de imaginar analogías en la construcción interna de este libro [sobre los Pasajes] con el libro sobre el Barroco, del que se diferenciará mucho externamente. Y quiero mencionarte que, también aquí, el desarrollo de un concepto clásico ocupará la posición central. Si allí fue el concepto del *Trauerspiel*, aquí lo será el carácter de fetiche de la mercancía. Si el libro sobre el Barroco movilizó su propia teoría del conocimiento, lo mismo ocurrirá, en la misma medida al menos, con los “Pasajes”, aunque no puedo prever si encontraré una exposición independiente ni si me saldrá bien. El título de “Parisier Passagen” ha desaparecido y el borrador se llama “Paris, die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts”, y para mis adentros se llama “Paris, capitale du XIXe siècle”. Con ello aludo a otra analogía: así como el libro sobre el *Trauerspiel* trata

²⁷⁹ La revolución copernicana que la filosofía de la historia conoce en Benjamin conduce a la toma de conciencia del hecho de que nada de lo que se manifestó en la historia “refleja [...] el sol de la gracia”; que la historia se reduce siempre a la historia natural. El primer documento de esa revolución no es el *Libro de los pasajes* sino *Origen del drama barroco alemán*; la explicación del concepto de historia natural en este último puede ayudar a determinar el concepto de historia primitiva en la obra de los pasajes. La diferencia entre las dos obras salta a la vista: en el *Libro de los pasajes* se trata de “comentar una realidad” –la del siglo XIX; *Origen del drama barroco alemán* comenta textos literarios; la filosofía de la historia aparece aquí como la salvación de la alegoría moderna; allí, aparece como la salvación de una realidad empírica. Lo que, sin embargo, permite comparar las dos obras es el método de Benjamin, que, incluso en el *Libro de los pasajes*, abre el “libro de los acontecimientos pasados” y se esfuerza por “leer como texto” “la realidad del siglo XIX” (Tiedeman, 1965: 163).

²⁸⁰ En efecto, es un tema presente en la sección del *Passagen-Werk* titulada por Tiedemann “Libros de los Pasajes. Primeras anotaciones” (compuestas entre 1927 y 1929), donde, por ejemplo, se lee: “Paralelismo entre este trabajo y el libro sobre el drama barroco: ambos comparten el tema de la teología del infierno. Alegoría, publicidad, tipos: mártires, tirano – prostituta, especulador” (Benjamin, 1982: 848).

del siglo XVII partiendo de Alemania, éste plantea el XIX desde Francia (Benjamin/ Scholem, 1980: 178, traducción modificada).

Lo mismo puede observarse en la carta a Adorno del 31 de mayo: “las analogías con el libro sobre el Barroco surgen más claramente que en cualquier otro estado previo [del trabajo sobre los Pasajes] (e incluso de una forma sorprendente para mí)” (Benjamin, 1979: 165).

Ahora bien, lo que el “importante ritrovamento” de Giorgio Agamben anunciado en 1982 en *aut-aut* permitió conocer con claridad es que, hacia mediados de 1938, en el marco del trabajo sobre los Pasajes (de hecho nace como proyecto de capítulo, aceptado por Horkheimer para el Instituto en 1937), el proyecto de un libro autónomo sobre Baudelaire tomó forma (cfr. la Introducción de Agamben a Benjamin, 2013). En ese contexto, el problema de la alegoría ocupó un lugar cada vez más determinante (es, probablemente, el problema central). Las articulaciones de los intereses originarios de la obra de Benjamin con los más recientes adquieren una magnitud nueva: las cosas “cuajan”. Desde Skovsbostrand, escribe a Gretel Adorno, el 20 de julio de 1938:

Durante un mes, le estuve dedicando [a Baudelaire] a diario ocho a nueve horas y me propongo terminar el manuscrito en su versión borrador antes de regresar a París [...] Entretanto tuve que decidirme por establecer una nueva esquematización del trabajo, distinta a la que me había impuesta a la fuerza en París, en un período de migrañas crónicas [...] En trabajos como el de Baudelaire, lo decisivo depende de la concepción, donde nada puede estar forzado y en ningún punto se puede hacer la vista gorda. A esto se agrega que algunas de las categorías fundantes de los pasajes se desarrollarán aquí por primera vez. Entre estas categorías está en primer lugar, tal como ya les había contado en San Remo, la de lo nuevo y siempre igual. Además, en el trabajo aparecen ciertos motivos por primera vez –y esto quizá sea lo mejor para darte una idea del asunto– en relación unos con otros, aunque hasta ahora se me habían presentado en campos de pensamiento más o menos aislados entre sí: la alegoría, el *Jugendstil* y el aura. (Benjamin/ G. Adorno, 2005: 355-356).

Uno de los mayores documentos del desplazamiento de la alegoría barroca al siglo XIX (y, específicamente, a Baudelaire) es un texto que Benjamin había comenzado a escribir en abril de 1938, *Zentralpark* (1938/1939), uno de los manuscritos conservados de la preparación del libro sobre Baudelaire, en el que conviven, tal como subrayan Agamben, Chitussi y Härle, “notas de carácter metatextual y reflexiones teóricas” (en Benjamin, 2013: 636) –se trata, por lo demás, de un rasgo característico del *Passagen-werk*. En *Zentralpark* el

contrapunto Barroco-Baudelaire (cada uno expresión de su siglo) está presente desde el comienzo y se desarrolla sobre una base de similitudes a partir de las cuales se define la especificidad de cada momento alegórico como expresión del estado de la experiencia en cada momento histórico. El fondo común es la crisis y la catástrofe: “la introducción de la alegoría responde [...] a la crisis del arte que alrededor de 1852...” (Benjamin, 1938/1939: 176). Esa crisis es definida en la experiencia de Baudelaire con un concepto significativo: “tristeza” [*Trauer*], pero también *spleen*: “el *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia” (Benjamin, 1938/1939: 177), pero también decadencia del aura.

El problema central para la alegoría del siglo XIX es la mercancía. Leer alegóricamente es el único modo de salvar los objetos:

Los objetos que rodean al hombre adquieren, cada vez más despiadada, la expresión de la mercancía. Simultáneamente, la publicidad intenta enmascarar el carácter de mercancía de los objetos. A esta glorificación engañosa del mundo de la mercancía se opone su transposición a lo alegórico. La mercancía busca mirarse a sí misma a la cara. Festeja su “tornarse humana” en la prostituta (Benjamin, 1938/1939: 190).

Es decir, “la alegoría es el antídoto del mito. El mito era el andar cómodo, del que Baudelaire se privó” (Benjamin, 1938/1939: 197). Pero ese antídoto, esa salvación, no supone una restitución simple; es, antes bien, una detención (“interrumpir el curso del mundo”, 1938/1939: 186); es, tal como aparecía en el *Trauerspielbuch*, una cristalización: “Lo que es afectado por la intención alegórica se separa del contexto de la vida: se lo destruye y se lo conserva simultáneamente. La alegoría se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de la inquietud petrificada” (Benjamin, 1938/1939: 185). Y una destrucción, no sólo de la apariencia: “Lo majestuoso de la intención alegórica: la destrucción de lo orgánico y lo vivo –la extinción de la apariencia” (Benjamin, 1938/1939: 189), sino también de lo orgánico: “El arrancar las cosas de sus contextos habituales –que es normal cuando se exhibe mercancía– es un procedimiento muy característico de Baudelaire. Se relaciona con la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica” (Benjamin, 1938/1939: 189-190).

Como puede verse en esta última afirmación, la mercancía (la publicidad) y la alegoría son dos formas idénticas y antagónicas: idénticas porque ambas operan por sustracción y descontextualización; antagónicas porque si la primera es

“glorificación engañosa”, la segunda es “transposición” que arruina, deshumaniza y destruye la ilusión orgánica.²⁸¹

En la misma dirección, si por un lado la alegoría se corresponde, a su vez, con la decadencia del aura²⁸² (“La ausencia de apariencia y la decadencia del aura son fenómenos idénticos. Baudelaire pone a su servicio el artificio de la alegoría”, Benjamin, 1938/1939: 190) y, podría agregarse, con la crisis de la *Erfahrung*, a su vez, tal como se expone en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939) más claramente que en otros casos, la exposición de la decadencia del aura sólo es posible desde su restitución. Es decir, Baudelaire anuncia (auráticamente) la decadencia del aura. En el mismo sentido, la alegoría expone la condición caída del lenguaje y, por ello (como condición de posibilidad de esa exposición), recupera potencialmente la experiencia de un lenguaje previo a la caída o, más específicamente, alcanza en el pasado (rememora) el paso dado por el hombre al caer y congela ese movimiento prehistórico (como surgimiento de la *Trauer*). Por ello, la alegoría se corresponde con la imagen dialéctica [*dialektische Bild*], como vía de salvación:

La imagen dialéctica es centellante. Hay que retener la imagen de lo pasado, en este caso la imagen de Baudelaire, como una imagen que resplandece súbitamente en el ahora de su reconocibilidad. La salvación [*Rettung*] que se produce de esta forma, y sólo de esta forma, puede realizarse únicamente sobre la percepción de lo que se pierde irremediabilmente (1938/1939: 203, traducción modificada).

Sobre esta base, el punto de discusión es cuál es el significado de este desplazamiento de lo alegórico al siglo XIX. Lecturas como la de Tiedemann y la de Buck-Morss subrayan “la diferencia entre la filosofía benjaminiana y la conducta alegorizante de la poesía barroca” (Tiedemann, 1965: 165). Se trata de una larga discusión la que aquí está en juego, que puede sintetizarse en esta afirmación de Buck-Morss (que retoma la línea de Tiedemann): “Benjamin critica la alegoría barroca por su idealismo” (Buck-Morss, 1989: 198). La autora realiza esa afirmación con la intención de determinar “la posición personal de Benjamin” (1989:

²⁸¹ Benjamin llega a afirmar que se trata de dos formas de humanización de la mercancía, una heroica (en Baudelaire), otra sentimental (por parte de la burguesía). Incluso, en una frase del fragmento 39, que parece ser contradictoria con el resto, afirma la equivalencia: “La mercancía pasó a ocupar el lugar de la forma de ver alegórica” (Benjamin, 1938/1939: 209). Sin embargo, lo que esta postulación subraya es la arbitrariedad como rasgo común: “Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca” (Buck-Morss, 1989: 202).

²⁸² Cfr. al respecto la perspectiva de Didi-Huberman citada en el Escolio de la Primera parte.

197) y, específicamente, con la intención de no perder de vista el horizonte estrictamente político (entendido aquí como acción política): “En el punto crucial –y esto surge necesariamente de la política melancólica de la contemplación y no de la intervención– la alegoría abandona historia y naturaleza y (como toda la tradición filosófica idealista que vendrá luego), busca refugio en el espíritu” (Buck-Morss, 1989: 197). Sea como sea (y sin olvidar, tal como quedó señalado, la intimidad de Benjamin con la melancolía), lo cierto es que, al menos desde el horizonte que guía la lectura aquí llevada a cabo, éste no parece ser el problema central. En la distancia que Benjamin estaría manifestando, lo que se pone en juego es la especificidad histórica de lo alegórico y, en relación con el siglo XIX, la posibilidad de su “actualización” en función de nuevos contextos históricos (estrictamente, en función de las nuevas etapas de un mismo ciclo histórico moderno).²⁸³ La lectura de Miguel Vedda, en este punto, señala que, si por un lado, “las limitaciones de la alegoría [...] se hacen visibles [en] el trabajo del alegorista cuyo proceder, meramente contemplativo, deja los objetos irredentos, al no poder descifrarlos”, como “esperanza incumplida que aguarda aún su redención”, a su vez, habría “un potencial salvador latente en las alegorías [que] se deriva [...] de la esencial ambigüedad de aquellas” (Vedda, 2012: 43). El problema será retomado en el final de este capítulo.

Tal como Buck-Morss (en una de las lecturas más específicas sobre este desplazamiento de lo alegórico) señala: “Al concebir el proyecto de los Pasajes Benjamin sin duda estaba reviviendo conscientemente técnicas alegóricas. Las imágenes dialécticas son una forma moderna de la emblemática” (Buck-Morss, 1989: 189). En efecto, Benjamin señala estar reflexionando sobre la “refuncionalización de la alegoría en la economía de la mercancía” (1938/1939: 190) y por ello estaba, sin dudas, pensando el siglo XIX en clave barroca; veía en él las mismas imágenes: “Los emblemas reaparecen como mercancías” (1938/1939: 202). Esa refuncionalización de la alegoría es visible, por ejemplo, en el lugar que Baudelaire asigna a la prostituta, “que heredó todos los poderes de la alegoría barroca” (Benjamin, 1938/1939: 197). En el mismo sentido, Baudelaire es

²⁸³ Por ejemplo, afirma Benjamin en el *Passagen-Werk*, en un pasaje significativo sobre el problema de la valoración: “El *páthos* de este trabajo: no hay épocas de decadencia. Intentar ver el siglo XIX de un modo tan absolutamente positivo como me esforcé en ver el siglo XVII en el trabajo sobre el drama barroco. No creer que hay épocas de decadencia. De ahí que toda ciudad (por encima de fronteras) sea para mí bella, y también que todo discurso acerca del mayor o menor valor de los lenguajes me resulte inaceptable” (Benjamin, 1982: 460).

definido, según el horizonte melancólico, como *Grübler*, quien, “como tipo histórico determinado de pensador, es quien se siente en casa entre las alegorías (1938/1939: 189), y “cuya mirada recae, espantada, sobre el fragmento que tiene en la mano, se convierte en un alegórico” (1938/1939: 197). Y también es definido, con otra resonancia del *Trauerspielbuch*, por su “risa satánica” (1938/1939: 202).

Este gesto supone, por un lado, el establecimiento de similitudes (“En Baudelaire uno se encuentra con una profusión de estereotipos como en los poetas barrocos”, 1938/1939: 200), pero también de diferencias, por ejemplo, “la alegoría en Baudelaire lleva –en contraposición a la alegoría barroca– las huellas de la ferocidad que se necesitaba para irrumpir en este mundo”, 1928/1939: 191; o: “La alegoría barroca ve el cadáver sólo desde afuera. Baudelaire también lo ve desde adentro” (1938/1939: 206). La certeza que permanece, sin embargo, es un tipo de continuidad (o de reaparición) en Baudelaire de condiciones clave del Barroco: “El interés originario por la alegoría no es lingüístico sino óptico. ‘Les images, ma grande, ma primitive passion’” (1938/1939: 208), o, como Benjamin plantea en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938): “Baudelaire gustaba de ensamblar sus tesis en el contexto extremadamente, diríamos que en una iluminación barroca” (Benjamin, 1938: 93).

Ahora bien, la alegoría en Baudelaire es un procedimiento excepcional (“Baudelaire no fue sustentado por ningún estilo y no tuvo escuela”, 1938/1939: 176; “Baudelaire estuvo aislado como alegórico; en cierto sentido, su aislamiento era el de un rezagado”, 1938/1939: 213) y anacrónico (o intempestivo): “Una pregunta cuya respuesta queda reservada a la conclusión: ¿cómo es posible que una conducta como la del alegórico, tan totalmente ‘anacrónica’ [*unzeitgemäße*] por lo menos en apariencia, obtenga su primerísimo lugar en la obra poética del siglo?” (Benjamin, 1938/1939: 197). Sin proponérselo, Benjamin define aquí la condición del Barroco en épocas posteriores: es una forma de anacronismo y por lo tanto un modo de extemporaneidad que, repentinamente, ilumina un producto literario clave de la época. El Barroco no es un estilo literario o artístico que vuelve,²⁸⁴ sino una forma de presencia parcial (tan inesperada como determinante) que entrega al siglo XIX (y al XX) una verdad sobre la lectura como problema (para el poeta, para el lector). Por lo tanto, la actualidad del Barroco en Benjamin no está

²⁸⁴ “Benjamin no estaba motivado por el deseo de rehabilitar un arcano género dramático, sino por el deseo de actualizar la alegoría” (Buck-Morss, 1989: 36).

definida por una nueva vigencia del “arte” barroco (no hay, en Benjamin, posibilidad de un nuevo Barroco –lo que, desde algunas perspectivas, es el Neobarroco),²⁸⁵ sino, precisamente, por la conformación de una máquina de lectura (del pasado y del presente) cuya clave, cuyo principio de funcionamiento es el Barroco. El motivo (de que sea el Barroco) es, tal como fue señalado al comienzo, estrictamente histórico (“el modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el paso del tiempo no significa progreso sino desintegración”, Buck-Morss, 1989: 36). El Barroco es el origen de nuestro tiempo y por lo tanto un tiempo (una forma) con la que es necesario medir épocas posteriores para alcanzar una definición del estado de la *Erfahrung*. Es decir, el Barroco es el umbral en el que nuestro tiempo definió las condiciones en la que, de ahí en más, habría de ser posible la recuperación de la experiencia en un tiempo caído.

6.4. El último movimiento

¿En qué punto de este ciclo de lo alegórico se detiene el Barroco en el *Trauerspielbuch*? ¿En qué sentido el último movimiento del libro alcanza una verdad (teológica) sobre un momento decisivo (el origen) de la modernidad y, específicamente, por qué Benjamin logra postular una caracterización clave del Barroco y definir, a su vez, su conformación en lo que aquí se denomina Máquina de lectura?

Tal como fue desarrollado, históricamente el Barroco es en Benjamin un proceso definido por los efectos de la secularización (pasaje a la inmanencia, “regresión al mero estado creatural”). Por ello el Barroco es un umbral histórico de vacilación de la “situación teológica”. Si en este punto se retoma el razonamiento del *Trauerspielbuch* en la instancia en el que fue interrumpido más arriba, una vez que se asume que en la “imagen del mundo” propia de la alegoría “la perspectiva subjetiva” queda “absorbida en la economía del todo” (1928a: 232), puede explicarse (y darse nuevo alcance) a las razones por las que el Barroco expone una verdad artística y teológica esencial. En efecto, Benjamin da dos ejemplos de ese estado de lo subjetivo. El primero describe, evidentemente, una anamorfosis:

²⁸⁵ Al menos en este momento. Tal como quedó señalado, esa posibilidad es planteada en relación con *La torre* de Hofmannsthal.

en [la Catedral de] Bamberg la columnas del balcón están dispuestas en realidad exactamente del mismo modo en que aparecerían vistas desde abajo si hubieran sido construidas regularmente (Benjamin, 1928a: 232).

El segundo:

en una alucinación, Santa Teresa ve que la Virgen deposita rosas sobre su cama, y se lo comunica a su confesor. “No veo ninguna rosa”, replica él. “Es a mí a quien se las ha traído la Virgen”, contesta la Santa

Y afirma, en relación con este último: “el ardiente éxtasis se salva al secularizarse en la sobriedad de lo concreto cuando le hace falta, sin que se pierda una sola chispa suya” (1928a: 232).

Benjamin llega, de este modo, a una postulación clave en la historia del problema del Barroco: “La subjetividad confesa y ofrecida en espectáculo se convierte en la garante formal [*förmlichen Garanten*] del milagro, ya que proclama la acción divina misma” (1928a: 232). Benjamin, citando a Borinski, define el Barroco como “expresión artística del milagro”, “ponderación misteriosa” (la referencia es a Gracián, discurso VI de *Agudeza y arte de ingenio*), “intervención de Dios en la obra de arte”. Así “la subjetividad, que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujeta por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios, gracias a la ponderación misteriosa” (Benjamin, 1928a: 233). Sin embargo, el rasgo específico del *Trauerspiel* es que (a diferencia de Calderón, donde se pone en pie la “apoteosis transfigurada”) su pobreza (Benjamin habla de “recursos banales”, “flojo desarrollo de la intriga”) hace que no se produzca el acceso a la “totalidad alegórica que en la imagen del apoteosis hace surgir algo heterogéneo respecto de las imágenes del curso de la acción, algo que asigna a la vez el comienzo y el fin de la *Trauer*” (1928a: 233, traducción modificada). Esa pobreza, sin embargo, es la que mayor valor de verdad otorga al *Trauerspiel*: en las ruinas, en los fragmentos “la idea de su proyecto habla con más fuerza”. La alegoría, así, se detiene “en el último día” (Benjamin, 1928a: 233), es decir, antes de la salvación.

La lectura (elemento que, tal como quedó señalado, está en el origen de la escritura alegórica) alcanza de este modo su lugar necesario como proceso siempre inacabado de recuperación de la verdad (la totalidad, la *Erfahrung*). En la lectura, la alegoría se vuelve símbolo (y la palabra es salvada). Es decir, en la lectura, el Barroco expone la verdad teológica al “rememorar”, una y otra vez, la

experiencia de la Caída como origen de la imposibilidad de nombrar. El Barroco, como arte del milagro formal secularizado (nacimiento del artificio que, en la vacilación histórica, se señala a sí mismo como despedida de Dios) expone, a su vez, la verdad material que vale para la lectura de todo el arte en la modernidad.

Tercera parte. 1955

Imagen

Introducción a la Tercera parte

1. Barroco, Neobarroco, Manierismo y Neomanierismo

El tiempo de la rehabilitación parece haber llegado; nuestra época ecléctica y ansiosa se abre lentamente a la belleza del Barroco; toda una zona del arte y de la poesía, arrojada hasta ahora a la penumbra, vuelve a salir a la luz (1954: 253),

escribe Jean Rousset en 1954, en una de las primeras introducciones sistemáticas del concepto de Barroco en el espacio de la literatura y el arte en Francia (Blanchot, en 1943, había hablado ya de “Los poetas barrocos del siglo XVII” franceses). El anuncio resulta cuanto menos demorado si se tiene en cuenta que la tradición de la recuperación del Barroco a esa altura del siglo es significativa (sólo podría justificarse si se tiene en cuenta la reticencia de Francia a inscribirse en el Barroco). Si bien el postulado es en cierto modo coherente con la lógica con la que, tal como ya ha sido planteado, esa recuperación se produce (se trata de un permanente recomenzar), algo de esa perspectiva resulta, en ese momento, viejo. En otras zonas del mundo, la discusión del Barroco es otra.

La historia del Barroco concebida como proliferación de categorías (como pasión por el nombre) encuentra en los años 50 un momento de gran invención y renovación. La escena teórica que esos años diseñan obliga a comprender una confluencia (una forma de contemporaneidad) de tradiciones diversas en la que se articulan algunas de las matrices de sentido de las dos escenas anteriores y, al mismo tiempo, se postulan nuevas. Los años 50 son, en ese marco, los de la pasión *Neo* –Neobarroco, Neomanierismo, Neoasianismo.²⁸⁶ Algo había ocurrido, algo había, incluso, concluido: no sólo las Vanguardias históricas, sino todo un mundo, todo ese mundo que tras la Guerra, se vio asistir a su propia ruina y, por lo tanto, toda una serie de conceptos en relación con los cuales la Máquina de lectura barroca se había desplegado. Por ello, una de las marcas distintivas de la escena de 1955 es la consolidación de una tradición específica de Barroco contemporáneo (continuidad), pero también, inevitablemente, su dispersión, la multiplicación de actores de la escena y la necesidad de redefinir los conceptos para hacer posible la supervivencia de la Máquina de lectura (corte y recomienzo). Si aún en 1927 el

²⁸⁶ De las diferentes formas en que el prefijo es incorporado (neo-barroco, neobarroco, Neobarroco), se utiliza, a partir de aquí, la opción “Neobarroco” como concepto general y se respeta la elección de cada autor al hacer referencia a esos usos específicos. Lo mismo vale para el caso de Neomanierismo.

Barroco del siglo XX es una tentativa (incluso una provocación) relativamente excepcional, en 1955 (si bien las perspectivas de restricción se mantienen e incluso establecen con la aquí analizada diálogos e intercambios) una zona específica del pensamiento estético da por válida esa variable, explora sus alcances y la despliega. Pero en tanto signo del corte histórico, esa dispersión tiene como síntoma la inquietud o incomodidad nominativa: no sólo la incorporación del prefijo Neo, sino también la proposición de su abandono (basta de Barroco) y su reemplazo (Manierismo y en algunos casos, para el presente, Neomanierismo).

La salida que la escena de 1955 establece parece provenir de algunas de las zonas reprimidas de la modernidad: no sólo América Latina, sino también los derrotados europeos –Alemania, pero también Italia, es en ese momento lo reprimido (lo innombrable) de Europa–, así como la otra Europa, representada en este caso por Hungría. Hacia mediados de la década del 50, en efecto, el pensamiento estético vuelve a encontrar en el Barroco lo que parece definirse como una “salida” a la serie de líneas bloqueadas a las que había conducido un modelo de modernidad: desde la cultura humanista burguesa (que había conducido a la masacre) hasta, en el terreno de la transgresión, la lógica de las Vanguardias históricas (que había conducido a la institucionalización del arte). Por ello el Barroco es, en 1955, “una salida al caos europeo”, tal como planteará uno de los protagonistas de la escena, José Lezama Lima; salida que supone, en este caso desde América Latina, incluso un modo de volver a Europa (pero desde otra tradición europea) y también a otra modernidad. Esa salida toma diversas formas, pero uno de los rasgos comunes de la época es la inquietud temporal, histórica. Concebido como momento de refundación, este período apela nuevamente al Barroco, pero a diferencia de las escenas anteriores, aquí se pone en juego una dinámica “cultural”: en torno a la naciente pasión *Neo* se define, en algunos de los protagonistas de la escena, un principio que acusa recibo de la también naciente cultura industrial que hace de los retornos, los *revivals* parte esencial del desarrollo de la moda. Sin embargo ese acuse de recibo, al volcarse al Barroco, desborda una mera inscripción en la dinámica de la cultura industrial; más bien parte de algunos de sus gestos como modo actual de redefinir los sentidos de lo moderno.

Uno de los rasgos distintivos de la escena de 1955 (aquello que la define como tal) es la confluencia en torno al Barroco/Manierismo (y, en algunos casos,

en torno a la invención del Neobarroco y del Neomanierismo) de autores de tradiciones diversas que, en muchos casos ignorándose, formulan postulados teórico-críticos sintomáticamente similares. Brasil, Italia, Cuba, Hungría y Alemania son los escenarios fundamentales de una nueva voluntad o deseo de Barroco.

Algunos de los protagonistas, sin embargo, parecen el menos sensible a los encantos del *Neo*: Alejo Carpentier (aunque sin por ello dejar de superponer al Barroco otro nombre, lo real maravilloso) y, sobre todo, José Lezama Lima. En efecto, Lezama, cuyo interés por el Barroco comienza muchos años antes (y que por lo tanto, en muchos sentidos responde aún a la lógica de la escena de 1927, en franca continuidad con las empresas de Rubén Darío, Alfonso Reyes y la Generación del 27), desatiende la preocupación de sus contemporáneos por encontrar nuevos nombres para definir las nuevas vigencias o retornos del Barroco –asume la problematicidad del concepto y allí permanece (en una inflexión que, desde los años 40, América desarrolla: Barroco americano, Barroco criollo, Barroco de Indias). Sin dejarse encantar por lo *Neo* y “aislado”, la lectura del Barroco que realiza Lezama no es por ello menos contemporánea. En torno al Barroco, por el contrario, coagula un pensamiento (que si bien es fundamentalmente estético, está indisolublemente ligados a indagaciones éticas, políticas, culturales, epistemológicas) que participa del presente de un modo decidido y radical. La consideración de Lezama Lima permite, incluso, definir la dinámica con la que la escena de 1955 vuelve al Barroco: lo que allí se define es una temprana inquietud arqueológica de lo moderno que vuelve a hacer del Barroco su “origen” –repetición y diferencia de un gesto presente ya en 1927–, cuyo despliegue tendrá lugar algunos años más tarde, en la última escena de esta historia.

Tal como fue señalado, otra de las marcas distintivas de esta escena es la repetición de un gesto sintomático que en 1927 era tan sólo sugerido: la fatiga ante el concepto, la intolerancia ante el “abuso” –algo así como que nadie estaba preparado para pasar de la inexistencia histórica a la omnipresencia. En este sentido, la fatiga que, por momentos, Lezama, aún inscripto en él, manifiesta ante la “arrogancia” de los “dominios” del Barroco, es compartida y llevada a la máxima expresión en alemán: Ernst Robert Curtius (1948) propone, agotado, abandonar el concepto y reemplazarlo por otro, “Manierismo”, transformado, desde entonces, para algunos, no en un momento de la historia del arte previo al Barroco (aunque esa dimensión nunca termina de desaparecer), sino en su equivalente preciso y

desprovisto de la carga de sentidos que condujo a la confusión y la fatiga. Sobre esa base, Gustav Rene Hocke (también Arnold Hauser, aunque desde otra perspectiva) despliegan la línea manierista y neomanierista. El primero de ellos, sin embargo, más allá del reemplazo, hereda muchos de los sentidos acumulados en torno al Barroco y lleva a cabo una de las obras más radicales en la dispersión y la proliferación del concepto para pensar el arte y la literatura del siglo XX.

2. La obra de Luciano Anceschi

Uno de los signos de la consolidación del Barroco como tema específico y como tradición del pensamiento estético del siglo XX es la obra de Luciano Anceschi, autor que, desde 1943, publica, además de textos sobre problemas y autores del siglo XVII, otra serie de intervenciones (la que aquí interesa), consagrada al Barroco como idea y como tradición bibliográfica del siglo XX. En Anceschi, en efecto, aparecen ya hipótesis de periodización y de caracterización de los estudios contemporáneos sobre el Barroco (por ejemplo, la citada en la Introducción de la Segunda parte, a propósito del año 1929 como momento organizador del Barroco). Así, el diálogo (en algunos casos directo, en otros ignorado) con autores de la escena de 1927 es el punto de partida de Anceschi: por ejemplo, una de sus primeras publicaciones preludia su traducción italiana de *Lo barroco* de Eugenio d'Ors, de 1945 (en la que, a su vez, sin saberlo, el autor dialoga en más de un aspecto con la obra de Walter Benjamin, con otra perspectiva y con otra magnitud, pero a partir de conceptos próximos), a través de la cual en Italia se inicia una nueva etapa del Barroco como problema.

El tipo de trabajo que Anceschi lleva a cabo debe considerarse un momento de relevancia en la conformación del Barroco como Máquina de lectura: en su obra –tal como el autor señala en la Introducción al libro que reúne sus trabajos sobre el tema– el objeto privilegiado de estudio es el Barroco como “noción estética” (Anceschi, 1984: 11), desde una perspectiva teórica que hace de esa noción un problema específico del campo de la estética.²⁸⁷ La obra de Anceschi inaugura, por

²⁸⁷ “Los análisis tienen un impulso histórico (historia de una idea, historia de las poéticas), pero alcanzan también un fuerte impulso teórico [...] La intención teórica se manifiesta [...] a través de aquellas indagaciones particulares y concretas [...] La teoría vive a través de los ejemplos de la historia y con ellos se instituye, incluso si no se identifica ni con la fragmentariedad de los ejemplos ni con una idea absoluta de la historia. De todos modos, el interés por las nociones y por la idea de poética pertenece al discurso general de la estética y, de modo particular, al de la estética no dogmática, de tipo fenomenológico” (Anceschi, 1984: 11).

lo tanto, un tipo de trabajo a propósito del Barroco, una tradición que, sin perder de vista problemas y autores del Barroco histórico, a su vez se independiza parcialmente del trabajo con esas fuentes para volcarse a una indagación sobre el Barroco como discusión con una historia propia. Sin dudas, se trata de una tradición en la que Benjamin, por ejemplo, ocupa un lugar determinante, pero en 1955 el Barroco tiene su propia historia, una historia suficiente como para ser indagado como variable del siglo XX, como problema estético del siglo XX. Textos posteriores como los de René Wellek o Helmut Hatzfeld o algunas zonas de los de Victor Lucien Tapié se inscriben en esa tradición, pero en esos casos se trata de textos esencialmente bibliográficos y por lo tanto mucho menos preocupados por la formulación de hipótesis atentas a la articulación con variables históricas o específicamente estéticas del presente. Con Anceschi se consolida el Barroco como concepto digno de la estética y, al mismo tiempo, como concepto válido para sostener una Máquina de lectura.

3. Condiciones: el carácter destructivo. Arte concreto, poesía concreta y boom

El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar.
Walter Benjamin. "El carácter destructivo" (1931b)

1955 es un momento de despliegue de los rasgos (artísticos, culturales, políticos) de una nueva era, la posguerra. Por ello, si la Segunda Guerra Mundial hizo de la depuración (en todos los sentidos, pero específicamente en términos arquitectónicos) su signo, en 1955 el mundo está en reconstrucción. En este sentido, la centralidad de lo arquitectónico en este momento del debate sobre el Barroco es, inevitablemente, resultado del efecto *visual* primero de la guerra: destrucción del paisaje urbano e instauración de una "razón instrumental" al servicio del programa biopolítico que reclamó un uso específico de los espacios (campos de batalla, guetos, campos de concentración).

La Guerra, sin embargo, había instaurado no una sino dos vías de depuración: los bombardeos aliados y la arquitectura monumental-neoclásica del fascismo y el hitlerismo eran dos formas de lo mismo; en ambos casos se puso en juego un deseo de destrucción del patrimonio arquitectónico (fundamentalmente el

alemán, pero también italiano) gótico y barroco. Y es precisamente en esos espacios vacíos (cfr. Dorfles, 1954: 115), también presentes, aunque en menor medida, en los territorios aliados, donde la reconstrucción urbana se enfrentó de un modo nuevo con las vías antagónicas de lo moderno –incluido en ese panorama la reconstrucción (un nuevo historicismo arquitectónico) de los monumentos (ejemplarmente, Dresde).

Si en 1955, entonces, el mundo estaba en construcción, tuvo que resolver qué imágenes (qué pasado) debían ser invocadas para dar un paso más luego del vacío. Si “el carácter destructivo” que Benjamin ya a comienzos de los años 30 había logrado describir es el signo de los tiempos, las reconstrucciones urbanas dudaron, pues la ilusión de un mundo nuevo, sin imágenes –“al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen” (Benjamin, 1931b: 160)–, era contestada por las diferentes formas de la memoria histórica. Las alternativas se resolvieron en dos opciones antagónicas: por un lado, la fantasmática simulación (un nuevo historicismo, e incluso un nuevo historicismo al cuadrado) que hizo posible la reaparición de edificios emblemáticos de las viejas ciudades ahí donde los sobrevivientes se habían acostumbrado a los escombros (a la reaparición de la naturaleza en los pastos que crecían entre ellos); por otro, la necesidad de hacer *tabula rasa* e imaginar una arquitectura post-apocalíptica (desprovista de imágenes), tal como los herederos de Loos del movimiento moderno hicieron posible. En un caso y el otro, el carácter destructivo, sin embargo, permanece intacto –lo nuevo no era más que una máscara de la ruina: “el carácter destructivo [...] hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos” (Benjamin, 1931b: 161).

La ilusión del recomienzo que hizo posible la nueva experiencia del paisaje urbano supuso una nueva articulación entre las experiencias europeas y americanas: el mundo todo vuelve a ser joven. Por esta razón, Brasilia es, en este momento, una experiencia que trasciende lo brasileño o lo americano. Sin embargo, América Latina parece encontrar, en ese contexto, una vía que se evade de esas alternativas europeas: lo nuevo se carga de pasado. El Barroco, en ese marco, aparece como una de las vías de renovación. Si se trataba de recomenzar, el Barroco podía funcionar como invención de un nuevo “origen” (alejado de la razón instrumental, del racionalismo puro) de lo moderno.

El Barroco funcionó, así, como un modo de volver a pensar la materialidad del arte, un modo de volver sobre el origen de la forma. En este sentido, una de las razones (o de los efectos) de la relevancia histórica de la arquitectura en 1955 fue el establecimiento de una nueva comunión entre la arquitectura (o las artes plásticas en general) y la literatura, comunión que vuelve sobre el origen plástico del Barroco y que, en este caso, llega hasta la indistinción. Es precisamente en las experiencias de las neo-vanguardias donde algunos teóricos del arte (en Italia, en Brasil) lograron articular ese “origen” con las nuevas prácticas artísticas –se trata del concretismo (el arte concreto, la poesía concreta): un nuevo lenguaje plástico y poético tan internacional como cargado de inflexiones nacionales e incluso *regionales* en el que estos teóricos hacen confluír las inquietudes por lo nuevo (una forma de lo nuevo que es también la novedad de la cultura industrial –diseño) con el interés por el Barroco y postulan, por primera vez de un modo sistemático en el siglo, la noción de Neobarroco.

Paralelamente a la confluencia en torno al concretismo de Italia y Brasil, y a la “reconstrucción” como problema alemán, Cuba (dispuesta ya a convertirse en un nuevo “centro” de América Latina) encuentra en el Barroco una vía de refundación de lo americano. En este caso, la producción artística del presente con la que (con mayor o menor suerte) se articulan los destinos del Barroco es la nueva narrativa latinoamericana: Alejo Carpentier hará de la teoría de lo “real maravilloso” (con la que explica no sólo sus opciones estéticas sino también las de los novelistas de toda América Latina) una forma de Barroco y anuda (con un éxito resonante pero de corta duración), Barroco y *boom*. Lezama Lima (cerca y lejos de esos vaivenes de la literatura latinoamericana) eleva el Barroco hasta un punto lo suficientemente elevado como para que su *retombée* tarde décadas en registrarse plenamente –y aún sigue llegando. Como en el caso de Benjamin, la auténtica contemporaneidad de Lezama es siempre tardía, inminente.

4. Los protagonistas, las hipótesis, los escenarios

1955: Gillo Dorfles, Haroldo de Campos, Ernst Robert Curtius, Gustav Rene Hocke, Arnold Hauser, José Lezama Lima y Alejo Carpentier son los protagonistas de esta escena teórica. Los personajes secundarios son Giuseppe Ungaretti, Giulio Carlo Argan, Luciano Anceschi, Pierre Boulez, Pedro Henríquez Ureña, Jean Rousset y Oscar Niemeyer.

En función de las nuevas formas que adopta la Máquina de lectura barroca en 1955, el tipo de indagación que la escena reclama debe apuntar a determinar zonas de cruce que permitan iluminar el modo en que los diversos protagonistas de la escena hablan, en muchos casos sin saberlo, una misma lengua. No se trata sólo de los conceptos (el doble nacimiento del Neobarroco en Italia y en Brasil, el despliegue de la línea Manierista en lengua alemana o el despliegue del Barroco como momento “originario” de América), sino también de las nuevas necesidades (la revisión de la tradición, la pregunta crítica por el origen, la segmentación del pasado barroco en momentos específicos) que la Máquina de lectura demuestra estar en condiciones de satisfacer.

Así, lo que esta tercer parte explora es la confluencia de diversos discursos en torno al Barroco/Manierismo a mediados de la década del 50: desde producciones inscriptas en la historia y la teoría del arte, la arquitectura y la literatura hasta intervenciones que participan del género “manifiesto”, desde producciones inscriptas en la tradición americanista hasta trabajos filosóficos o de literatura comparada. Si en algunos casos (la gran mayoría) este corpus tiende a una articulación comparativa entre las artes plásticas y la literatura, otras son excepcionales (ejemplarmente, Curtius) y, en el contexto de esa articulación, proponen un repliegue metodológico hacia la autonomía de lo literario. El caso de Hauser, por su parte, supone la primera lectura sistemática del Barroco aplicado al siglo XX desde el marxismo. La marca distintiva de este momento de la Máquina de lectura, por lo tanto, es una disposición comparativa: entre las artes plásticas y la literatura (tanto europeas como americanas), entre las literaturas nacionales europeas, entre las literaturas europeas y las latinoamericanas.

La hipótesis que esta tercera parte intenta demostrar es que en 1955 volver a recurrir al Barroco equivale a releer (sea en clave barroca, sea en clave manierista) toda la tradición, tanto las tradiciones nacionales (la cubana, la brasileña, la alemana, etc.), como las continentales (la europea, cuyo rescate emprende Curtius, cuya revisión desarrollan Hocke y Curtius; la americana, cuya reinención se proponen Lezama Lima, Alejo Carpentier y Haroldo de Campos). Esa relectura de la tradición se realiza en función de una nueva necesidad (estética, cultural, política, filosófica): revisar e incluso reinventar la historia de lo moderno. Esa relectura, a su vez, supone la invención de “una salida” para el pensamiento estético del siglo, una salida que es posible a partir de la

reivindicación de las fuerzas de la Imagen. Si el Barroco como Máquina de lectura es un terreno apto (disponible) para esa tarea es porque, desde el comienzo, había establecido una relación compleja entre la tradición y la ruptura. Asimismo, había hecho de “lo originario” un problema lo suficientemente complejo como para, en un nuevo momento de crisis (o, más precisamente, en el contexto posterior a la gran catástrofe del siglo), revisar los fundamentos del arte occidental y colocar en el lugar del origen una imagen. En este sentido, la Máquina de lectura barroca (vistas sus siempre crecientes alcances) es en 1955 lo suficientemente internacional (incluso, universal) como para determinar un terreno común de discusiones entre las más alejadas latitudes –en 1955, la Máquina de lectura está plenamente conformada (tiene su propia tradición) y puede, por lo tanto, comenzar a establecer conexiones mucho más precisas (incluso en la dispersión, en la diferencia). En ese marco, la aparición de lo *Neo* es, quizás, efecto de la necesidad de delimitar, para el presente, un tiempo específico que lo distinga de un Barroco o un Manierismo de alcances muy generales.

En el marco de esa relectura de la tradición, los protagonistas de esta escena emprenden una tarea que, desde diferencias sustanciales, tiene un rasgo común: redefinir las posibilidades de sostener la “negatividad” del arte luego de agotado el modelo vanguardista (incluida en ese gesto la recolocación, el salvataje, de la experiencia de las Vanguardias históricas, en términos muy generales, haciéndolas herederas del Barroco/Manierismo). El Barroco, en 1955, es ya plenamente un concepto de la *diferencia*, de la subversión de los valores estéticos hegemónicos. En cada caso, esa inscripción del Barroco como arte de la negatividad se emprende por vías y a partir de herramientas específicas, que suponen siempre el establecimiento de algunos corrimientos (temporales, regionales). En el caso del Manierismo, el procedimiento historiográfico-crítico consiste en segmentar el bloque histórico originario (el Barroco “largo” de Wölfflin, por ejemplo) y rescatar el “origen” (transformado, por lo tanto, en “origen” del “origen”) de la ruptura, es decir, el momento en que se produce al deslizamiento del Renacimiento al Barroco, las mil y una deformaciones de la armonía “clásica” y distinguirlo muy claramente del momento “institucional” contrarreformista (naturalmente, esta descripción tiene un valor general: como podrá verse, en cada caso, este corrimiento se realiza de diferente modo y, en muchos casos, supone

incluso una “invasión” del Barroco propiamente tridentino), para, a partir de ese “origen” leer la negatividad del arte del siglo XX.

El mismo gesto se realiza en América Latina a partir de un corrimiento territorial (el Barroco es América Latina) en Lezama Lima y en Haroldo de Campos. El mismo gesto: en el caso de Lezama consiste en evitar la contrarreforma como disolución de las “tensiones” que definen el arte barroco y proponer, a cambio, una consigna estético-política: Barroco arte de la contraconquista. En el caso de Haroldo de Campos, cuya obra, muchos años después, hará del Barroco el origen secuestrado de la literatura brasileña, emprende, en 1955, esa tarea a partir de la invención del Neobarroco como arte que invoca una tradición “revolucionaria”. Esa invención del Neobarroco se produce, casi simultáneamente, también en Italia, donde Gillo Dorfles hace del Barroco una herramienta de revisión de la arquitectura moderna. En todos los casos, el Barroco coincide con la pura ruptura y supone el establecimiento de una “salida” para el arte del presente. En 1955 la modernidad vuelve a comenzar.

La escena de 1955 transcurre, así, en cinco escenarios. Italia/Brasil, 1951: Gillo Dorfles lanza el concepto de *neo-barocco*, luego de haber fundado, en 1948, en Milán, junto a Anatasio Soldati, Bruno Munari y Gianni Monet, el “Movimento per l’arte concreta” –MAC. La referencia arquitectónica fundamental para ese *neo-barocco* es la obra del brasileño Oscar Niemeyer. La obra de Dorfles es contemporánea de la de Giulio Carlo Argan (por ejemplo, *Borromini*, 1951), en la que el Barroco es sometido a nuevas perspectivas. Y aún, de la de Guido Morpurgo-Tagliabue, *Aristotelismo e barocco* (1955), que proyecta la perspectiva de Croce. Al mismo tiempo, Giuseppe Ungaretti publica en *aut aut* “Góngora al lume d’oggi” (1951), luego de haber difundido sus traducciones de Góngora en *Da Góngora e da Mallarmé* (1948). Y aún, Luciano Anceschi (antes comentado) publica una serie de trabajos sobre la idea de Barroco que dan cuenta de la consolidación de una tradición específica en el campo de la estética.

Brasil (entre San Pablo y Brasilia), 3 de julio de 1955: Haroldo de Campos publica en *Diário de São Paulo* el breve ensayo “A Obra de Arte Aberta” en el que lanza el concepto de *neo-barocco*, en el contexto de desarrollo de la poesía concreta. Uno de los impulsos de ese movimiento fue el impacto producido por Brasilia y, particularmente, la contemplación de las obras de Niemeyer (quien, a su vez, comienza a funcionar para el panorama de la arquitectura internacional como

referencia barroca del modernismo arquitectónico: en 1948 recibe noticia del “arrepentimiento” de Le Corbuiser ante la obra del brasileño en Pampulha).

Alemania/Italia: sobre la base de las postulaciones de Ernst Robert Curtius, Gustav Rene Hocke (nacido en Bruselas de padre alemán, estudia con Curtius en Berlín y se doctora en París en 1934) publica en Alemania, en 1957, *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte*, seguido de *El manierismo en la literatura*, escritos sin embargo, en Italia, donde trabaja como periodista y permanecerá definitivamente.

Hungría/Inglaterra: Arnold Hauser, nacido en Hungría, luego de haber vivido en Alemania e Italia, se traslada a Viena a mediados de la década de 1920. En 1938 debe huir, por sus orígenes judíos, a Inglaterra, donde escribe su *Historia social de la literatura y el arte* (1953), en la que se incluyen sus trabajos sobre el Manierismo y el Barroco. El problema del Manierismo se volverá una de sus preocupaciones fundamentales: en 1964 publica *El manierismo. La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno*.

Cuba: José Lezama Lima y Alejo Carpentier desarrollan dos vías antagónicas de recuperación del pasado (y el presente) del Barroco americano. Los días 16, 18, 22, 23 y 26 de enero de 1957, en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana, Lezama Lima (aislado, viajero por un sedentarismo radical) pronuncia las cinco conferencias que conformarán *La expresión americana*, obra clave que retoma desarrollos sobre el Barroco que se remontan a mediados de los años 30 y que serán desplegados hasta su muerte. Desde fines de los años 40, Carpentier había comenzado a desarrollar su idea de “lo real maravilloso” que, durante la década del 60 (y desatendiendo, o incluso negando en gran medida, los aportes de Lezama) articula con el problema del Barroco.

Capítulo 7. De Barroco a Neo-barroco (Italia y Brasil)

1. Introducción: “Arquitextura”. Brasil y la redefinición de lo moderno

El lanzamiento (o relanzamiento como concepto, es decir, como parte de una teoría, si se dan por válidas versiones que hablan de usos previos no sistemáticos, anónimos, aunque hay un nombre propio)²⁸⁸ de la noción de Neobarroco se produce al menos dos veces, en la década de 1950. Gillio Dorfles en 1951 (*neo-barocco*), Haroldo de Campos en 1955 (*neo-barroco*). La coincidencia, sin embargo, no es casual y señala dos variables (dos cruces) fundamentales de esa nueva escena del Barroco en el siglo XX: la literatura vuelve a encontrarse (de un modo nuevo) con la arquitectura y las artes plásticas; Brasil se encuentra con Italia (y con otros países de Europa).

*

Recibí un telegrama de Lúcio Costa, que la visitó inmediatamente después de inaugurada, con el siguiente texto: “Oscar, Pampulha es una belleza”. De mi colega francés Deroche, con quien me encontré veinte años más tarde en París, recibí esta frase sugestiva: “Pampulha fue el gran entusiasmo de mi generación”. De Ozenfant, amigo de Le Corbusier, recogí este fragmento claro, tomado de su libro de memorias: “Le Corbusier, después de haber defendido la disciplina purista y la lealtad al *ángulo recto*, sobre la cual se arrogaba derechos particulares, parece haber decidido abandonarlo al sentir en el aire las premisas de un nuevo barroco, venido desde afuera, desde lejos”,

escribe Oscar Niemeyer en “La forma en arquitectura” (1978: 42-43) recordando la inauguración, en 1944, de su Conjunto Arquitectónico de Pampulha. La situación que la anécdota de aparente “arrepentimiento” courbusierano,²⁸⁹ pequeña, permite sin embargo definir, tiene relevancia y es una de las formas de acercarse a la constitución de 1955 como nueva escena del Barroco en el siglo XX. Esa constitución, como puede observarse, supone una conexión directa con 1908: el debate del ornamento (si bien su despliegue como problema específico puede

²⁸⁸ Por ejemplo, Hocke: “A partir de 1890 se habla de un Neo-barroco” (1957: 65). El nombre propio, tal como recuerda Iriarte (2011b), es Antonio Machado, que en 1914 habla de “Neobarroquismo”, a propósito de Rubén Darío.

²⁸⁹ Le Corbusier había visitado Brasil por primera vez en 1929. En 1936, fecha aceptada como inicio de una nueva etapa de la arquitectura brasileña, colabora en el proyecto del Ministerio de Educación de Río de Janeiro. Cfr. al respecto Dorfles (1954: 110) y, más específicos, Cetto (1975) y Bullrich (1975).

seguirse como constante del desarrollo de la arquitectura moderna) vuelve a aparecer en la posguerra, completamente reconfigurado, y reorganiza la discusión sobre el Barroco y su valor de contemporaneidad.

Sin embargo, no es la continuidad específica del debate del ornamento lo que aquí interesa, sino más bien el modo en que hacia mediados de siglo Brasil aparece como uno de los territorios clave de la reinención del Barroco y, por eso mismo, de lo moderno, en la reflexión estética, a través, por ejemplo, de la obra de Oscar Niemeyer. En efecto, tal como en este capítulo podrá verse, la obra del arquitecto brasileño es uno de los puntos de partida de reflexiones en torno al Barroco y, específicamente, del lanzamiento de la noción de Neobarroco, no sólo en Brasil, sino también en Italia y en otros países de Europa (por ejemplo, en Francia, donde la emblemática revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedica su número 13-14 del 1º de septiembre de 1947 a *Brésil* y, específicamente, al “barroco brasileño”).²⁹⁰ Brasil supone, por lo tanto, como punto de confluencia y cruce, la apertura de otra experiencia de lo moderno a mediados de siglo,²⁹¹ uno de cuyos nombres es “Neobarroco”. Esa apertura puede leerse, para comenzar, como complicación de la dicotomía fundadora (función/ ornamento) o, también, como introducción irremediable de la peste ornamental en algunas de las zonas más radicalmente atadas hasta ese momento al viejo lema de Adolf Loos. La característica de esta escena, sin embargo, es que no es sólo arquitectónica sino también literaria (es decir, continúa el proceso filológico iniciado en 1927). Pero a su vez 1955 es un momento de profundización de la invasión plástica,

²⁹⁰ “El giro tiene lugar en septiembre de 1947, cuando *L'Architecture d'Aujourd'hui* publica un número especial dedicado a la nueva arquitectura brasileña. Esta aparición tuvo el efecto de una ‘bomba’ en la agencia de reconstrucción de Royan [ciudad destruida durante la guerra]. Todos los proyectos [...] serán afectados y transformados, del universo neoclásico monumental de los años treinta [...] hacia la modernidad y la invención de un ‘estilo años cincuenta’. El Brasil de Oscar Niemeyer desempeñaría un rol no exclusivo pero sí fundamental. ¿Cómo explicar el impacto? El número 13-14 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* es, después de 1939, la primera aparición de una revista francesa dedicada a un país extranjero. El contenido editorial se basa en el trabajo de síntesis que había realizado el MOMA de New York, en ocasión de la publicación del libro *Brazil Builds* y de la exposición homónima, consagrada a la nueva arquitectura brasileña en 1943” (Ragot, 2005: 373).

²⁹¹ Esa apertura debe comprenderse en el marco de la “espléndida explosión modernista que se produjo en Brasil durante los años 50 y cuyos resultados más sobresalientes fueron las Bienales Internacionales de San Pablo, la creación de los museos de arte moderno, el surgimiento de la *bossa nova* y la construcción de Brasilia. En literatura, la consolidación de las obras de João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, los poetas concretos y Antonio Candido, entre otros, significó el alcance de un elaborado y complejo lenguaje creativo. Más allá de la megalomanía brasileña, seguramente pocos países puedan exhibir, a mediados de siglo, semejante variedad y riqueza artístico-cultural” (Aguilar, 2003: 15).

arquitectónica de la literatura: Haroldo de Campos hablará, algunos años más tarde, de una “arquitextura do barroco” (1971), e incluso, en relación con la poesía concreta brasileña, de una “comunidad básica de las artes” (1972).

La situación en la que Gillo Dorfles y Haroldo de Campos postulan sus respectivos Neobarrocos está definida, tal como podrá verse, no sólo por la contemplación de un mismo paisaje (Brasilia, Niemeyer), sino también por la sintonía concretista: el italiano funda, en 1948, en Milán, junto a Anatasio Soldati, Bruno Munari y Gianni Monet, el “Movimento per l’arte concreta” –MAC; el brasileño funda, en 1952, junto a Augusto de Campos y Décio Pignatari, el grupo “Noigandres” (luego “Invenção”).²⁹² Uno de sus manifiestos, “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, aparece en 1958, retomando explícitamente el proyecto de Brasilia. En 1956, el grupo había participado de la organización de la Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia) en el Museu de Arte Moderna de São Paulo.²⁹³

A propósito del Museo de Arte Moderno: el edificio forma parte de un conjunto diseñado por Niemeyer y reformado, en 1982, por una figura de la arquitectura en la que es posible encontrar una síntesis de la articulación neobarroca entre Italia y Brasil en los años 50: Lina Bo Bardi. Nacida en Roma en 1914, desarrolla su actividad profesional en el marco de la nueva arquitectura del movimiento moderno. Es miembro del PCI y participa de la resistencia. En 1943 su estudio es destruido durante los bombardeos. Finalizada la Guerra, se traslada a Brasil y en 1951 obtiene la ciudadanía brasileña. Instalada inicialmente en Río de Janeiro, algunos años más tarde se muda definitivamente a San Pablo. En la obra de Bo Bardi se pone en juego la apertura arquitectónica que, durante esos mismos años, Dorfles define como neo-barroca. Además del Museo de Arte Moderno (que desarrollaría más adelante), en 1957 comienza una de sus obras más significativas, el Museu de Arte de São Paulo, en el que ya es visible el modo en que el racionalismo es invadido por una fuerza (“popular”, “regional”), producto de la experiencia brasileña, que descentra definitivamente el modelo europeo. Sólo por una cuestión de fechas Bo Bardi no aparece en los trabajos de Dorfles.

²⁹² “O movimento internacional de poesia concreta nasceu nos primeiros anos da década de 1950, pelo trabalho simultâneo, porém independente, do grupo brasileiro “Noigandres” (depois “Invenção”), de São Paulo, e do poeta suíço Eugen Gomringer (nascido em Cachuela Esperanza, na Bolívia, de mãe boliviana). A primeira mostra do movimento, em termos mundiais, foi a brasileira, levada a efeito em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo” (de Campos, 1972: 193).

²⁹³ Para una historia y un análisis crítico de la Poesía concreta brasileña, cfr. Aguilar, 2003.

2. *Neo-barocco* y arquitectura moderna desde Italia

El lanzamiento de la noción de *neo-barocco* por parte de Gillio Dorfles se produce, dentro de las múltiples dimensiones de la obra del autor en el campo de las artes plásticas y la arquitectura, en el marco de sus intervenciones teóricas de la primera parte de la década de 1950 dedicadas a la historia de la arquitectura moderna – tarea historiográfica destinada, sin embargo, a funcionar como intervención en la práctica del presente. La disputa que está en juego en esas obras de Dorfles sobre el Barroco (así como en las de otro italiano clave de la época, Giulio Carlo Argan) es la de los sentidos de lo moderno, disputa en la que la arquitectura, desde el comienzo, ocupó un lugar relevante porque se mostró como campo fértil para el establecimiento de consensos rápidamente aceptados con respecto si no a su valor (evidentemente hay, como podrá verse en este caso, matices fundamentales), al menos a su alcance designativo. Si en literatura, por ejemplo, la circunscripción de la “literatura moderna” es aún objeto de debates, centrados fundamentalmente en las especificidades nacionales o continentales, “arquitectura moderna” parece, en cambio, una categoría inequívoca y de alcance más o menos internacional²⁹⁴ –tal como podrá verse, aún en el caso de Dorfles, la especificidad de los “regionalismos” arquitectónicos, si bien permite establecer distinciones clave con respecto a las experiencias arquitectónicas de lo moderno, no por ello arruina ese consenso.²⁹⁵

En *Arquitectura moderna* (1954), en efecto, Dorfles señala que “en el caso de la arquitectura, la línea límite es mucho más precisa y definitiva” que en los casos de la música, la poesía o la pintura: “cuando decimos ‘arquitectura moderna’ no sólo entendemos la de nuestros días sino también, en un sentido amplio, la que se inició hacia fines del siglo pasado” (Dorfles, 1954: 5), con el advenimiento de “una edad tecnológica”. La arquitectura moderna “es, pues, algo fundamentalmente diferente y nuevo, sobre todo por su íntima esencia, condicionada por nuevas exigencias sociales y por nuevos materiales constructivos” (Dorfles, 1954: 8),

²⁹⁴ “la arquitectura moderna, más que un fenómeno de influencias mutuas, es el resultado de unas exigencias culturales sentidas a la vez, y con intensidad, en países y ambientes distintos” (Dorfles, 1954: 132).

²⁹⁵ Por las mismas razones, el equívoco y hoy casi abandonado concepto de “posmodernidad” y, sobre todo, su inflexión adjetiva, encontró en la arquitectura un espacio de despliegue menos problemático, al designar un estadio posterior al dominado por el “movimiento moderno” –es precisamente arquitectónico (según Calabrese, 1987) el origen del concepto.

hierro, cristal, cemento, aluminio. Los inicios de la arquitectura moderna, por lo tanto, pueden fijarse en “la segunda mitad del siglo XIX, o sea, en el momento de la aparición de los primeros grandes edificios con estructura metálica y de origen ingenieril, que constituían una forma expresiva totalmente nueva” (Dorfles, 1954: 16), definida, esencialmente, por el abandono de los *revivals* (el historicismo).²⁹⁶ Según Dorfles, el *Liberty* (o *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Sezession*, etc.) es el “verdadero precursor de la arquitectura moderna” (1954: 17).²⁹⁷

Uno de los gestos historiográficos fundamentales de Dorfles es, en este punto, comenzar a establecer matices con respecto al lugar y al valor del momento *Liberty* (definido por tres variables: influencia del arte japonés, renovado estudio de la naturaleza y admiración por las construcciones técnico-ingenieriles): “es un error sustentado por la mayoría de los tratadistas modernos el considerar como dos períodos totalmente distintos la adopción de los nuevos materiales y el nacimiento del estilo floral” (Dorfles, 1954: 20). En efecto, tal como fue desarrollado en la Primera Parte de este trabajo, sólo la comprensión de la contemporaneidad de las dos vías antagónicas (la ornamental y la funcionalista) permite comprender cabalmente no sólo el nacimiento de la arquitectura moderna (un nacimiento al menos doble), sino también el nacimiento del Barroco como debate estético del siglo XX. Por ello Dorfles, aunque con diferencias específicas con respecto a la perspectiva adoptada en este trabajo y en otros términos, puede, sobre esa base, comenzar a desplegar su historia de la arquitectura moderna introduciendo la presencia del Barroco –el Neobarroco–, como variable que vuelve siempre más complejo el panorama y multiplica las fuerzas que conviven dentro de ella.

Según Dorfles, el momento inicial del *Liberty*, que “cayó muy pronto en un mero estilismo ornamental”, alcanzó en un segundo período (luego de la “reacción racionalista”) una reaparición, “a través de la experiencia expresionista, en los bocetos de Mendelsohn, Berg y Taut” (Dorfles, 1954: 31). Es precisamente el expresionismo, según el autor, el que define “las premisas de aquel movimiento que tuvimos la ocasión de analizar y bautizar con el nombre de *Neobarroco* y del cual en los últimos años se han multiplicado los ejemplos” (Dorfles, 1954: 31) –una

²⁹⁶ Para una consideración sobre el problema del *revival* en el debate italiano, cfr. Argan et al. (1974) *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*.

²⁹⁷ Para una consideración a propósito de la posición liminar de este momento arquitectónico, cfr. Primera parte, 1908.

vía de escape tanto a la renuncia a la imitación de lo antiguo como a un excesivo tecnicismo “standarizador”.

Los arquitectos expresionistas, al instalar la “ondulación plástica de la arquitectura” funcionaron como “precursores de la corriente *neobarroca*” (Dorfles, 1954: 50). Ahora bien, si los precursores son europeos, el presente del neobarroco arquitectónico se desplaza a Brasil: la corriente neobarroca “debía triunfar en cierta arquitectura brasileña actual” (Dorfles, 1954: 50). Esa experiencia neobarroca permite a Dorfles introducir matices significativos. Por ejemplo, en el marco del análisis de “Le Corbusier y el purismo funcionalista”, el autor realiza un señalamiento que otorga relevancia al “arrepentimiento” confesado por el arquitecto francés según el señalamiento de Niemeyer citado en la Introducción de este capítulo: “después de la última guerra, la obra más importante realizada por Le Corbusier es la *Unité d’Habitation* [1949]. En este edificio [...] el artista también ha dado pruebas [...] de cualidades plásticas muy relevantes”. Según Dorfles, se trata de “síntomas de un ‘desviacionismo neobarroco’ del más estereométrico de los maestros actuales” (1954: 72).

El presente de la arquitectura (la generación posterior a Le Corbusier y Gropius, la de Oud, Neutra, Lescaze, Saarinen, Sert, Costa, Niemeyer y Terragni), así, ha encontrado una vía alternativa a las oposiciones básicas entre organicismo y racionalismo, el “organicismo racionalizado”, “para abrazar una línea más movida, claramente neobarroca” (Dorfles, 1954: 96) que evoca, por ejemplo, uno de los monumentos del Barroco romano: San Carlino de Borromini. Es decir, la “situación actual” está definida (luego de la crisis del primer racionalismo y de la sucesiva reacción orgánica) por “una atenuación de ciertas posiciones excesivamente rígidas y puristas” (Dorfles, 1954: 104). Así, al *International Style* se agrega “el espontáneo resurgir de los numerosos *regionalismos* arquitectónicos” (1954: 105). Es precisamente uno de esos regionalismos el punto de confluencia del libro de Dorfles, al que dedica un capítulo completo del libro: “La nueva arquitectura brasileña y el Neobarroco”. Se trata, según el autor, de “uno de los ejemplos más diáfanos de la meta a la que puede conducir la unión entre nativas fuerzas formativas y las conquistas técnicas de los últimos años” (Dorfles, 1954: 110).

La caracterización del Neobarroco arquitectónico brasileño parte de la postulación de un origen (relativizado, pero al mismo tiempo sugerido), Ouro Preto

y Aleijadinho (referencia que reaparece en más de una oportunidad en la escena de 1955 como figura reivindicada): “Esta arquitectura –que no cuenta más de dos o tres lustros, y de la que quizá sería exagerado buscar sus orígenes en el recuerdo de los edificios barrocos de Ouro Preto y en la actividad del legendario escultor leproso Aleijadinho” (Dorfles, 1954: 110). Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Riedy, Rino Levy y Marcello Roberto “han sabido asimilar lo mejor de las enseñanzas de Le Corbuiser [...] y, conservando también presentes algunas experiencias expresionistas de Mendelsohn, crear una doctrina” (1954: 110). Sí Aalto es el representante máximo del “organicismo racionalizado”, Niemeyer “es el defensor del ‘racionalismo orgánico’, o sea, aquel que ha sabido modelar la cerebral y esquemática sintaxis lecorbusiana, enriqueciéndola con un énfasis y una ductilidad plástica, ignorada por el temperamento europeo” (Dorfles, 1954: 111). La “sinuosidad neobarroca de algunas de las realizaciones de Niemeyer” es el mayor testimonio de que “la arquitectura brasileña señala, pues, otra etapa en la liberación de aquellos módulos extremadamente rígidos, fijados por el racionalismo hace ya unos treinta años” (Dorfles, 1954: 114).

Esta descripción del Neobarroco brasileño conduce a Dorfles detectar experiencias arquitectónicas cercanas en países europeos (Italia, Francia, etc.) que hacen posible que el autor llegue a hablar de “nuestro período neobarroco” (1954: 124).²⁹⁸ Por ello en la “Conclusión” del libro, Dorfles plantea el presente como momento de “madurez” de la arquitectura moderna, “a través de la conversión del rígido puritanismo del proracionalismo hacia una mayor ductilidad y modelación espacial” (1954: 130). Lo relevante de esa reivindicación de Dorfles, por cierto, es la inscripción continental de las diversas corrientes que conduce a hacer de América Latina una salida para la arquitectura contemporánea. En efecto, el nacimiento de la línea movida y dúctil hizo evidente la necesidad

de combatir tanto el organicismo *irracional* [norte]americano como el funcionalismo *hiper-racional* europeo, y, en cambio preconizar la solución del organicismo racionalizado, única teoría que podría hermanar las enseñanzas del *Bauhaus*, del cubismo y del neoplasticismo, y que podía aprovechar cuanto de válido nos había legado el *Art Nouveau* y la arquitectura orgánica (Dorfles, 1954: 130).

²⁹⁸ El presente, en realidad, aparece definido como “campo de acción [...] escindido hacia direcciones diversas y aún contrarias, las más importantes de las cuales son: el organicismo post-wrightiano, el racionalismo lírico derivado del neoplasticismo y el organicismo racionalizado, característico del la obra de Alavar Aalto y de la de algunos arquitectos *neobarrocos* brasileños” (Dorfles, 1954: 129-130).

Sin embargo, la intervención más específica de Dorfles sobre el problema aquí tratado es un libro publicado tres años antes, *Barocco nell'architettura moderna*, de 1951 –uno de los documentos más significativos de esta escena, que, probablemente a causa de nunca haber sido traducido al español, pasó muchas veces desapercibido en los debates del mundo hispano.

En este caso, Dorfles desarrolla un estudio de la historia de la arquitectura moderna pero desde un punto de vista específicamente estético: el problema del Barroco en 1955 sigue siendo el concepto. Por ello su trabajo, desde el comienzo, participa decididamente del horizonte de discusión conceptual. Tomando como referencia (como antecedente) las hipótesis de Albert Erich Brinckmann (1924) – además de las de Siegfried Giedion– y en disidencia con las opciones de Eugenio d'Ors y de Henry Focillon (hipótesis de repetición constante del Barroco a lo largo de la historia),²⁹⁹ Dorfles propone (en una alusión polémica a Croce): “¿Y entonces por qué insistimos en querer plantear un *neo-barroco*? Precisamente porque creemos ver en nuestra época una derivación no sólo formal sino también espiritual de la era [età] barroca” (Dorfles, 1951: 16). La arquitectura moderna, desde su perspectiva, presenta “ciertas analogías”, ciertos rasgos “atribuibles a esa experiencia, sea que el influjo ejercido por el barroco sea directo –sólo dos siglos nos separan–, sea que se quiera considerar como una proliferación normal de un organismo en vía de desarrollo” (1951: 16). En este punto, dado que Dorfles descarta la identificación directa entre clasicismo y racionalismo, descarta también la idea de reaparición cíclica: simplemente, “hoy la arquitectura reencontró algunas *constantes 'barrocas'* que, temporariamente, había perdido o llevado al olvido” (Dorfles, 1951: 17).

Uno de los mayores efectos de la obra de Dorfles en la historia del Barroco como Máquina lectora, en el momento de aparición sistemática de un concepto nuevo (Neobarroco), es la diferenciación tajante entre la idea de aparición cíclica, constante del Barroco y la postulación de una etapa *neo*. Es decir, si Dorfles se opone al eón barroco dorsiano es porque, desde su perspectiva, la delimitación de

²⁹⁹ “No parece admisible considerar el Barroco como un fenómeno cuya repetición ha sido múltiple y cuya constancia se haya venido repitiendo, ni según el bizarro e irracional analogismo dorsiano ni según el más concreto formalismo focilliano” (Dorfles, 1951: 16). La distancia con d'Ors que plantea Dorfles es significativa, en la medida en que, articulando el ya comentado “clasicismo” que lo anima y sus inscripciones políticas (el clasicismo como estilo dictatorial), celebra lo fallido de “profecía” que llevó a d'Ors a hablar de un “mañana clásico”. Ese mañana es, para Dorfles, un hoy neobarroco.

un neo-barroco exige, en cambio, la consideración del Barroco como “algo bien preciso, definido y enmarcado –histórica y estéticamente”³⁰⁰ que haga posible la determinación de una nueva *età*, el presente, como momento también específico. “Considero que la nuestra [es] una *età* neobarroca”,³⁰¹ afirma Dorfles, “porque los módulos (los *patterns*) barrocos, insertándose en nuestro nuevo pensamiento científico, en nuestros nuevos materiales constructivos son capaces de dar vida a expresiones nuevas y coherentes” (1951: 18). El presente, en este sentido, aparece incluso como *destino* del Barroco, entendido como “embrión de esas posibilidades constructivas que sólo dos o tres siglos más tarde habrían encontrado la posibilidad de realizarse con el advenimiento del acero y del cemento armado” (1951: 18-19). Y si Dorfles se permite hablar de una *età* neobarroca es porque como fenómeno no es sólo arquitectónico, sino también escultórico (Arp y Moore), pictórico (Klee, Kandinski), musical (Berg, Bartock). Y aún, porque desde el punto de vista “cultural”, el Barroco supuso el nacimiento de una nueva etapa “conflictiva” en la relación entre individuo y sociedad, que en el presente es llevada al extremo –cuya manifestación arquitectónica es el edificio monumental, presente en el Barroco³⁰² y en la arquitectura moderna. Así, luego del “paréntesis anti-monumental del primer racionalismo”, reaparece la voluntad monumental en los Palacios de Cristal, en la Torre Eiffel, en la Pedrera de Gaudí, etc., como “renacimiento del espíritu barroco “ (1951: 24).

Otro de los antecedentes en la postulación de una nueva vigencia del Barroco es Siegfried Giedion, autor que participa del estallido barroco de los años 20, pero que en 1941 publica en inglés *Space, time and architecture*, donde, tomando como punto de referencia San Carlino de Borromini, el historiador suizo había ya planteado analogías entre el Barroco y la arquitectura moderna (Borromini con Aalto, por ejemplo) en términos de un mismo “ideal espacial” (interpenetración entre espacio interno y externo, “pared ondulada”, etc.).

Si la arquitectura moderna funciona como destino del Barroco (e incluso, si, aunque no planteado en estos términos, el Barroco es el origen de la arquitectura moderna) es porque en la arquitectura moderna se realiza cabalmente la

³⁰⁰ “No es posible [...] considerar como barroco todo lo curvo, no rectilíneo, no simétrico, desordenado, romántico, nebuloso” (Dorfles, 1951: 18).

³⁰¹ Como es evidente, de este postulado nace el libro de Calabrese (Cfr. Estado de la cuestión).

³⁰² “Que esta monumentalidad tuviera las proporciones de San Pedro o de San Carlino (que, como es evidente, tiene la medida de una sola pilastra del primero), no cuenta; lo que cuenta no es la grandeza ‘ponderal’ de la obra, sino su grandeza espiritual” (Dorfles, 1951: 24).

pretensión fundamental del Barroco: la “dinamización del espacio”, la multiplicación perspectivista. Ahora bien, para comprender la radicalidad de los postulados de Dorfles sobre el Neobarroco es necesario tener en cuenta que esa posición no es unánime y, aún, que si bien parte de principios de periodización que en ese momento comienzan a instalarse, lleva esos principios al extremo para hacer posible un tal Neobarroco. Por ejemplo, un contemporáneo de Dorfles, Giulio Carlo Argan, inscripto en el mismo espacio de discusión italiano y pionero en los nuevos estudios sobre arte y arquitectura barroca (su libro *Borromini* se publica también en 1951), niega sin embargo la validez de las hipótesis de Dorfles. Afirma Argan en una conferencia dictada en Tucumán en 1961:

No creo que sea posible hallar, como se ha tratado de hacer, en la arquitectura barroca las bases de la idea espacial de la arquitectura moderna; lo que sí puede encontrarse en ella es el agotamiento de una concepción tradicional del espacio, y por lo tanto la preparación de una nueva concepción espacial (Argan, 1961: 134).

En cambio Dorfles, sobre la base de un postulado wölffliano (el Barroco como multiplicación de los puntos de vista es afín a algunas tendencias del presente), plantea que debe buscarse en el cubismo un momento de transformación de la arquitectura moderna que hace posible ese reencuentro del Barroco: “aquello que en arquitectura el Barroco había obtenido mediante una dinamización plástica, el cubismo intentó obtenerlo mediante una polarización geométrico-espacial” (1951: 34). Por ello Dorfles puede afirmar que “nuestra época” es la de una verdadera dinamización espacial, en la que la luz (otro elemento que, desde el Barroco, fue transformado en elemento constructivo), alcanza, con el Neobarroco, una preponderancia mayor al desempeñar una función tanto interior como exterior.

El neo-barroco, en Dorfles, es un “movimiento” (1951: 40). Sin embargo, el autor alterna esa idea con postulaciones que apuntan más bien a definir tendencias de tipo general dentro de la arquitectura moderna y por lo tanto, a hacer del neo-barroco una “línea constructiva” que se reconoce en obras de diverso tipo. Esto se vuelve aún más evidente en la segunda parte del libro, en la que Dorfles rastrea los antecedentes y los precursores del neo-barroco. En este punto, una primera referencia permite dar nuevo alcance a lo establecido en la escena de 1908, en la medida en que:

Entre los precursores de la arquitectura moderna y entre aquellos que tuvieron una primera intuición de en qué debía convertirse la nueva línea

constructiva neo-barroca debemos incluir muchos arquitectos del *Jugendstil*: primero entre ellos, Horta con la casa de Bruselas que data de 1893, Ollbrich, creador de la Sezzesion vienesa, y aún Van de Velde, Obrist, etc. (Dorfles, 1951: 42).

La segunda escala del recorrido es la posguerra. Corrientes pictóricas como el Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Neoplasticismo, Suprematismo, etc. tienen una influencia decisiva en la nueva arquitectura. En ese marco, tres nombres, activos en la Alemania de posguerra, tuvieron una “influencia sobre el desarrollo de una arquitectura neobarroca [que] no puede ser ignorada; me refiero a Gropius, Mendelsohn y Bruno Taut” (Dorfles, 1951: 46). En el primero, lo determinante es “una búsqueda de desarrollo rítmico y sobre todo de concepciones unitarias” (1951: 46). En Mendelsohn (tanto en algunas de sus obras como en sus escritos), el futuro neo-barroco encuentra “fantasía”, “sentido plástico”; se trata del expresionismo arquitectónico que, en su obra, es llevado al extremo en la célebre *Einsteinturm* (1921) –que a su vez debe ponerse en relación con “otra extraña construcción –típicamente neobarroca–, el *Goetheanum* de Rudolf Steiner” (1951: 48) y con la *Pedrera de Gaudí*; en todas ellas se encuentra “una voluntad de incluir en la arquitectura moderna ciertas constantes plásticas que –con el último racionalismo– estaban totalmente perdidas” (1951: 50). Finalmente, Taut: “el desarrollo plástico de la línea constructiva” y la “plastificación de la arquitectura” permiten “incluirlo en el grupo de los arquitectos neobarrocos” (1951: 54).

Esa prehistoria del neo-barroco y la caracterización que de allí se deriva, conduce a Dorfles a la necesidad de establecer las diferencias que habría con la “arquitectura orgánica”. La idea de Dorfles es que el neo-barroco incluye ejemplos orgánicos pero no se reduce a esa escuela:

Creo, sin embargo, que el concepto de *neo-barroco* es bien definible y precisable y puede aplicarse además de a algunas creaciones que pertenecen a la escuela orgánica, a muchas otras que están muy lejos del espíritu de esa escuela (Dorfles, 1951: 58).

La especificidad del neo-barroco radicaría en que, además de incluir las variables sociales, psicológicas, humanitarias y sentimentales, conserva otras “exclusivamente estéticas” que hacen que, además de la fluidez y la organicidad propias de la escuela organicista, esté dominado por la “precisión”, el “desarrollo unitario, armónico”. Son precisamente esos rasgos los que permiten hablar de “un misterioso y recóndito parentesco espiritual” con la estructura barroca.

El recorrido de esta prehistoria del período de entreguerras conduce, así, a una caracterización de la arquitectura “actual” (fundamentalmente la desarrollada durante la segunda posguerra), en la que se constata una “recuperación de interés y de amor por una concepción más imaginativa y variada del arte de construir”, y por “una progresiva debilitación de los principios que consideraban la arquitectura como una técnica y no como un arte, y que permanecían atados a esquemas estilísticos radicados en viejos modelos” (Dorfles, 1951: 62). En ese marco, tal como fue señalado a propósito del libro posterior, Dorfles señala la importancia de los regionalismos (y la caducidad del *International Style*), entre los que incluye el caso brasileño y particularmente la obra de Niemeyer. Asimismo, la obra de Aalto, no inscripta en el regionalismo, supone “el mayor documento de un espíritu de renovación neo-barroca de la arquitectura” (1951: 65), con el desplazamiento de lo racional-funcional a lo racional-orgánico.

En este sentido, merece destacarse que la perspectiva de Dorfles, en su celebración del neo-barroco como vía de renovación válida, escapa sistemáticamente a la identificación entre Barroco e irracionalismo, ambigüedad, psicologismo, etc. propias, desde su perspectiva, del “error” del organicismo.³⁰³ Como podrá verse en el capítulo siguiente, esta perspectiva es radicalmente antagónica a la que, en esos mismos años, sostiene Gustav Rene Hocke para definir, incluso, las mismas obras contemporáneas y su vínculo con el Barroco/Manierismo. Lo que en este punto está en juego es uno de los puntos nodales del debate del Barroco en el siglo XX y pone en primer plano, por un lado, perspectivas filosóficas específicas y, a su vez, una dialéctica entre el Barroco y sus actualizaciones históricas en la que es imposible despejar un origen. Por esta razón, en la historia del Barroco como Máquina de lectura, el impacto de d’Ors permanece siempre determinante como señalamiento de un límite (la razón) que se franquea (sus monstruos) desde un lado y desde el otro.

Así, según Dorfles, en lo orgánico racionalizado propio de Aalto “puede identificarse aquello que hasta aquí definimos como neobarroco” (1951: 65). Lo mismo ocurre con otras artes, sobre todo en la escultura, donde el arte concreto (por ejemplo, Barbara Hepworth) define de un modo nuevo la idea de “forma”: “en

³⁰³ Así, Aalto “conservó siempre encendida la llama de la razón, sin la cual la arquitectura corre el riesgo de caer en el reino de lo onírico, lo irracional, lo surreal e incluso lo desordenado y lo arbitrario” (Dorfles, 1951: 65).

tales formas neobarrocas radica la ‘peculiaridad estilística’ de nuestra época” (Dorfles, 1951: 70). El presente, por lo tanto “puede relacionarse fácilmente con una mentalidad barroca: potentes masas monolíticas, líneas onduladas y sinuosas, dinamicidad obtenida mediante la estructura en movimiento, pero que privilegia la ‘continuidad’ de las superficies” (1951: 72).

“¿Existe entonces hoy una arquitectura neobarroca? ¿Existe verdaderamente una escuela, una tendencia, un estilo que entra en los esquemas que intenté precisar en consonancia con un apelativo semejante?” (1951: 73), se pregunta Dorfles. “Creo que debo responder honestamente de manera negativa”, se responde. Pero agrega:

Existen, sin embargo –y espero haberlo demostrado– diversos impulsos, aún amorfos, diversas tentativas aún embrionarias y dos o tres personalidades singulares, ya completamente evolucionadas, que pueden considerarse seguidoras de un tal *novus ordo* arquitectónico (1951: 73).

Y se desplaza, finalmente, a la época:

Vivimos hoy en una época [*epoca*] que –por razones históricas, éticas, espirituales– es, en cierto sentido, la prolongación y la continuidad de la era [*etã*] barroca. Esta época –en la arquitectura, pero también en la pintura, la escultura, la música– ve hoy convertirse de nuevo en actual el espíritu del Barroco, en la acepción más feliz de este término: dinamismo contrapuesto a estatismo, modulación plástica contrapuesta a la geométrica, humanización y organicidad contrapuestas a frigidez y aridez técnica (Dorfles, 1951: 74).

Dorfles en 1951 Barroco en la arq mod. “Bautiza” el Neo-barroco

Luego, en 1954 Arq mod donde da marco histórico y situa lo neo-barroco en la historia de la arq mod.

(más allá de señalar sus méritos, en este caso su entusiasmo con la obra del brasileño es aún más tímida que en 1954, donde, como quedó señalado, lo considera uno de los grandes renovadores neo-barrocos)

3. Haroldo de Campos

A circunstância era favorável. No Brasil edificava-se Brasília, a capital futurológica, barroquizante e construtivista a um tempo, de Lúcio Costa e Niemeyer [...] A arte da Era Jusceliniana foi a arquitetura e seu artista por excelência foi o marxista Niemeyer [...] A então jovem poesia concreta [...] não poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual. Como o Plano Diretor de Brasília, nosso manifesto de 1958 intitulou-se *Plano piloto* e propunha “uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total; contra uma poesia de expressão, subjetiva e

hedonista, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível; uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil” (De Campos, 1984: 267).

escribe Haroldo de Campos en 1984 al reflexionar sobre la relación entre poesía y modernidad en el marco de la poesía concreta de los años 50 brasileños. El fragmento, cuyo contexto será tomado en consideración más adelante, permite por el momento señalar hasta qué punto el concepto de neo-barroco brasileño toma forma (aunque, por supuesto, no exclusivamente) como efecto de la contemplación del mismo paisaje que tenía ante sí Gillo Dorfles para postular el suyo. La obra teórica de Haroldo en torno al Barroco, si bien excede esa situación histórica (y, como podrá verse, hace confluír múltiples variables en la conformación de una teoría escandida por el Barroco), de allí surge.

En efecto: Brasil, 1955-2002. En torno a Haroldo de Campos, en su recorrido teórico, es posible reconstruir un ciclo completo del Neobarroco: de “neo-barroco” (1955) a “transbarroco” (2002).³⁰⁴ En ese recorrido, el Neobarroco se pliega y despliega en relación con otros conceptos y problemas de la teoría estética y tiene efectos determinantes en el modo en que el problema es pensado no sólo en Brasil sino también en toda América Latina.

Haroldo de Campos, precisamente, lanza (o relanza –después de todo, la originalidad es un problema de escaso interés, vista la proliferación que ya en la escena de 1955 es significativa) el concepto de neo-barroco, en el contexto de desarrollo de la poesía concreta (estrictamente, en el momento de su nacimiento – pocos meses después de este artículo de Haroldo, en octubre, Augusto de Campos lanza el término “poesía concreta”).³⁰⁵ La aparición del concepto se produce en un breve ensayo, “A obra de Arte Aberta”, de 1955 (será luego incluido

³⁰⁴ Los textos fundamentales del corpus barroco/neobarroco de Haroldo de Campos recorren toda la segunda mitad del siglo: “A Obra de Arte Aberta” (1955), “Gregório de Mattos: originalidade e ideologia” (1966), “Maurice Roche: a pele da escritura” (1969), “Uma arquitetura do barroco” (1971), “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” (1972), “Larvário Barroquista: Julián Ríos” (1977), “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” (1980a) “Sobre Roland Barthes” (1980b), “Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos” (1981), “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico” (1984), “Lezama e a plenitude pelo excesso” (1988), *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Mattos* (1989a), “Uma Leminskiada barrocodélica” (1989b), *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1991), *Três (re)inscrições para Severo Sarduy* (1995) y “Barroco, Neobarroco, Transbarroco” (2002).

³⁰⁵ Si bien la antología de textos críticos y manifiestos *Teoria da poesia concreta* (1965) incluye textos producidos desde 1955, una periodización como la de Aguilar propone como año de inicio 1956, pues “sus primeros manifiestos datan de noviembre de 1956” (Aguilar, 2003: 42).

en *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, publicado en 1965),³⁰⁶ en el que, a partir de la invocación de cuatro nombres (Mallarmé, Joyce, Pound y Cummings), Haroldo formula una suerte de estado de la cuestión de la literatura contemporánea y pretende “indicar alguns dos vetores da precipitação culturmorfológica que suas obras acarretam” (De Campos, 1955: 28), para señalar el deber (o las opciones) del “poeta contemporâneo [que] não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do proceso culturalmorfológico que o convida à aventura creativa” (De Campos, 1955: 31).

Así, el poeta contemporáneo (el artista contemporáneo), desde la perspectiva de Haroldo de Campos, se enfrenta en ese momento a un camino que se bifurca y le ofrece opciones antagónicas que, si bien no dejan de suponer una continuidad con la lógica del modernismo (tradición y ruptura), reciben nombres nuevos, nombres que, al mismo tiempo, redefinen el recorrido de lo moderno:

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “barroco moderno”.

Tal vez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. Mas esta não é uma razão “cultural” para que nos recusemos à tripulação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto (De Campos, 1955: 31).

La palabra soplada por Boulez no será su única intervención en los destinos del Barroco. Poco tiempo después de esta escena junto a Pignatari, en 1957, el compositor comienza su obra *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* (titulada según el verso de “Rémémoration d’amis belges”) que, como podrá verse más adelante, es uno de los fundamentos de la lectura deleuziana del Barroco. Lo cierto es que, además de adelantar una noción que Umberto Eco, casi una década después,

³⁰⁶ Dice Haroldo en una entrevista: “desde 1955, en el artículo sobre la ‘Obra de Arte Aberta’, yo ya hablaba de ‘neobarroco’, o de la posibilidad de un ‘barroco moderno’, que en vez de aproximarse a una obra cerrada, tipo ‘diamante’, tendiera a una obra abierta. Los rasgos barroquizantes aparecen ya en mis poemas de los años cincuenta. Como ejemplo, cito los poemas ‘Lamento sobre o Lago de Nemi’ (1949) y ‘Teoria e prática do poema’ (1976), cuyo título es ya una cita del Padre Antonio Vieira, objeto de la célebre ‘Carta Atenagórica’ de la monja mexicana. Este rasgo también está presente en el poema ‘Ciropédia’ y se mantiene en la serie de la ‘Fenomenologia da composição’, en la que hay un cierto cultivo barroquizante que contrasta con las experiencias visuales más geométricas, ‘minimalistas’. Es claro que explota de una manera vehemente en *Galáxias*” (1996: 218).

haría famosa, la *opera aperta* (en otro cruce, por cierto, entre Italia y Brasil en estos años),³⁰⁷ el breve ensayo de Haroldo de Campos retoma la vieja oposición (clásico-barroco) para redefinir los sentidos de lo moderno, para redefinir las alternativas que en ese momento se abrían, y lo hace a través de una noción que otro (pero esta vez un futuro amigo,³⁰⁸ Severo Sarduy) también llevaría a la fama: el neo-barroco. Sin embargo, cuando en 1972 Sarduy realiza su propio lanzamiento (Neobarroco), según se desprende de diversos comentarios de ambos autores, ignoraba el gesto inicial de Haroldo. Con el paso de los años, entre ambos se desarrollará un fructífero diálogo,³⁰⁹ como podrá verse en la última escena.

Pensar la ruptura en términos barrocos supone invocar otra tradición (incluso en relación con los escritores convocados por el artículo: Mallarmé y la elipse, Cummings y la forma abierta, etc.) y rehacer el camino de la literatura moderna, así como la historia de las vanguardias y las neovanguardias. La pregunta que, a los efectos de alcanzar el problema aquí perseguido, es necesario formular es cuál es la especificidad barroca del “neo-barroco” según la escueta definición que propone Haroldo, e incluso, en qué sentido el Barroco es necesario en esa definición, o, quizás, considerando la posibilidad de que no sea necesario, por qué Haroldo apela, sin embargo, a él.

En este caso, como en tantos otros, debe avanzarse en dos direcciones simultáneas. Hacia afuera del problema específico del Barroco, “A Obra de Arte Aberta” permite inicialmente constatar una nueva inflexión de la *disponibilidad* del concepto en el siglo, su convocatoria para pensar el arte del presente. Hacia adentro del problema, la constatación es otra: el Neobarroco, como invención conceptual, continúa el proceso de ampliación, de dilatación de los alcances del Barroco, un proceso que conduce a su progresiva pérdida de especificidad. La única conexión específica con la historia del Barroco que, en este punto, podría establecerse es Mallarmé, nombre que, tal como quedó señalado en la escena

³⁰⁷ “Es curioso ciertamente que, algunos años antes de que yo escribiera *Opera aperta*, Haroldo de Campos, en un breve artículo, hubiese anticipado mis temas de una manera en extremo sorprendente, como si él hubiese reseñado el libro que yo aún no había escrito e iría a escribir sin haber leído su artículo”, escribe Eco en el “Prefacio” a la edición brasileña de su libro. Cit. en Matta, 2000: XV.

³⁰⁸ “Meu primeiro contato com a literatura de Severo Sarduy se deu através de seu romance de 1967, *De donde son los cantantes* [...] Mais tarde, vim a conhecer pessoalmente Severo em Paris (no seu preferido Café de Flore) e ficamos amigos desde então” (de Campos, 1995: 3-4).

³⁰⁹ Dice Haroldo en la entrevista antes citada: “Sostuve con [Severo Sarduy] una correspondencia que está dispersa y no se encuentra publicada” (1996: 218).

anterior, fue una de las vías de acceso a un Góngora contemporáneo y que aún en ésta continúa desarrollándose, por ejemplo en Giuseppe Ungaretti: *Da Góngora e da Mallarmé* (1948).

El “barroco moderno” o “neo-barroco” equivale en el texto de Haroldo a “obra de arte abierta”. Los conceptos y figuras (“vetores”, dice Haroldo) hacia (o desde los cuales) el autor llega al neo-barroco son los siguientes: estructura pluri-dividida o capilarizada, poema-constelación, organización circular de la materia poética, silencio (contrapunto sonido-silencio), *durée* bergsoniana, espacio-tiempo, círculo vicio-vicioso, noción visual del espacio gráfico, flujo polidimensional y sin fin, atomización del lenguaje, elipse,³¹⁰ cosmos metafórico, palabra fisible, sintaxis experimental, desintegración y coagulación –una proliferación de conceptos tan específica como dispersa. Los autores, por su parte, alejados *a priori* del universo barroco (la francesa y la anglosajona son tradiciones, como se ha visto, reacias a inscribirse en el Barroco) permanecerán, con el paso de los años, como referencia constante (como designación sinecdótica de una serie de recursos) para Haroldo. Aún en 1972, al revisar la experiencia concretista, dirá:

A poesia concreta brasileira originou-se de uma meditação crítica de formas. Procurou-se sintetizar e radicalizar as experiências da poesia internacional e nacional. De um lado, havia o exemplo de Mallarmé, com a sua sintaxe visual e o aproveitamento do branco da página; a técnica ideográfica de Pound [...]; a palavra-montagem de Joyce; a gesticulação tipográfica de e. e. cummings” (de Campos, 1972: 193-194).

Lo que esos conceptos y esos cuatro nombres propios³¹¹ definen es, en principio, una tradición de la literatura moderna, tradición definida por una “perspectiva revolucionaria” (De Campos, 1955: 31) y a la vez una fuente no tanto de recursos cuanto de una actitud ante el lenguaje. Por ello el neo-barroco de Haroldo antes que como definición de una poética funciona como un modo de partir en dos la historia de la literatura moderna con el Barroco como paradigma (en el sentido barthesiano –donde es, por cierto, peyorativo–, como “conminación a optar”): de un lado, la obra de arte “perfecta”, “clásica”, de “tipo diamante”; de otro,

³¹⁰ Presente también en Dorfles (1951: 54) como matriz que reaparece en la arquitectura neo-barroca.

³¹¹ Según Aguilar, esos “cuatro autores forman el paideuma inicial” (2003: 412) de la poesía concreta paulista y se inscriben en “la constitución de un repertorio que se construía según el postulado de la crisis terminal del verso que tuvo lugar –según los manifiestos– en 1897 con *Un coup de dés* y que se acentuó con las vanguardias históricas y las operaciones literarias de James Joyce, e. e. cummings y Ezra Pound” (2003: 43).

la neobarroca (Haroldo no lo dice, pero, como negación del diamante, la imagen convocada por la etimología incierta es la perla irregular). El Barroco, al volverse neo-barroco, por lo tanto, es al mismo tiempo reducido (es simplemente uno de los dos “lados”, una posición, un gesto) y ampliado en su alcance: sirve para designar una gran serie estilística y epocal (de Mallarmé al presente).

Ahora bien, más allá de la relevancia específica de esta invención conceptual, lo cierto es que este texto no debería considerarse más que una incidencia de la historia del Barroco del siglo XX si no fuese por el hecho de que, a partir de allí, Haroldo de Campos se vuelve uno de los autores fundamentales de esa historia y despliega, en una gran cantidad de trabajos, hipótesis de gran magnitud y alcance. Casi cincuenta años después de esta primera postulación del neo-barroco, Haroldo de Campos vuelve sobre el tema y luego de revisar el recorrido que llevó del Barroco al neo-barroco, propone una más, una categoría nueva, aún, que intenta, en el reemplazo del prefijo, instalar una dimensión temporal ya desligada de la lógica dual (“original” – “neo”): “hoy en día –afirma Haroldo de Campos-, ese concepto de ‘neobarroco’ parece derivar en el sentido de un persistente ‘transbarroco’ latinoamericano” (De Campos, 2002: 16). Una vez más, Haroldo de Campos, en señalamientos mínimos y brevemente desplegados, instala categorías.

Pero entre un artículo y el otro, la vasta obra de Haroldo de Campos se había vuelto una de las referencias clave del siglo XX sobre el problema del Barroco, cuyo hito probablemente sea la postulación, en 1989, de la noción fundamental de “sequestro” del Barroco (para una glosa del artículo, cfr. Estado de la cuestión). Si bien algunos de los despliegues del problema del Barroco en la obra de Haroldo será, por una cuestión de fechas, objeto de estudio en la escena siguiente, es necesario en este punto definir algunas de las proyecciones que el texto inaugural de 1955 hace posibles.

Puede afirmarse que esta postulación del neo-barroco es un momento de apertura teórica para Haroldo, un inicio, cuya potencialidad se verifica en los múltiples despliegues que, con el paso de los años, se desarrollan en diversas direcciones –al menos siete. En primer término, la lectura (invención de un “origen” para la literatura brasileña) de Gregório de Mattos (por ejemplo, 1966, luego, 1989). En segundo lugar, a partir de ese “origen”, una lectura crítica (arqueológica) de la historia de la literatura brasileña, cuya inflexión “negativa” es la postulación

del “sequestro” del Barroco (1989) y cuya forma afirmativa es, como respuesta, la conformación de una tradición derivada de ese “origen” (1972, 1980a, 1981, etc.). En tercer término, una lectura crítica de la historia de la literatura latinoamericana (por ejemplo, 1972). Cuarto: una lectura crítica de la literatura moderna universal *desde* Brasil (presente ya en 1955, se despliega sobre todo en 1984) en íntima relación con –quinta línea– intervenciones específicas en el campo de la teoría literaria (1980b, 1989, etc.). En sexto lugar, como concreción de la postulación del concepto de “neo-barroco”, lecturas de autores contemporáneos inscriptos, de un modo u otro, en ese universo: sobre Maurice Roche (1969), sobre Julián Ríos (1977), sobre Severo Sarduy (1995), sobre José Lezama Lima (1988), sobre Paulo Leminski (1989b), etc. Finalmente, el Barroco está presente como inflexión de una práctica que excede ese territorio, la traducción/transcriçao: 1971.

Dada la magnitud que, como puede observarse, adquiere el Barroco, resulta evidente que en 1955 Haroldo instaura para sí un nuevo paradigma (ahora en términos de Agamgen, 2008). Por ello el Barroco, en 1955 es un modo de revitalizar las herramientas de lectura. Una posibilidad de sostener, franqueado el umbral del medio siglo, un “horizonte revolucionario” para la literatura, horizonte organizado fundamentalmente en torno a una política del lenguaje, que comienza a depender cada vez más del repertorio de figuras, rasgos, nombres y problemas históricos definidos en torno al Barroco. Sólo (o sobre todo) en relación con el Barroco adquiere pleno sentido, para Haroldo, aquello que más le interesa de la literatura del presente (la que se inicia, según su criterio, por ejemplo con Mallarmé): lo experimental, “la meditación crítica de las formas” (1972: 193), el uso de recursos como el montaje, la proliferación metafórica, el oscurecimiento, el “metalenguaje”, etc.

Por ello en 1955 postular el neobarroco era sinónimo de comenzar a definir una nueva actualidad de la tradición de la ruptura que, al tiempo que retoma algunos legados de las Vanguardias históricas (europeas y locales), redefine los términos en que esa ruptura es aún sostenible y, por sobre todas las cosas, reorganiza el mapa literario de lo moderno, al hacer de América Latina, una nueva clave (sobre la base del modelo antropofágico/ transculturador) –en Haroldo (como

aún más radicalmente en Lezama Lima) el Barroco es una vocación latinoamericana.³¹²

En los casos en que, dentro de su corpus barroco/neobarroco, Haroldo incluye reflexiones sobre su participación en la situación de la década del 50, es también posible observar el modo en que, para él, ese momento supuso una auténtica revisión de lo moderno en la que eran convocadas diversas tradiciones artísticas y experiencias históricas. Luego del pasaje de 1972 antes citado en el que Haroldo sintetiza aquello que, para la poesía concreta, era retomado de Joyce, Mallarmé, Pound y Cummings, agrega:

as contribuições futuristas y dadaístas [...], a poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade [...], os poemas de João Cabral, com seu rigor construtivo, sua disciplina de engenharia. Mas havia também o cinema (Eisenstein e a teoria ideogramática da montagem), a música de Webern e seus seguidores, as artes plásticas (de Mondrian a Albers e Max Bill e aos pintores concretos do grupo “Ruptura”, de São Paulo); e ademais o jornal, o cartaz, a propaganda, o mundo da comunicação não verbal e audiovisual. Desse entrecruzamento de *media* se alimenta a poesia concreta (de Campos, 1972: 194).

Como puede observarse, lo que se pone en juego es la posibilidad de sostener una compleja relación (proximidad y distancia crítica) con la naciente cultura industrial y, al mismo tiempo, la posibilidad de reinventar la poesía “desbordando voluntariamente do campo da literatura” (1972: 195) —entre otras formas, “apresentando seus primeiros manifestos em uma revista de arquitetura; organizando o livro como um objeto visual, inteiramente planejado, uma exposição portátil de ideogramas” (1972: 195).

En uno de sus ensayos más importantes, “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico” (1984), Haroldo de Campos vuelve a plantear el problema de los sentidos de lo moderno. El ensayo, tal como Haroldo de Campos lo define, se propone postular una “Pequeña Historia (Radical) de la Poesía Moderna y Contemporánea” (de Campos, 1984: 256) y debe considerarse un antecedente fundamental de la formulación del secuestro del Barroco, en la medida en que determina las bases conceptuales generales para una revisión del arte de nuestro tiempo, es decir, para la conformación de “otra cara” de lo moderno. Pero el ensayo es más que eso: se trata de una revisión de todo el

³¹² “o Barroco, enquanto tradição antinormativa e prática lúdica e liberadora do signo, é também uma profunda vocação latino-americana...” (de Campos: 1980b: 126).

recorrido de la literatura moderna -al mismo tiempo *personal* de Haroldo de Campos y general, sobre los límites y las nuevas salidas que el siglo XX encontró; una suerte de transcreación de *El grado cero de la escritura* en una versión latinoamericana, brasileña y barroca.

El ensayo se organiza a partir de la oposición entre “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad” (1965) de Hans Robert Jauss (cfr. el comentario al respecto en la Introducción general) y *Los hijos del limo* (1974) de Octavio Paz, en torno al problema de la relación entre poesía y modernidad. A partir de allí, Haroldo se propone retomar (además de la diferencia de perspectiva que abre la oposición con Paz) el recorrido que Jauss interrumpe en Baudelaire (un límite). Así, lo que Haroldo denomina “pos-moderno” (lejos, en diversos sentidos, de muchas de las versiones que ese concepto encuentra durante los años '80)³¹³ es la decidida “función negativa en las relaciones entre poesía y modernidad” (De Campos, 1984: 257) que se inaugura con Mallarmé (poeta que funciona nuevamente como umbral de la poesía de nuestro tiempo), a partir de una “revolución que no es sólo lexical y semántica, sino, además, sintáctica y epistemológica” (De Campos, 1984: 260). Lo pos-moderno, de este modo, funciona como prosecución por parte de una línea de poetas (una lista decididamente heterogénea) de la ruptura mallarmeana:

O que seguiu é revelador. Desde projetos em algum respeito coincidentes de “revolução da lírica” (o *Phantasmus* de Arno Holz, poema rítmico-visual, cujos dois primeiros fascículos datam de 1898 e 1899, mas que depois se expandiu num experimento pré-expressionista, gigantomáquico, arborescente, de exploração dos limites da língua alemã, para atingir 335 paginas na monumental edição de 1916...), passando por movimentos como o futurismo o dadaísmo (sem esquecer o cubismo poético de Apollinaire e seus “caligramas” sintético-ideográficos ou, ainda, a pratica surrealista do poema-*assemblage* e do *poème-objet*), até a poesia concreta brasileira e internacional dos anos 50 e 60; do fragmentarismo de Ungaretti (que se reclama expressamente do *Coup de Dés*, de Cézanne e do cubismo, como também se beneficia de uma sábia interiorização do futurismo, e que reconsidera, em perspectiva mallarmeana, a vocação de Leopardi para o fragmentário e o inconcluso), até o silêncio fraturado de Paul Celan, beneficiário do expressionismo, herdeiro da linguagem estilhaçada do ultimo Hölderlin, como também coetâneo da poesia visual de Gomringer e Heissenbüttel e dum “crise” mallarmeana da poesia que dois documentos

³¹³ “El término posmodernidad no me parecía aceptable, porque entendía que no había sido en aquel momento, en los años ochenta, o un poco antes, cuando se había delineado una posmodernidad. Yo entendía que moderno era Baudelaire y posmoderno era Mallarmé [...], el Mallarmé de *Un coup de dés*, de 1897, cuando el poeta hace explotar la forma del poema” (1996: 220).

teóricos, separados por un arco de meio século, denunciam aguçadamente no cenário alemão: a *Carta a Lord Chandos*, de Hofmannsthal (De Campos, 1984: 260).

A esa lista se agrega luego, América Latina: “También en nuestra América el poema-constelación de Mallarmé encontró un congenial ámbito de resonancias” (De Campos, 1984: 262).

Lo que en esa lista se lee es una voluntad crítica de definir una tradición de lo moderno que obliga a concebir el presente como resultado de una “fundación” diferencial. Haroldo de Campos insiste en más de una oportunidad en la necesidad arqueológica de poner en crisis las ideas recibidas de “origen” para fundar una literatura en la que sea posible reconocerse. Gesto, por cierto, para el que lo latinoamericano supone una disposición privilegiada, como “autodefinición indirecta”:

Apropriação seletiva e não consecutiva da história. Reconstrução do passado: porém não segundo os sucessivos quadros epocais, que a recapitulação das etapas da consciência estética permitia, da maneira a mais “objetiva” possível, perfilar no eixo diacrônico; mas sim, enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamin), capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um particípio passado que se comensure ao nosso particípio presente [...]. Já o poeta latino-americano de hoje, diversamente, é levado a pensar a modernidade por uma assunção de sua universalidade enquanto poeta (seu nacionalismo, agora, não é mais ontológico, “substancialista”, mais nodal, vale dizer, simultaneamente diferencial y dialógico –ubicado, desubicado e ubíquo) (de Campos, 1984: 249-250).

¿Por qué lo barroco ocupa un lugar esencial en esa “otra cara” de la modernidad? La respuesta, sugerida en este texto, sería desplegada en *O sequestro do Barroco* (1989).

Pero al mismo tiempo, lo que resulta relevante es el diseño de situación de los años 50 que Haroldo de Campos propone. Al desplazarse al espacio brasileño para relevar el legado mallarmeano, luego de trazar un recorrido desde los años 20, señala:

[En la] poesia concreta, lançada publicamente em 56 [...] o débito para com a linhagem-Mallarmé se deixa explicitar [...]. A poesia concreta, num gesto grupal, anônimo e plúrimo, empenhou-se em levar até as últimas consequências o projeto mallarmeano (1984: 263-264).

Nos anos 50, a poesia concreta brasileira pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (porque “ex-cêntrica”) da “razão antropofágica” (a analógica do “terceiro excluído”), destructora desse legado, agora assumido sob a espécie da devoração. Avocar a totalidade do código e reoperá-lo pela óptica expropriadora da circunstância evolutiva da poesia brasileira, que passaria, por sua vez, a formular os termos da nova *língua franca*, de trânsito universal (1984: 266).

El desarrollo conduce, por esa vía, a explicar las condiciones en que esa invención había sido posible y, tal como puede verse en la cita incluida al comienzo de esta sección, se trata de Brasilia, Niemeyer y una era en la que el arte (de Estado) era la arquitectura.

Una vez más en el siglo, el caso brasileño de los años 50 reclama tener en cuenta la arquitectura para poder comprender el lugar del Barroco. En este sentido, el nuevo Barroco que en esos años brasileños toma forma es sinónimo de una concreción: no se trata de estilos (o al menos no solamente), sino de una situación histórica específica que, apelando al concepto de Barroco, puede inscribirse en una nueva forma de modernidad.

Capítulo 8. *Manier und Manie*. De Barroco a Manierismo y a Neomanierismo

1. Introducción. E. R. Curtius y el Manierismo

La monumental obra de Ernst Robert Curtius *Literatura europea y Edad Media latina* [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*] (1948), cuyo objeto de análisis excede en mucho el Barroco, participa sin embargo muy específicamente de esa discusión, por más de una razón metodológica y temática. El aporte fundamental (el más inmediato y el que tiene mayor impacto en la escena teórica) de Curtius a la historia del Barroco es la proposición de reemplazo de Barroco por Manierismo [*Manierismus*]: “las corrientes anticlásicas que hoy se designan con el nombre de ‘barroco’ y para las cuales yo propongo en término ‘manierismo’” (1948: 11); “el ‘barroco’ (esto es, el manierismo)” (1948: 30). Las razones del reemplazo que Curtius esgrime permiten constatar, por un lado, la presencia de una fatiga (producto, desde su perspectiva, del “abuso”) del concepto, o incluso un resto del rechazo originario al nombre y, por otro, la presencia de un gesto metodológico denunciado por Benjamin en el *Trauerspielbuch*: la protesta de una ciencia contra el lenguaje de sus investigaciones. Escribe Curtius:

Muchos de los fenómenos que designamos con el nombre de “manierismo” se incluyen hoy bajo el término “barroco”; pero esta palabra ha dado lugar a tantas confusiones, que será mejor prescindir de ella. El término “manierismo” merece nuestra preferencia porque, comparado con el de “barroco”, no contiene sino un mínimo de asociaciones históricas. En la creación de conceptos para la ciencia del espíritu deberían esquivarse todas las posibilidades de abuso (Curtius, 1948: 385).

Sin embargo eso no es todo. Hay otros aspectos por los que *Literatura europea y Edad Media latina* debe considerarse un momento relevante de la historia del Barroco/Manierismo (algunos de cuyos efectos serán explorados en este capítulo) como concepto del pensamiento estético y como Máquina de lectura –si Barroco equivale, más allá de las preferencias, a Manierismo, el Manierismo se incorpora, desde el punto de vista de la historia del concepto, al Barroco. A partir de Curtius, en efecto, será posible delimitar una zona específica de esta historia, desarrollada fundamentalmente en lengua alemana, e intentar demostrar que el Manierismo funciona como nuevo impulso (como reformulación) de la oposición inicial Clasicismo-Barroco (transformada ahora en Clasicismo-Manierismo) y, al

mismo tiempo, como reinención del “origen” del arte moderno, un origen en el que se subraya la negatividad como rasgo fundamental del arte moderno.

El horizonte general en el que la intervención de Curtius se instala (aquello que otorga a este libro su dimensión heroica en el contexto de la posguerra) es la “crisis de la cultura europea” (1948: 19), cuya salvación el autor emprende a partir de la (re)edificación de la “literatura europea” y, así, de “Europa” como “visión histórica”. En ese horizonte, Curtius sostiene, en relación con la Edad Media (más bien, en relación con el período medieval mayormente silenciado, el latino, que va del año 400 al año 1000),³¹⁴ un gesto historiográfico correlativo a aquel que define el rescate del Barroco a lo largo del siglo y que, pocos años después, otro protagonista de esta escena (Haroldo de Campos) comienza a desarrollar hasta llegar a la postulación de la noción de “sequestro” (en Curtius es “omisión”)³¹⁵ del Barroco. Curtius, de algún modo, construye una historia del *sequestro* de la Edad Media latina en la conformación de la literatura europea. El gesto de Curtius es claro y sus razones deben buscarse en que si los diversos nacionalismos literarios debieron apelar a sus momentos medievales en lengua vulgar para encontrar un “origen” literario nacional (de allí deriva el imperio de las diversas filologías de las “literaturas nacionales”), el período latino permaneció en la oscuridad –Curtius avanza sobre la base de la necesidad de “europeización del cuadro histórico”. Al igual que Haroldo de Campos (aunque con una perspectiva filosófica diferente), Curtius opera sobre el problema del origen; y si bien no desarrolla una mirada genealógico-arqueológica, sus señalamientos se acercan: “la Edad Media sigue siendo tan oscura como pareció –erróneamente– a los humanistas italianos. Por eso es preciso que la consideración histórica de la literatura europea comience con este punto, el más oscuro de todos” (Curtius, 1948: 31).

El rasgo común entre este gesto de Curtius y el de un Haroldo de Campos, sin embargo, no se acaba en la voluntad de rescate de una zona artística, cultural, histórica secuestrada; en ambos casos lo que está en juego es tanto la negación de los poderes del historicismo, como (y éste es el aspecto central) la negación de los modelos clasicistas en el desarrollo de las historias literarias (el problema será retomado luego). Asimismo, desde el punto de vista metodológico, al dar a la

³¹⁴ “Sobre este trecho no se nos dice nada, y por una razón muy sencilla: la literatura de esos siglos, con poquísimas excepciones, está escrita en latín” (Curtius, 1948: 26).

³¹⁵ “Si examinamos a su vez la enseñanza de la historia literaria, no cabe siquiera hablar de fraccionamiento; sólo de omisión” (Curtius, 1948: 28).

poesía el lugar de una experiencia originaria (“la fantasía creadora, que forma mitos, cuentos, poemas, es función originaria de la humanidad”, 1948: 24) y al dar a lo imaginario (por ejemplo, sobre la base de la “función fabuladora” de Bergson) un lugar determinante en la comprensión histórica, Curtius será una fuente relevante para otro protagonista de esta escena: José Lezama Lima (1957), quien además retoma explícitamente la “técnica de la ficción” atribuyéndola, por cierto, a Curtius y no a quien éste cita, Toynbee –más allá de la complejidad de la visión de lo europeo que desarrolla Curtius, lo cierto es que, tal como podrá verse en el capítulo siguiente, la versión lezamiana de lo “universal” es decididamente más compleja y arruina, precisamente, cualquier posibilidad de eurocentrismo.

Un segundo aspecto destacable es la constitución del Barroco/Manierismo como período (más allá de que Curtius, como podrá verse, se pliega a la tendencia de desligarlo de un tiempo histórico específico) lo suficiente “universal” (europeo, aunque con deslizamientos extra-europeos significativos) como para deber ser incorporado como variable en una obra que supone un momento decisivo en la historia de la literatura comparada. El Barroco/Manierismo responde, a diferencia de la matriz clasicista a la que éste se opone (francesa), a la universalidad que está en el “origen” de lo europeo (la Edad Media latina) y por lo tanto es un espacio conceptual en el que la literatura comparada encuentra condiciones de despliegue: cada literatura nacional europea participa de diferente modo de ese horizonte común, sobre la base de la experiencia originaria latino-medieval. Y éste es un aspecto clave de la lectura de Curtius: el Barroco/ Manierismo literario “nace” en la literatura latina medieval. Por ejemplo:

Si los españoles del siglo XVII emplean dos metáforas tan artificiosas y rebuscadas como “hidropesía” y “cítara de pluma”, y si los poetas latinos del siglo XII hacen otro tanto, este solo hecho basta para demostrar los vínculos que unen al “barroco” español con la teoría y la práctica de la literatura latina medieval [...] El manierismo español utiliza el manierismo medieval latino y [...] lo supera; en esta superación podrá verse entonces lo que tiene de peculiar el “barroco” español (Curtius, 1948: 396-397).

A esa variable, como puede observarse en el capítulo “Oriente y Occidente” (y como, recuerda Curtius, ya había señalado Dámaso Alonso), debe agregarse la musulmana (arábigo-andaluza): “sólo en España pudieron confluir y mezclarse el estilo ornado de la literatura latina medieval y el estilo oriental; ambos

contribuyeron a la creación de ese juguete manierismo de España que se llama gongorismo y conceptismo” (Curtius, 1948: 483).

Un tercer elemento pone en juego otra intervención específica de Curtius en relación con la historia del Barroco (una diferencia radical de perspectiva con respecto a gran cantidad de especialistas). Uno de los objetivos centrales del libro es la consolidación metodológica de una ciencia de la literatura [*Literaturwissenschaft*] (oficialmente creada, según señala Curtius, en 1897, por Ernst Elster). En ese marco, denuncia que hasta el momento esa ciencia, en lugar de ser “amiga de la filología”, “busca apoyos en otras ciencias, en la filosofía [...], en la sociología, en el psicoanálisis, y sobre todo en la historia del arte” (1948: 28). En relación con este último caso, Curtius toca, así, un aspecto central de la historia (del “origen”) del Barroco:

La tendencia que se apoya en la historia del arte opera con el más que dudoso principio del “esclarecimiento recíproco de las artes”, dando lugar a una diletantesca confusión de las cosas. Se dedica en seguida a aplicar a la literatura la división de períodos por estilos, patrimonio de la crítica de arte; de este modo tenemos un románico, un gótico, un Renacimiento, un barroco literarios, etc., hasta llegar al impresionismo y al expresionismo (Curtius, 1948: 29).

Como es evidente, Curtius se manifiesta en contra de los efectos del desplazamiento de la teoría de Wölfflin al espacio literario: “A los períodos estilísticos se añaden los ‘conceptos fundamentales’ de Wölfflin. Se habla de formas ‘abiertas’ y formas ‘cerradas’. ¿Resulta que el *Fausto* de Goethe es abierto y el de Valéry es cerrado? ¡Angustiosa pregunta!” (1948: 29). Por ello, “la historia del arte es en tan poco grado ‘superciencia’ como pudieran serlo la geografía o la sociología” y, como efecto de esa presencia, “la moderna ciencia de la literatura”, desde comienzos de siglo, “es un fantasma; es incapaz de examinar científicamente la literatura europea, y esto por dos razones: el estrechamiento arbitrario del campo de observación y el desconocimiento de la estructura autónoma de la literatura” (Curtius, 1948: 30).³¹⁶ Esa autonomía de la literatura, a su vez, se basa en una distinción: es “una estructura autónoma, radicalmente distinta de la estructura de las artes plásticas, aunque sólo sea porque la literatura,

³¹⁶ Nuevamente, Curtius toca el problema del origen: sobre la base de sus postulados, la literatura europea no habría nacido, como se pretende, en 1100. Por el contrario, “la literatura europea es tan vieja como la cultura europea, es decir que abarca veintiséis siglos (contando desde Homero hasta Goethe)” (Curtius, 1948: 30).

entre otras muchas cosas, es portadora de ideas y las artes plásticas no lo son” (1948: 32-33). Si a este postulado se agregan otros (por ejemplo: “la ciencia del arte [*Kunstwissenschaft*] tiene mejor suerte: trabaja con cuadros; nada hay ahí de incomprendible”, 1948: 33), pierde algo de sentido el hecho de que el libro de Curtius esté dedicado a Aby Warburg –más allá de que, naturalmente, el warburgiano estudio “la supervivencia³¹⁷ [no de las imágenes sino de los textos] de la Edad Media latina” (1948: 483) en toda la literatura europea es el objetivo de Curtius y, aún, más allá de que las imágenes (en muy diversos sentidos) son en gran medida las unidades que definen el territorio de su ejercicio comparatístico.

Sin embargo, el aspecto central (al menos el de mayor alcance) de la perspectiva de Curtius es el modo en que integra el problema del Barroco/Manierismo a la historia de lo moderno –aspecto que revela las condiciones generales, no siempre expresadas en toda su magnitud, de toda teoría sobre el Barroco y la relevancia de la historia del Barroco para toda discusión sobre lo moderno– y que justifica la inclusión de Curtius en el corpus en este trabajo, en la medida en que es el punto de partida para desligar el Barroco/Manierismo del siglo XVII y postular su validez para caracterizar otras épocas (previas y posteriores, incluso el siglo XX).

“La querrela de antiguos y modernos es un fenómeno constante de la historia y la sociología literarias” (1948: 354). Tal es el postulado del que parte Curtius. Esa constante habría sufrido, desde su perspectiva, sucesivas actualizaciones históricas: clasicismo-romanticismo y, como superación (dado que esta última “es de alcance muy limitado”), clasicismo-manierismo (“es mucho más útil, y puede aclarar una serie de conexiones que suelen pasarse por alto”, 1948: 385). Ahora bien, para llegar a este punto, algunas variables del razonamiento de Curtius deben ser precisadas. Por un lado, el problema del clasicismo: el vocablo *Classicus* nace en la tardía latinidad pero su relevancia no es, ni en ese momento ni durante siglos, significativa. “El concepto de ‘lo clásico’ tiene [...] un origen sumamente modesto y sobrio. En los últimos doscientos años se le ha inflado más de la cuenta”, señala Curtius, y agrega:

³¹⁷ En otros pasajes, Curtius prefiere hablar “fusión” y no de supervivencia: “La relación del mundo antiguo y el moderno no puede ya concebirse hoy como ‘supervivencia’, como ‘perpetuación’ o como ‘herencia’ de la Antigüedad. Hacemos nuestra aquí la visión universal histórica de Ernst Troeltsch. Según él, nuestro mundo europeo descansa ‘no en una aceptación ni en un abandono de la Antigüedad, sino en una fusión total’” (Curtius, 1948: 39).

El que hacia 1800 la Antigüedad grecorromana se haya declarado “clásica” en bloque fue medida afortunada, pero no por ello menos discutible. La dignificación histórica y estéticamente imparcial de la Antigüedad se vio estorbada durante un siglo. Quienes tengan amor a la Antigüedad, en todas sus épocas y estilos –amor, es cierto, más raro de lo que se creería–, considerarán justamente su elevación al rango de “lo clásico” como desabrida y falsificadora pedantería (Curtius, 1948: 354).

En el marco de la querella, “los escritores clásicos son siempre los antiguos” (1948: 354). Con respecto a lo moderno, señala Curtius: “En el siglo VI aparece el feliz neologismo *modernus* (de *modo* ‘hace poco’, como *hoidernus* de *hodie*) [...] La palabra “moderno” (que nada tiene que ver con “moda”) es uno de los últimos legados de la tardía lengua latina a nuestro mundo de hoy” (1948: 358). Así, al analizar la creación del canon moderno, Curtius plantea que “sólo Francia contó con un sistema clásico literario [...] El sistema no hubiera logrado imponerse de no haber correspondido a ciertas tendencias inherentes al espíritu francés” (1948: 373). Sin embargo, el dato relevante para la comprensión de la conformación de las querellas es que “el hecho de que a partir de 1820 [el sistema clásico] quedara expuesto a los ataques del romanticismo fue, en este sentido, muy provechoso; sólo en esos debates se hizo usual el término *classicisme*, que todavía en 1823 era un neologismo para Stendhal” (1948: 375). Si bien algunos pasajes de Curtius permitirían comprender lo contrario (es decir, la existencia de un clasicismo originario que sería periódicamente atacado por formas del desvío de la norma), lo que se deduce de esta historia es una *diferencia* colocada en el lugar del “origen” de lo moderno, es decir, en cada una de las actualizaciones y reconfiguraciones históricas, hasta llegar a la “última”, el Manierismo. Una imagen auténtica de lo moderno reclama, por lo tanto, escapar del modelo francés: “Querer forzar el desarrollo de todas las literaturas europeas, desde 1500, para hacerlo caber en un esquema estrecho que no es sino abstracción de la literatura francesa, equivale a deformar lentamente la historia” (1948: 381). Por ello, “el concepto de una literatura mundial [*Weltliteratur*] tenía que destruir el canon francés”, en la medida en que “el aferramiento francés al clasicismo del siglo XVII resulta ser una obstinada resistencia contra el europeísmo” (1948: 382).

¿Qué es entonces, según Curtius, el Manierismo? En principio, el autor avanza sobre la base de la historia del arte, para la cual es simplemente “degeneración del clasicismo; la norma clásica se ve entonces invadida por una

afectación artificiosa” (1948: 84). Proponiendo un ligero matiz (el Manierismo es “el fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas”, 1948: 385), Curtius señala que debe distinguirse un “clasicismo ideal” (épocas de florecimiento, cumbres aisladas) y un “clasicismo normal” (una “extensa altiplanicie”, “todos los autores y todas las épocas que escriben correcta, clara, artísticamente”) –aquel que fue organizado por la “tiranía” francesa. Es este segundo tipo de clasicismo el que, por oposición, permite definir el manierismo como “insistencia en el aspecto formal”, “amor a la forma” e, incluso, como ornamento.³¹⁸

El despliegue de esta idea de Manierismo lleva a Curtius a explorar “manierismos formales” [*formale Manierismen*] y de “contenido” del siglo XVII y sus fuentes antiguas y medievales –terreno de lo artificioso, de lo que se propone causar asombro, sorprender, deslumbrar– para dar forma, a partir de ejemplos retóricos concretos, a casos en los que es posible verificar “un juego manierista cuya genealogía podemos rastrear a lo largo de un período de más de dos mil años” (1948: 398). Por lo tanto, el Manierismo del siglo XVII aparece como coronación de un ciclo histórico (concepción en la que, como en otros casos del Barroco, el Renacimiento y el Clasicismo aparecen como “excepción”): “el Manierismo latino medieval penetra después en las literaturas en lengua vulgar, y permanece en ellas a lo largo de siglos, a pesar del Renacimiento y del Clasicismo; tiene su último brote en el siglo XVII” (1948: 409). Entre las implicancias que subraya Curtius de este criterio se hace evidente la razón por la que propone el reemplazo de Manierismo (como serie de rasgos estilísticos) en lugar de Barroco (como concepto, según él, atado a un tiempo histórico –como es evidente, el siglo en ese momento había hecho otros usos):

Separar el Manierismo del siglo XVII de los antecedentes que tiene durante dos milenios y desentenderse de todos los testimonios históricos, para presentarlo como producto espontáneo del ‘Barroco’ (español o alemán), es señal de ignorancia y producto de la tiranía de un pseudosistema derivado de la historia del arte, ignorancia y tiranía que muchas veces se dan la mano (1948: 409).

³¹⁸ “El clasicismo normal dice lo que tiene que decir en una forma natural, adecuada a su tema; sin embargo también ‘adorna’ su discurso, lo provee de *ornatus*, siguiendo una tradición retórica acreditada. Uno de los peligros del sistema es el hecho de que, en las épocas manieristas, el *ornatus* se acumula sin orden ni concierto; o sea que en la misma retórica yace oculto el germen del manierismo. En la tardía Antigüedad y en la Edad Media el manierismo invadió gran parte de la literatura” (Curtius, 1948: 386).

En ese marco de desautorización del principio clasicista, también se altera el rostro de la Antigüedad:

Mundo antiguo significa toda la Antigüedad, desde Homero hasta la invasión de los bárbaros; de ningún modo se limita a la Antigüedad “clásica”, la cual es en realidad creación del siglo XVIII y producto de una teoría del arte que debe, a su vez, comprenderse históricamente. La ciencia histórica se libró ya hace mucho del estrechamiento clasicista, pero la ciencia literaria se ha quedado atrás (Curtius, 1948: 38).

Y si esto interesa a Curtius es porque, precisamente, “de la Antigüedad total no clásica, la Edad Media adoptó y transformó los elementos conservados por la tardía Antigüedad latina” (1948: 39).

Ahora bien, luego de la definición de Manierismo antes citada, Curtius avanza con una voluntad de simultáneas evasión y hundimiento en la compleja inscripción del Manierismo en la discusión periodológica:

No hemos de discutir aquí la cuestión de si el término “manierismo” como designación de una época de la historia del arte está bien escogido, ni en qué medida se justifica; si nos servimos de él, es porque resulta adecuado para llenar una laguna de la terminología científica literaria. Claro está que al adoptar la palabra debemos vaciarla de todos los contenidos propios de la historia de las artes plásticas, ampliar su sentido y convertirla tan sólo en denominador común de todas las tendencias literarias opuestas a la clásica, ya sean preclásicas, postclásicas o contemporáneas de algún clasicismo. Comprendido en este sentido, el manierismo es una constante de la literatura europea; es el fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas (Curtius, 1948: 384-385).

Al llenar, vaciar, ampliar y convertir Curtius realiza un movimiento cuanto menos paradójico y, evitando problemas que no quiere enfrentar (no sólo abandona un concepto, sino también evita discutir la especificidad del que adopta), abre una cantidad no menor de problemas nuevos. Si Barroco no es un concepto válido (por dos razones: es “confuso” y está cargado de “asociaciones históricas”), ¿en qué sentido Manierismo lo es? ¿Barroco *menos* historia *igual* Manierismo? Lo cierto es que ya, al menos desde d’Ors, ese movimiento había sido realizado, pensado precisamente como despliegue de la querella. ¿Barroco *menos* confusión *igual* Manierismo? Tal como el propio recorrido argumentativo del libro permite observar, ningún recurso hace posible desligarse de esa historia (la “confusión” forma parte del problema).

En consecuencia, con el gesto del reemplazo Curtius pretende reiniciar la tradición del Barroco como discusión teórica, pero el efecto es más bien el

contrario: no sólo el corpus (Curtius, en efecto, incluye en su análisis del XVII gran parte de los autores y las tradiciones identificadas con el Barroco) y su tradición bibliográfica, sino también la serie de discusiones y problemas asociados a esa tradición (la oposición con clasicismo, el ornamento, el conceptismo, el culteranismo, etc.) lo arrastran al lugar del que pretende escapar. “Manierismo” es, inevitablemente, un accidente más de la historia de “Barroco”.

Y el Manierismo llega, finalmente, al siglo XX: no sólo Hofmannsthal, en cuya obra *La torre Curtius* lee una “feliz imitación de este estilo [la paranomasia de Calderón]” (1948: 394). También algunos nombres que, por otra vía (y aceptando el influjo de las artes plásticas) el neo-barroco brasileño invocaba durante esos mismos años:

El intelectualismo del Siglo de Oro, que impregna asimismo el teatro de Calderón, bien puede enfrentarse sin timidez al racionalismo de un Boileau; en todo caso, está más cerca que éste del espíritu del siglo XX. ¿Qué es la obra toda de James Joyce sino un gigantesco experimento manierista? El juego de palabras (*pun*) es uno de sus soportes fundamentales. ¡Cuánto hay en Mallarmé de manierismo, y cuán de cerca se roza con el hermetismo de la poesía contemporánea! (Curtius, 1948: 422).

2. El desborde de Gustav Rene Hocke: (Neo)Manierismo, (Neo)Asianismo y la Máquina de lectura

Poco tiempo después de las derivas neobarrocas brasileñas e italianas y en el momento en el que José Lezama Lima pronuncia sus conferencias de *La expresión americana*, aparece en Hamburgo uno de los hitos del Barroco del siglo XX: *El mundo como laberinto. Maniera y manía en el arte europeo. Contribuciones a la iconografía y la historia de la forma en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual [Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart]* (1957) y, luego, su continuación, *Manierismo en la literatura: alquimia lingüística y arte combinatoria esotérica [Manierismus in der Literatur: Sprach Alchimie und esoterische Kombinationkunst]* (1959) de Gustav René Hocke. Estas obras, en efecto, constituyen una de las empresas críticas más radicales del siglo pasado en el establecimiento de la contemporaneidad del Barroco/Manierismo. Empresa que, por cierto, no ha recibido, por parte de la

bibliografía especializada, el reconocimiento que merecía³¹⁹ y aún merece –pocos de los despliegues del Barroco que el siglo había desarrollado y aún desarrollaría no están presentes en su teoría. Las razones del olvido podrían ser muchas, pero probablemente deberían buscarse en el tipo de desborde crítico que su trabajo sostiene. Los libros de Hocke son la realización del principio de lo barroco (o lo manierista) transformado en método y el resultado es una suerte de Gran Enciclopedia (o Gran Museo) aberrante que parece abarcarlo todo: todos los temas, todos los nombres, todas las derivas, todos los cruces –después de Hocke, cualquier intento de definir una obra del arte o la literatura del siglo XX en términos de Barroco/Manierismo resulta pequeña, tímida.

En Hocke coagula, por primera vez de un modo “completo”, el rumor que, desde el comienzo de esta historia, había comenzado a postular la *actualidad* del Barroco, pues Hocke despliega todas las armas metodológicas de la comparatística para sostener (hasta la extenuación –tanto metodológica como de los materiales) correspondencias *evidentes* entre el arte y la literatura de los siglos XVI-XVII y el arte y la literatura del siglo XX.

La magnitud y a la vez el grado de auténtico desborde crítico que muestra la obra de Hocke fue algo inmediatamente percibido por un lector como Rene Wellek:

Hocke ha escrito dos volúmenes sobre el manierismo en los cuales reúne una impresionante masa de materiales y de observaciones sobre todas las artes y literaturas para documentar la persistencia de lo raro y lo grotesco, desde la Antigüedad hasta el surrealismo y el dadaísmo. Aunque se hace énfasis en el siglo XVII y casi todos los temas concebibles son planteados, el señor Hocke sólo logra producir la impresión de que la literatura y el arte son un laberinto, ya que todo lo irregular, abstruso, absurdo, fantástico y misterioso cae dentro de su maravilloso talego. Pero no adelanta en el problema de la definición (Wellek, 1963: 100).

En la misma dirección, y en la misma época, afirma Helmut Hatzfeld:

Manierismo es la nueva frase hecha de estos últimos años. Fue lanzado al debate en un sentido anti-histórico y fenomenológico, lo mismo que, muchos años antes, el término “barroco” mismo por Eugenio d’Ors. En el caso del manierismo el responsable ha sido un discípulo de Ernst Robert Curtius, Gustav René Hocke, que ha escudriñado toda la literatura del mundo buscando lo grotesco, fantástico e irracional en arte como opuesto a lo

³¹⁹ Una de las excepciones –aunque se trata sólo de una breve referencia– es el caso de Néstor Perlongher (1991).

lógico, clásico y racional desde la antigüedad hasta hoy [...] en sus unilaterales libros (Hatzfeld, 1964: 49).³²⁰

Más allá de la valoración, en este punto irrelevante, hay una verdad expresada en los juicios de Wellek y Hatzfeld: por la vía de Hocke, algo *falla*. Pero esa falla no es un error individual sino un síntoma del estado de la Máquina de lectura barroca a mediados de siglo. Por ello la falla, mirada desde el punto de vista no de las teorías sino de la historia del concepto, se vuelve exposición de las condiciones de desarrollo de la discusión sobre el Barroco/Manierismo. Hocke es uno de los casos más importantes de la lectura del Barroco en el siglo XX. Y si lo es, es precisamente porque se deja llevar por una lectura barroca/manierista del mundo. Se trata, precisamente, de “todos los temas concebibles”, de “toda la literatura del mundo”: si los dos volúmenes son la imposible Enciclopedia Total del Barroco es porque funcionan antes como postulación de un repertorio de problemas que como intento de “definición”. Se trata, es cierto, de un gesto emparentable con el de d’Ors: el Barroco es aquí, al menos, una mitad del mundo; o, incluso, todo el mundo contagiado de Barroco. Y es cierto también que Hocke “no adelanta en el problema de la definición”. Pero allí, precisamente allí, debe buscarse el valor de verdad de sus obras: Hocke sabe, y parece el primero en asumirlo hasta las últimas consecuencias, que ya, a mediados de siglo XX, el Barroco, su definición, debe buscarse en la dispersión. Lo barroco se había vuelto un método. Y si su intento de definición, desde la perspectiva de Wellek, falla, no es porque Hocke no postule definiciones, sino, más bien, porque las postula todas, y al hacerlo vuelve visible el alcance lógico de la combinación de todos los elementos que cualquier Estado de la cuestión ofrecía ya en ese momento al investigador –incluida en esa combinación el hallazgo de temas “nuevos”.

³²⁰ En otro pasaje de la misma obra, agrega Hatzfeld: “Eugenio d’Ors trató de sustituir la clasificación –carente de sentido– de ‘clasicismo’ y ‘romanticismo’, o la antigua división ‘aticismo’ y ‘asianismo’, por la distinción histórica entre épocas ‘clásicas’ y ‘barrocas’ [...]. Es sorprendente que Ernst Robert Curtius haga lo mismo aunque sustituyendo, más correctamente, ‘barroco’ por ‘manierismo’. Su error consiste en identificar todas las épocas que no hayan imitado el ideal greco-latino, especialmente la latinidad áurea, con épocas bárbaras amaneradas y por eso manierísticas, terminología inaceptable a nuestro juicio [...] Gustav Rene Hocke ha llevado esta idea de su maestro a una empresa fantástica [...]. Como los historiadores del arte han reservado el término ‘manierismo’ para designar una época histórica, concretamente el Barroco primitivo, el empleo de la palabra ‘manierismo’ en literatura con acepción fenomenológica resulta tan escaso de sentido como el usar el término ‘barroco’ en acepción fenomenológica y no histórica, tanto más cuanto que las dos categorías a que ambos términos se refieren nunca se pueden separar de un modo definido en la historia y sirven de prototipo a pesar de todo. Esta sustitución no aclara nada y deja al siglo XVII sin un estilo de época que abarque todas las obras” (1964:420-421).

Tal como Hocke señala, su trabajo avanza sobre los pasos de su maestro Curtius³²¹ y, es posible sostener, supone un despliegue del problemático intento de restricción que éste había llevado a cabo. Asimismo, avanza sobre la base de otros antecedentes: un breve trabajo pionero en la relación entre Manierismo y siglo XX de Werner Hofmann, “‘Manier’ und ‘Stil’ in der Kunst des 20. Jhdts” [“Maniera y estilo en el arte del siglo XX”] (1955) y, de la tradición específicamente barroca, d’Ors y Croce. De esos antecedentes, Hocke retoma la búsqueda de “paralelismos del siglo XX” (1957: 17). El interés por el Manierismo, en Hocke, es sinónimo de una interrogación por la constitución del “ser moderno” (1957: 15), por “la problemática del hombre moderno” (1959: 23). Su estudio establece, para el análisis comparativo, dos períodos bien definidos: 1520-1650 y 1880-1950. Sin embargo, en función de la oposición Clasicismo-Manierismo, esos dos períodos no son sino los momentos clave de una periodización que define

cinco épocas perfectamente definidas dentro de la constante anticlásica: Alejandría (aprox. 350-150 a. J. C.), la Edad de “Plata latina” en Roma (aprox. 14-138 d. J. C.), la primera y sobre todo la última Edad Media, la época del Manierismo “consciente”, de 1520 a 1650, el Romanticismo de 1800-1830 y, finalmente, la época que acaba de pasar, pero que sigue influyendo poderosamente sobre nosotros, de 1880 a 1950” (1957: 19).

Ahora bien, una de las particularidades del Manierismo que Hocke inventa es la convivencia de dos significados en el mismo concepto. El punto de partida es una renuncia al abandono completo (presente ya en Curtius) tanto de “Barroco” como de “Manierismo” (período umbral entre Renacimiento y Barroco, tal y como ya ese momento³²² se lo utilizaba y seguirá utilizándose): “resultará naturalmente imposible prescindir de los conceptos ‘Barroco’ y ‘Manierismo’ en un sentido temporal *más estricto*”. Y agrega: “Han tomado carta de nacionalidad y no queda otro recurso que aceptarlos” (1957:18). De ese modo, Hocke puede asignar a “Manierismo” un doble valor, lo que llama “Manierismo consciente” y “al mismo tiempo [...] el concepto de Manierismo, siguiendo el ejemplo de E. R. Curtius, en su sentido más amplio” (1957: 19). El manierismo, por lo tanto conoce irrupciones a lo largo de toda la historia. En el volumen sobre literatura plantea Hocke: “el

³²¹ “Nuestros trabajos, cuyos orígenes datan de la época de aprendizaje junto a ese inolvidable gran crítico y erudito, de los años de estudio al lado de Ernst Robert Curtius, en Bonn, y que se fueron completando sistemáticamente durante los diez años de permanencia en Italia” (Hocke, 1957: 19).

³²² Según Hocke, “en 1911 aparece uno de los primeros trabajos que señala el Manierismo como estilo independiente entre Renacimiento y Barroco (K. H. Busse. *Manierismus und Barockstil*)” (1957: 65).

manierismo literario (en cuanto forma de expresión del hombre problemático) es tan antiguo como la propia literatura. Ya en la época de Platón se tenía conciencia de [la] oposición [...] entre Aticistas (clasicistas) y Asianistas (manieristas)” (1959: 31).³²³

Además de dar continuidad a la “fatiga” ya señalada a propósito de Cutius, en Hocke se hace evidente uno de los aspectos más específicos de este momento manierista del siglo XX: el interés por el Barroco se desplaza al estudio (a la inquietud) por el umbral, por el momento de efectiva transformación, degeneración del Renacimiento. Con respecto a la Historia del arte, esto supone, para comenzar, un corrimiento: si desde Wölfflin (o aún, desde Burckhardt) y en los vieneses de 1908, todo se iniciaba en Roma, ahora es necesario comenzar por Florencia (Roma será, en este marco, un segundo momento del Manierismo). La atención al Manierismo es, por lo tanto, un modo de profundizar (de llevar al detalle) el interés (que está en el origen del Barroco) por las condiciones, las formas y los efectos de la disolución del Renacimiento –surgimiento, según estos autores, del arte moderno (en Arnold Hauser, como podrá verse luego, este aspecto está también subrayado: el Manierismo es el *Ursprung* del arte moderno). El Manierismo es, así, definido un campo de “relaciones de tensión”. En el caso literario, por ejemplo, Hocke enumera las siguientes características:

Cuidado artístico de la sagacidad logística e impulso demoníaco-vital a la expresión; búsqueda intelectual agotadora, demasiado agotadora y delirio nervioso en cadenas metafóricas asociativas; cálculo y alucinación, subjetivismo y oportunismo frente a las convenciones (anticlásicas); belleza delicada y extravagancia aterradora; fascinación embriagadora y evocación casi oracional; propensión a la estupefacción y onirismo histérico; castidad idílica y sexualidad brutal; superstición grotesca y santa devoción (Hocke, 1959: 17).

Uno de los aspectos más relevantes de los trabajos de Hocke para la historia del Barroco/Manierismo como Máquina de lectura es el metodológico. El sistema de Hocke se basa en el despliegue de un principio de asociación formal (figuras), conceptual y hasta poético (musical) cuyo efecto (cuya eficacia) es fundamentalmente acumulativo. No son los casos (una mano en el Parmigianino o en el Greco y otra en Dalí o en Picasso) sino el método lo que está en primer

³²³ “Clásico = Aticista, armonizador, conservador. Manierista = Asianista, helénico, desarmonizador, moderno. El estilo aticista posee el ideal de la regularidad que normaliza; el estilo asiaticista, aquel que pertenece igualmente a la *phantasiai*, de lo irregular pleno de tensión” (Hocke, 1959: 32).

plano. Los conceptos metodológicos que Hocke postula para organizar su estudio comparado de los dos períodos manieristas son los siguientes: “paralelismos” (1957: 17), “afinidades electivas” (1957: 20), “secretas y múltiples conexiones” (1957: 24), “analogías” (1957: 59). Asimismo, sugiere un principio metodológico cercano al anacronismo que, si bien es un modo retórico de plantear paralelismos, merece destacarse: en la *Sagrada Familia* de Rosso, “la figura de las mujeres con su rostro ‘alucinado’ y la larga y dorada trenza ¿no podría haber sido compuesta por Max Ernst en su *Femme 100 têtes?*” (1957: 60).

De todos modos, el anacronismo, si bien no es presentado como tal, forma parte de la inquietud de Hocke. El autor, en efecto, no deja en ningún momento de problematizar su procedimiento crítico e incluso, en medio del furor de asociaciones, se hace la pregunta –una pregunta clave para todo el siglo XX barroco: “¿‘Proyectamos algo’ en estas obras al mirarlas con ‘ojos de nuestros días’? ¿Dejamos que hablen por sí mismas o las explicamos valiéndonos de elementos correspondientes a la época de que se trata?” (1957: 60). La respuesta, si bien supone un intento de prudencia es, al mismo tiempo, una afirmación de anacronismo o, al menos, de una multiplicación del punto de vista: “Vamos a tomarnos el trabajo de intentarlo todo a la vez, y evitar al mismo tiempo el caer en ‘especulaciones’”. En ese camino, sin embargo, el punto de vista disuelve el objeto:

Obligados por un “objeto” que se va diluyendo progresivamente en algo inobjetivo, abrigamos la esperanza de mantenernos en lo justo a base de una referencia objetiva. Con ello no queremos negar el que a través del contacto con el arte actual, en sentido de los tan instructivos estudios de Athanasius Kircher (1601-1668) sobre perspectivismo y (también) sobre magnetismo, se puede deducir el derecho a interpretar fenómenos históricos con los ojos, con las “perspectivas”, con las “inclinaciones” de una generación que ha crecido a la par del denominado arte “moderno” (1957: 60-61).

Pero aclara Hocke:

Ello no significa, de todos modos, que tengamos el “magnetismo” de ese arte moderno, contemporáneo, por un producto de Demiurgos o por manifestaciones “apocalípticas”. Canova vio la Antigüedad con sus ojos, Burckhardt el Renacimiento con los suyos [...] Se trata sólo –en este paréntesis– de pedir paciencia en la impaciencia (1957: 61).

Aún más reveladora es la afirmación siguiente, en la que el mimetismo entre punto de vista y objeto define un modo (una inflexión) de la Máquina de lectura

barroca/manierista, que supone a su vez el despliegue de un *sentido común* (la inducción) que Benjamin descartaba en 1928:

Por fuerza hemos de ser ocasionalmente víctima de la técnica manierista del “rodeo”. Ello depende no sólo de la adaptación a este objeto “enciclopédico”. Una metodología inductiva ha de asemejarse a su tema. La palabra Enciclopedia (en *kyklos paideia*) tiene que ver con el círculo (la esfera del saber). Los manieristas sentían repugnancia por la figura del círculo. Gustaban de la hipérbola y de la elipse, conceptos de la antigua Retórica, de la Matemática y de la Astronomía, conceptos pues, que [...] cautivaron a los artistas del alto Manierismo, al igual que a Franz Marc, Paul Klee, Max Ernst, Boccioni y tantos otros [que] recibieron estímulos de la Física nuclear de su tiempo (1957: 62).

Como puede verse, la obra de Hocke –sobre la base, entre otras cosas, de la “metodología inductiva”– es un ejercicio de fidelidad a algunos de los principios desplegados hasta ese momento por la Máquina de lectura. Por esa vía (el título de la obra es justo) el mundo entero se vuelve barroco/manierista, es decir, laberíntico; y el lector, feliz, se pierde en él. Sin embargo, la metáfora del laberinto convive con otras –la caverna, por ejemplo– y, si bien el texto en términos generales permite pensar lo contrario, por momentos Hocke plantea una exterioridad en la enunciación como forma de postular la necesidad de encontrar “una salida”. En relación con la imagen de la caverna, Hocke define su trabajo como “espeleología histórico-espiritual”. Allí, la tarea de hundimiento en las profundidades es una “necesidad” correlativa a “una época de crisis”. Esa tarea “no debe engañar ni desengañar. Debe servir como hilo de Ariadna apto para proporcionar, al menos, *una* salida del laberinto de autoengaño” (1959: 30). En esa vacilación, entre la proximidad absoluta y la distancia, está el lugar de la lectura.

Otro lugar clave para el desarrollo metodológico en Hocke es el uso de las fuentes. Ambos libros están organizados (en su dispersión y fragmentarismo) por una progresión cronológica dentro de la historia del Manierismo “consciente” plagada de ejemplos y referencias, pero escandida por desvíos de dos tipos: remisiones a momentos previos o posteriores y, fundamentalmente, la irrupción sistemática (“Aquí se impone la comparación con los actuales. André Bretón escribe...”, 1957: 26) de ejemplos del arte o la literatura del siglo XX. En ese marco, la inclusión de los materiales analizados juega un papel no menor. En el caso del primer volumen, sobre arte, a diferencia de los libros de historia del arte que simplemente incluyen reproducciones de las obras referidas, Hocke compone, en cada una de las páginas destinadas a ese fin, “paneles” con dos, tres o cuatro

imágenes que, en muchos casos, hacen convivir un ejemplo del siglo XVI o XVII y otro del XX. Así, se establece un recorrido paralelo al del texto, en el que nuevamente (no todos los casos incluidos son específicamente analizados) se hace *evidente* la “afinidad electiva”, la correspondencia. Así, Parmigianino con Magritte, o con Chagal y Max Ernst; El Greco con Miró; Zuccari con Klee; El Bosco con Tanguy, etc.

En el caso del segundo volumen, dedicado a la literatura, Hocke replica el procedimiento e incluye, en Apéndice, lo que define como “antología miniaturizada de *concetti* europeos que confrontan dos épocas manieristas, es decir, el período 1520-1650 y el período 1880-1950” (1959: 423). Esta antología de poemas, menos azarosa, no en la selección sino en el ordenamiento de los ejemplos, que la de 1957, está compuesta por secciones nacionales: de España, por ejemplo, se incluyen traducciones de Góngora con Gerardo Diego y Federico García Lorca; de Italia, Marino, Giacomo Lubrano, Giuseppe Artale con Giuseppe Ungaretti y Eduardo Cacciatore. Hay también ejemplos franceses, ingleses, estadounidenses, rusos y alemanes.³²⁴ América Latina (no incluida en el Apéndice) sólo está presente excepcionalmente (Borges).

Los trabajos de Hocke son específicos y exhaustivos en el trabajo con los materiales del Manierismo “consciente”. El punto de partida es la “idea”, cuyo desarrollo Hocke lee en los tratadistas: trabaja muy específicamente con Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1642) –“la obra decisiva de la literatura manierista conceptual” (1957: 85)–, pero también Federico Zuccari, Matteo Peregrini, Tesaurus y Athanasius Kircher. En el estudio de los tratadistas, Hocke puede definir la importancia de la “idea” en la conformación del Manierismo y su articulación con la práctica artística, tanto en el período consciente como en el siglo XX:

Por lo que toca a la “teoría de la idea” descubrimos su influencia, con o sin conciencia de sus autores, en numerosos tratados del Arte “moderno” contemporáneo. Este abunda en los ensayos teóricos tanto como la época de 1550-1660 en Tratados ensayísticos. Arte, poesía y ensayo se

³²⁴ Francia: Amadis Jamyn, Agrippa d’Aubigné, Théophile de Viau, Saint-Amant, Louis de Neufgermain, Claude Cherrier, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Iwan Goll, André Breton, Pierre Reverdy, Henry Michaux, Raymond Queneau y Lucien Becker. Inglaterra: William Shakespeare, John Donne, Richard Crashaw, Gerard Manley Hopkins, William B. Yeats, James Joyce, T. S. Eliot, Ronald Bottrall, W. H. Auden, Edward Lear. Estados Unidos: Edgar Allan Poe, Ezra Pound y Allan Tate. Rusia: Serguéi Iessienin, Vladimir Maiakowski, Andréi Bely, Aleksandr Blok. Alemania: Daniel Caspar von Lohenstein, Christian Hofmann von Hofmannswaldau, Daniel von Czepko, Catharina Regina von Greiffenberg, Christian Knorr von Rosenroth, Paul Felming, Karl Krolow, Else Lasker-Schüler, Oskar Loerke, Wilhelm Lehmann, Elisabeth Langgässer y Paul Celan

“alumbran” mutuamente y, al igual que hoy, no es raro que los artistas mismos sean quienes sientan la necesidad de interpretar su propia obra o el arte de su tiempo (Hocke, 1957: 94).

Sobre esa base, el corpus que Hocke explora está conformado, en literatura, por Ignacio de Loyola, Góngora, Marino, Gracián, Calderón, Shakespeare, los Metafísicos ingleses, los Preciosistas franceses, las Escuelas de Silesia; en artes plásticas, entre tantos otros, por Miguel Ángel, da Pontormo, Vasari, Parmigianino, Rosso Fiorentino, el Greco, Tintoretto, Arcimboldi, el Bosco, Borromini. Con respecto al siglo XX, los nombres clave son, en literatura, Mallarmé, Hofmannsthal, Joyce, Bretón, Benn, Eluard, Apollinaire, Artaud, Eliot, Ungaretti, Enzensberger. En artes plásticas: Chagall, Duchamp, Dalí, Picasso, Klee, Kirchner, Ernst, Kandinsky, etc.

El punto de mayor interés, sin embargo, es el repertorio de temas, géneros, problemas y figuras a partir del cual se desarrolla el análisis comparativo entre un momento y otro del Manierismo. Y si es el punto de mayor interés es porque ese repertorio supone una rearticulación de temas y problemas ya elaborados por la Máquina de lectura y, a su vez, la postulación de otros tantos que reaparecerán en inflexiones posteriores de la Máquina. La magnitud de ese repertorio obliga a nombrar sólo algunos de los casos más significativos: el arte del gesto (que reaparece, por ejemplo, en Agamben), la melancolía (que llega, por ejemplo, desde Benjamin), lo artificioso, la paranoia (hacia Dalí) y la locura (de una *manera* surge una *manía*),³²⁵ la paralogía y la pararretórica, la deformidad, lo grotesco y lo irregular, la nostalgia del paraíso perdido (desde d’Ors), el jeroglífico, el emblema y el enigma, el metaforismo y el metamorfismo, el tiempo extrañado, la anormalidad sexual (hermafroditismo, androginia, bisexualidad), la nocturnidad, la anamorfosis, el anti-utilitarismo, la elipse contra el círculo³²⁶ (que reaparece en Sarduy), la máquina “inútil” (la invención del robot es del siglo XVI) y la “máquina

³²⁵ “‘Manera’ y ‘manía’ alcanzan su forma más elevada de unidad artística en Tintoretto y en el Greco así como en Góngora (que murió privado de razón) y en John Donne, los dos máximos poetas de la literatura manierista. ¿Un mundo esquizotímico o paranoico? [...] Hemos de explicarnos la evolución de esa ‘locura’ dentro del Manierismo: cómo de una *manera* surge de repente una *manía* de lo artificial” (1957: 257-258).

³²⁶ “Una de las obras de arte más singulares del siglo XVII: el techo ‘constructivista’ de S. Carlo alle quattro Fontane de Roma. Círculos, elipses y pentágonos ‘irregulares’ quedan insertos formando un laberinto de ‘formas fundamentales’ –en transición. Se tocan y parecen al mismo tiempo rechazarse, como si se disputasen la victoria” (Hocke, 1957: 267).

de palabras”, la “peste ornamental”³²⁷ (que llega desde 1908) y produce una “epilepsia del sentido de la forma”. Como puede verse, las obra de Hocke son una exploración por los diversos caminos de aquello que, como podrá verse en el próximo capítulo, José Lezama Lima sintetiza en la apertura de *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima, 1957: 49).

Una mención especial merece, en este marco, el problema de la máquina, al que Hocke otorga gran importancia (el Manierismo, en efecto, es el nacimiento de un imaginario maquínico enloquecido y aún desligado de toda instrumentalidad),³²⁸ en la medida en que, según la hipótesis sostenida en este trabajo, puede leerse como momento clave, como representación emblemática de la Máquina de máquinas, en una referencia menor a una de las ilustraciones incluida en una de las tantas rarezas bibliográficas analizadas por Hocke:

Un cierto “Capitano” Agostino Remelli (1531-1600) escribe un libro hoy extraordinariamente raro: *Le diverse et artificiose Macchine* [...] Observemos su *Artefacto para leer*. Un mundo moderno surge ante nosotros: el Cultismo y el Conceptualismo de la época, el ansia de saber preciosista, la elegancia, el perspectivismo, pero también lo laberíntico (las ruedas engranadas del extremo inferior derecho), lo “cerrado con sello” (la puerta del trasfondo), el “sincretismo” (la librería), lo grotesco (figuras del lado derecho de la máquina de leer), lo decorativo-fantástico (la estructura de la máquina), el aislamiento en la enajenación mental por el saber, la existencia espiritual en la cárcel de un mundo cerrado con tres pesados cerrojos, en el que nos encontramos con un nuevo símbolo tecnificado de Saturno, pero también con el emblema de una desesperante ser de novedades [...] El efecto surrealista del tal *Disegno fantastico* encuentra difícil superación en los cuadros surrealistas de hoy (Hocke, 1957: 229-230).

Si hay Máquina de lectura barroca/manierista, no se trata, en ningún caso, de una designación metafórica, sino más bien de un procedimiento de lectura que apela, *también*, a las imágenes que los materiales mismos (nunca tan literalmente como en este caso) volvieron disponibles.

El territorio de intervención de Hocke es, por lo tanto, la Historia del arte y la literatura. Lo que sus libros se proponen demostrar es un matiz de las discusiones

³²⁷ “Surge una peste ornamental, un ‘desvariado’ mero jugar con la carencia absoluta de forma, un deleite en penetrar ocasionalmente en los dominios de lo paranoico [...] La parte ornamental de ciertos libros de grabados artísticos degenera en una epilepsia del sentido de la forma” (Hocke, 1957: 321-322). Cfr. también, Hocke, 1959: 113.

³²⁸ “El Manierismo intelectual celebra el triunfo de las primeras ‘máquinas’. Surge el característico himno a la máquina, mucho antes de la Ilustración [...] En el siglo XVIII la ‘máquina’ se convertirá en el mito del progreso, en emblema de una religiosidad cuando menos deística. Esas ‘aplicaciones’ son todavía extrañas al Manierismo de los siglos XVI y XVII” (Hocke, 1957: 227)

presentes desde el comienzo de la historia del Barroco: el secuestro del Barroco/Manierismo es no sólo un acto de supresión de una zona de la historia de las literaturas o las artes (en el caso de Hocke, el período 1520-1650), sino también, y sobre todo, un modo de instaurar paradigmas (organizados en torno al Aticismo [*Atticismus*]) de lectura que volvió ilegible toda una zona (una fuerza, una tradición: el Asianismo [*Asianismus*]) que, en realidad, está presente a lo largo de toda la historia, desde la Antigüedad, y que si bien en determinados momentos adquiere mayor visibilidad, nunca desaparece. La Máquina de lectura barroca/manierista adquiere, en Hocke, por lo tanto, a partir de la dispersión, todos sus derechos. El trabajo con el detalle, con las mil fuentes y ejemplos, está puesta al servicio de la demostración y la contra-efectuación. A partir del concepto de Manierismo (junto al de Asianismo) hay que releerlo todo (lo mismo y lo otro) en otra clave: el Manierismo estaba ahí, latente, desde el comienzo.

En el vaivén entre el Manierismo consciente y el del siglo XX, y en el trabajo con las fuentes antiguas, Hocke insiste en una diferenciación que permite, a su vez, señalar la magnitud que para el siglo XX adquiere el problema de la forma: “la combinatoria secularizada conduce al jeroglífico de palabras propio de nuestro siglo” (Hocke, 1959: 107). Lo que está en juego, en efecto, es “la utilización exclusivamente artística de determinados ‘manierismos’ formales originalmente religiosos” (1959: 81), que comienza en los siglos XVI y XVII (“en la época de Shakespeare se produce la ruptura, la ‘secularización’”, 1959: 80). Los elementos religiosos sobreviven como “residuo” y hacen que ya en el siglo XVII y más dramáticamente en el XX, el trabajo con esos materiales corresponda a “arqueólogos” que tienden a reconstruir los vestigios. Sin embargo, la periodización es relativamente fluctuante y se redefine según el problema específico analizado. Así, a propósito del valor de la metáfora, Hocke distingue, en ese proceso de desencantamiento, tres momentos:

Para el manierismo que, presente en todo subjetivismo, todavía se encuentra míticamente ligado, vale la siguiente ecuación: “metáfora=Dios”; esto significa que la fuerza de transformación de Dios se refleja en la metáfora. Se trata de una expresión de Tesauro, es decir, del manierista del siglo XVII. Para el manierismo secularizado, la metáfora se convierte en la siguiente ecuación: “metáfora=hombre”. Es una fórmula de Novalis, es decir, del romántico del siglo XIX. Finalmente, en la literatura tardía de las grandes metrópolis europeas y americanas del siglo XX, la metáfora se convierte, aún, en otra ecuación: “metáfora=enigma”, expresión, pues, de la última “efectividad” sin rostro y sin nombre, según André Breton, el surrealista del siglo XX (Hocke, 1959: 112).

El presente, en ese marco, es el de un Neo-Asianismo (1959: 116), un Neo-Manierismo (1957: 267).³²⁹

Sobre todo en el caso del volumen literario, Hocke insiste en la caracterización del Manierismo como tensión (hipertensión) –en Marino, por ejemplo, pero también en Baudelaire, Hocke lee “¡Tensión! No hay punto de reposo!” (1959: 360). Y esa tensión se vuelve tensión dialéctica, principio de una antítesis fundamental (cfr. 1959: 122-123) que permite caracterizar la polaridad entre Aticismo y Asianismo, pasibles de ser objeto de una “integración” (1959: 42) final.

Sin embargo, desde el punto de vista estrictamente histórico, la distinción específica que Hocke propone entre Manierismo y Barroco es determinante con respecto a la lógica en la que el autor inscribe el desarrollo de la historia del arte y la literatura –la transgresión, la dialéctica. Para comenzar, el Barroco es “un tipo de Manierismo” (1959: 225). Así, al rastrear el recorrido de los conceptos, si en el siglo XVI la “figura-falacia ‘baroco’ servía para caracterizar críticamente manierismos formales especiales” (1959: 224), el Barroco inevitablemente se inscribe, en uno de sus orígenes (en este caso, etimológico), en la historia del Manierismo. Lo mismo ocurre en el siglo XVII: “La expresión ‘argomentare in baroco’ se convirtió en una caracterización no sólo de sofismas sino también en una interpretación polémica de imágenes ‘inusitadas’, utilizada para referirse a la extravagancia [...], a los manierismos formales del antiguo aticismo” (1959: 224). Luego, en el siglo XVIII, “barroco” designa un “estilo artístico” y remite aún negativamente, según Hocke, a los manierismos formales fundamentalmente arquitectónicos. Cuando en el siglo XX, “con el surgimiento del ‘arte moderno’ apareció un fanatismo por el Barroco”, lo que en realidad se celebraba del Barroco era “el mundo expresivo manierista” (1959: 224-225).

La razón de esta distinción entre Barroco y Manierismo es que “el fenómeno integral del ‘Barroco’ se sitúa en una nueva aspiración espiritual y política de ‘ordenamiento’, condicionada por las consecuencias de la Contrarreforma y por las convenciones de la cultura cortesana-absolutista” (1959: 225). Por lo tanto, si las artes barrocas “poseen elementos manieristas”, lo cierto es que estos elementos

³²⁹ Concepto que Hocke desarrollará plenamente en *Pintura del presente: el Neo-Manierismo. Del Surrealismo a la Meditación [Malerei der Gegenwart: der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zum Meditation]* (1975).

están “amansados por medio de nuevas representaciones clasicistas. En el Barroco, Manierismo y Clasicismo se ponen en contacto [...] El ‘Barroco’ consiste en una forma mixta de ‘Manierismo’ y ‘Clasicismo’” (1959: 225). Es por ello que el Manierismo (pese, tal como se señaló, a estar a su vez inscripto en su propia dinámica dialéctica), representa, según Hocke, una fuerza radicalmente asianista, de negatividad pura; y así se explica el interés por este momento/ fuerza de la Historia del arte como auténtica ruptura: “El puro Manierismo, que continúa desarrollándose al lado, en y bajo el ‘Barroco’, permanece siempre subjetivo, heterodoxo, anticonformista, incluso cuando busca, a su modo, síntesis universales” (1959: 225); “es antipropagandístico, antirretórico, es decir, contra la retórica clásica y aticista” (1959: 228). En cambio el Barroco, “aspira – frecuentemente con medios de expresión manieristas (jesuitas)– a ordenamientos objetivos (Iglesia, filosofía, Estado, sociedad)” (1959: 225); “es retórico-propagandístico” (1959: 228) . En el Barroco, “el gesto manierista primordial se vuelve un gesto de persuasión voluntarista” (1959: 226).³³⁰ De este modo, Hocke vuelve sobre el principio postulado por Curtius y agregar el suyo: “Por lo tanto, parece legítimo escoger el par de conceptos Manierismo y Clasicismo como ‘denominador general’ [...] y combinarlos con los conceptos históricos –igualmente legítimos– Aticismo y Asianismo” (1959: 226).³³¹ Al desplazarse del Barroco al Manierismo, Hocke define un auténtico paradigma (“el nacimiento de una imagen heterodoxa del mundo”, 1959: 18) para hacer del arte moderno el espacio de todos los desvíos.

3. Arnold Hauser, el Manierismo y el origen del arte moderno

Pocos años antes de la aparición de los trabajos de Hocke, se había publicado, en 1951, el primer volumen de *Historia social de la literatura y el arte* [*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*] (1953) de Arnold Hauser, obra en la que el Manierismo, por otras vías y por otras razones, también había adquirido

³³⁰ Esto explica el hecho de que Bernini “tan vital como irracional” no forme parte del corpus básico de Hocke: “Bernini es la transición del Manierismo al Barroco” (1959: 228).

³³¹ Continúa Hocke: “La palabra ‘barroco’ es una palabra artificial y viene a cuento, como sabemos, apenas más tarde. Los conceptos Aticismo y Asianismo ya dominaban las antiguas teorías literarias. La palabra ‘classicus’ es, en efecto, igualmente antigua, pero el sentido figurado ‘clásico’ es mucho más nuevo. El concepto ‘manierismo’ (en la teoría del arte) es también más viejo (a partir de 1520), pero, en cuanto palabra latina y concreta, tiene la ventaja de volverse más justificable en términos materiales con uno de sus significados: ‘manus’ = ‘trabajo artístico’; ‘manu’ = ‘por la mano del hombre, a través del arte’. El concepto ‘manierismo’ [...] provoca, con respecto al arte, asociaciones mucho más evidentes que la palabra Barroco” (1959: 226-227).

preeminencia por sobre el Barroco. La periodización propuesta por Hauser en su *Historia* está cerca de algunas de las variables del paradigma propuesto por Curtius, pero sin por ello abandonar la necesidad de hablar, luego del Manierismo, del Barroco y aún, de Rococó. Es decir, si por un lado Hauser conserva la ya establecida división tripartita para definir el ciclo completo de aquello que inicialmente (Wölfflin) era simplemente el Barroco, a su vez, hace del Manierismo el origen del arte moderno y, en consecuencia, para establecer conexiones específicas con el arte del presente, vuelve una y otra vez a ese momento de transformación, momento que, a su vez, “sólo nuestro tiempo [...] podía comprender” (Hauser, 1953: 14) –en esa dinámica que hace del presente y del pasado experiencias inestables de determinación mutua, la Máquina de lectura despliega sus frágiles dominios. Lo que obliga a tomar en consideración la perspectiva de Hauser es, precisamente, el hecho de que ya en este trabajo que responde en términos generales al “género” en el que se inscribe, establece desplazamientos específicos hacia el siglo XX como un nuevo momento manierista, tanto desde el punto de vista estrictamente estético como social.

Con Hauser, el marxismo³³² entra en escena en esta historia del Barroco. Esta entrada, no exenta de polémicas, puede parecer tardía –recuérdese en este punto, más allá de lo lábiles que pueden resultar los límites que permitan circunscribir la tradición marxista en la historia y teoría del arte y la literatura, que, por ejemplo, el Benjamin del *Trauerspielbuch* es aún ajeno a esa tradición–, pero lo cierto es que, si hasta mediados de siglo ninguno de los teóricos relevantes que hace del Barroco un problema contemporáneo participa decididamente de esa perspectiva, las razones deberían buscarse en la extrañeza que el Barroco instaura con respecto a la idea de lo moderno y, más específicamente, en la tensión entre lo propagandístico (Barroco como arte de la Contrarreforma) y lo desviado (Barroco como arte del exceso y el desperdicio) que define un modelo de negatividad no dialéctico, no marxiano. Este problema, presente en estos años, se volverá un problema clave en la década de 1970. Si es evidente que el Barroco como arte “decadente” nunca pudo haber sido recuperado desde el marxismo

³³² El marxismo de Hauser es, de todos modos, problemático. Perteneciente, junto a su compatriota Georg Lukács, al “Círculo Dominical” (donde se conocen en 1917), si bien durante su etapa juvenil reconoce la influencia de Lukács como maestro, se autodefine en diversas oportunidades como “marxista crítico” y señala diferencias sustanciales con él. Cfr. al respecto el libro de conversaciones con Lukács (1978), específicamente el Epílogo.

hegemónico,³³³ probablemente Walter Benjamin deba considerarse (si se tiene en cuenta el hecho ya señalado de que su apertura hacia el marxismo se produce durante la etapa final de elaboración del *Trauerspielbuch*) un nombre clave de esta articulación e incluso un “origen”: sólo desde un marxismo marginal y heteróclito es legible el Barroco. Tal como podrá verse, la literatura y el arte del siglo XX que Hauser lee como nuevo Manierismo era, por ejemplo para su amigo Lukács, un más allá del límite.

En ese marco, la ya consolidada idea del Barroco/Manierismo como origen de la Modernidad alcanza en Hauser, en función de su perspectiva sociológica del arte, un lugar central: en la medida en que el Manierismo es un producto de la época en la que “comienza el capitalismo moderno” (1953: 25), y con él la “política realista” (maquiavélica), y por lo tanto es una época dominada por los efectos de ese cambio (crisis, inseguridad, pobreza, inquietud social), todas las variables necesarias para pensar política y sociológicamente el arte del presente están definidas en el Manierismo. Nace así, como efecto de la “crisis espiritual del siglo XVI”, el “artista moderno”, configurado como “existencia problemática”. Los artistas “no estaban en condiciones ni de entregarse sin más a un guía externo ni de abandonarse por completo al propio impulso interior”:

en ellos se nos presenta por primera vez el artista moderno, con su escisión interna, su hambre de vida, su huida del mundo y su rebeldía sin piedad, su subjetividad exhibicionista y su último guardado secreto. A partir de ese momento aumentan de día en día, entre los artistas, el raro, el excéntrico, el psicópata (Hauser, 1953: 44).

El arte, por lo tanto, se transforma en un modo satisfactorio de definir procesos sociales: en el caso del Manierismo, la lectura de Cervantes y Shakespeare permite definir la configuración de “la época del realismo político [...] que es capaz de comprender los problemas de la acción realista” (1953: 86).

³³³ Hauser es claro al respecto: “La concepción del mundo que se halla en la base del metaforismo significa un desprecio y un menosprecio de la realidad concreta, la desvalorización de los hechos y la desintegración de la objetividad inequívoca: es decir, una actitud condenada de la manera más violenta por la crítica literaria marxista contemporánea, y para combatir a la cual se hecha mano de todo lo que parece hablar en favor del ‘realismo socialista’” (1964: 317). La salida que Hauser propone, sin embargo, es una torsión dentro del marxismo. No casualmente, cita un pasaje del *Trauerspielbuch* de Benjamin a propósito de la multiplicidad de significaciones de cada objeto en el marco de la alegoría, y afirma: “mientras en la época del impresionismo se veía en estas palabras un ‘juicio aniquilador, pero justo’, de acuerdo con la actual actitud crítica social ‘progresista’, esta constatación equivale, para la época que la formula, a un juicio inapelable sobre sí misma” (1964: 318).

¿Qué es, en Hauser, el Manierismo? En primer término, el autor señala que este concepto está aún sujeto (a diferencia del concepto de Barroco, que ya habría superado esa limitación) a su connotación peyorativa (que, Hauser no señala explícitamente esta distinción, a diferencia del caso del Barroco, no es originaria,³³⁴ sino efecto de la reacción neoclásica): “sólo cuando se separa por completo el concepto de manierista del de amanerado se obtiene una categoría histórico-artística útil” (1953: 11) –en una obra posterior, Hauser (1964) critica a Curtius el hecho de no haber tenido en cuenta esa distinción y, por lo tanto, haber perdido de vista las diferencias entre rasgos amanerados de cualquier período artístico y el Manierismo propiamente dicho. Cronológicamente, Hauser coincide con Hocke en la delimitación del Manierismo: se trata de una cesura producida hacia 1520 como “alejamiento respecto del Clasicismo” (1953: 12).

En efecto, tal como fue señalado a propósito de otros nombres de esta escena, en Hauser se verifica la permanencia renovada, más de medio siglo más tarde, de la inquietud originaria (Wölfflin) a propósito de la rapidez con la que el Renacimiento se desmorona. En este caso, como en otros, la sorpresa es sucedida por una constatación que redefine los modelos históricos e incluso vuelve risueña esa sorpresa (el Renacimiento aparece allí como excepción): “¿Por qué el Renacimiento pleno es –como Wölfflin dice– una ‘sutil cuesta’ que, apenas alcanzada, ya está superada? Es una cuesta incluso más estrecha de lo que se podía pensar por las explicaciones de Wölfflin”. Lo que Hauser propone es que “no sólo las obras de Miguel Ángel, sino ya las de Rafael llevan en sí los elementos de disolución” (1953: 12). Así, las “tendencias anticlásicas” de esos artistas permiten hacer del Renacimiento un momento breve, un “puro estadio de transición”. Las razones que Hauser da a esta fenómeno son, naturalmente, de tipo social:

Quizás porque el equilibrio que encontró su expresión artística en el clasicismo del *Cinquecento* fue desde el comienzo más bien un ideal soñado y una ficción que una sólida realidad, y el Renacimiento siguió siendo hasta el final una época esencialmente dinámica, que no se tranquilizaba por completo con ninguna solución. El intento de dominar la

³³⁴ “Los conceptos de arte postclásico como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del arte como rutina fijada e imitadora servil de los grandes maestros proceden del siglo XVII, y fueron desarrolladas por primera vez por Bellori en su biografía de Anibale Carracci. En Vasari *maniera* significa todavía lo mismo que personalidad artística, y es una expresión condicionada histórica, personal o técnicamente; es decir, significa ‘estilo’ en el más amplio sentido de la palabra. Vasari habla, por ejemplo, de una *gran’ maniera* y por ella entiende algo positivo. Una significación plenamente positiva tiene *maniera* en Borghini [...]. Por primera vez los clasicistas del siglo XVII –Bellori y Malvasia– unen con el concepto de *maniera* la idea de un ejercicio artístico rebuscado, en clichés, reducible a una serie de fórmulas” (Hauser, 1953: 11-12).

insegura naturaleza del espíritu capitalista moderno y la dialéctica característica de una visión del mundo basada en las ciencias naturales lo alcanzó, en todo caso, el Renacimiento tan poco como los períodos ulteriores de la época moderna. Una estática permanente de la sociedad nunca se ha vuelto a alcanzar desde la Edad Media (Hauser, 1953: 13).

Por ello este principio vale para toda la Modernidad: “los clasicismos de la época moderna han sido siempre únicamente el resultado de un programa, y más bien la expresión de una esperanza que una verdadera pacificación” (1953: 13). Ante la pérdida de la supremacía económica de Italia, la conmoción de la Reforma, la invasión de Italia por parte de Francia y España y el sacco de Roma, “ya no se podía sostener la ficción del equilibrio y la estabilidad” (1953: 13). Artísticamente, las “fórmulas de equilibrio sin tensión”, de pronto, “ya no bastan”.

Así, Hauser se aproxima a su primera postulación de actualidad del Manierismo a comienzos del siglo XX; una actualidad que, es posible sostener, se organiza en torno a la articulación de dos variables: la legibilidad y la actualización (la producción artística). Con respecto a la primera, Hauser señala que si bien el sentimiento de inseguridad fue percibido incluso por los tratadistas del siglo XVII, ellos “no se dieron cuenta” de las razones (no es una falta de espíritu sino la aparición de uno nuevo lo que explica el Manierismo). En cambio, “sólo nuestro tiempo, cuya problemática relación frente a sus antepasados es similar a la del Manierismo respecto del Clasicismo, podría comprender el modo de crear de este estilo” (Hauser, 1953: 14). Sólo hoy, sostiene Hauser, “comenzamos a comprender que [en el Manierismo] el afán estilístico se dirige sobre todo a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos” (1953: 14) –a Wölfflin, por ejemplo, pese a haber avanzado significativamente en esta dirección, “le faltaba todavía la auténtica y e inmediata vivencia del postimpresionismo” (1953: 15). De este modo, el presente puede hacer del Manierismo “la primera orientación estilística moderna”, aquella que “está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia” (1953: 15). Con respecto a la segunda, la actualización, es efecto de las mismas condiciones (“la situación espiritual de nuestros días”) que conducen a hacer propia “la tensión entre forma y contenido, belleza y expresión” y a plasmar “la conmoción en los criterios de realidad” (1953: 16). Así, si en el Manierismo “nada caracteriza mejor la destrucción de la armonía clásica que la

desintegración de la unidad espacial” propia del Renacimiento, el arte del siglo XX se reencuentra con ese impulso destructor:

La más próxima analogía a este mundo de realidad mezclada es el sueño, que elimina las conexiones reales y pone a las cosas entre sí en relación abstracta, pero describe cada uno de los objetos con la mayor concentración y la más aguda observación de la realidad. En algunos detalles recuerda al Surrealismo actual, tal cual se expresa en las pinturas por asociación del arte moderno, en los sueños fantásticos de Franz Kafka, en las técnicas del montaje de Joyce, y en el soberano dominio del espacio en las películas. Sin la experiencia de esta dirección artística, el Manierismo apenas habría conseguido tener para nosotros la significación que tiene en realidad (Hauser, 1953: 17-18).

Como puede verse, el corpus que esta escena construye para definir un nuevo Barroco/Manierismo es relativamente estable. La novedad que aquí introduce Hauser es el cine³³⁵ –retomada muchos años después, tal como ha sido planteado (cfr. Introducción al capítulo 5), por Giorgio Agamben.

Uno de los efectos de esta postulación es la inmediata incorporación de nombres y conceptos del arte del siglo XX para definir el arte de los siglos XV, XVI y XVII. Por ejemplo, al establecer diferencias entre Manierismo y Barroco (diferencias que, concluye Hauser, son antes sociológicas que epocales), señala que, si bien el Manierismo triunfa “entre el tercer decenio y el fin de siglo”, al principio y al final se confunde con “tendencias barrocas”, en las obras de Rafael y Miguel Ángel. Así, “ya en ellas compite la voluntad artística apasionadamente expresionista del Barroco con la concepción intelectualista ‘surrealista’ del Manierismo” (Hauser, 1953: 18).

El análisis que Hauser realiza del Manierismo se introduce en largos desarrollos a propósito del surgimiento de “la política realista” que, tal como fue señalado, permite definir el nacimiento de la época moderna, un nacimiento atravesado por Maquiavelo y las transformaciones producidas por la Reforma (iconofobia) y la Contrarreforma –una tarea estética “popular” que “sólo el Barroco pudo atender” (1953: 38), pues el Manierismo estaba “dirigido a un reducido estrato de intelectuales” (1953: 42). Finalmente, en el espacio literario, el análisis del Manierismo propuesto por Hauser se centra en dos nombres clave: Cervantes (enfáticamente, no Góngora) y Shakespeare, a partir de la “segunda derrota de la

³³⁵ La conexión concreta con el cine es planteada a partir de Shakespeare: “Su continuación la tiene propiamente la forma shakespeariana sólo en el cine [...]: la composición por suma, la discontinuidad de la acción, la sucesión brusca de escenas, la acción libre y cambiante en el espacio y en el tiempo” (Hauser, 1953: 88).

caballería” como variable básica que permite desplegar una perspectiva específicamente sociológica.

Tal como fue señalado, en Hauser, la importancia atribuida al Manierismo no conduce al reemplazo de la línea de Curtius. Por ello, en su *Historia*, el Barroco tiene su capítulo. La diferencia inicial con respecto al Manierismo internacionalista, es que el Barroco “comprende, por el contrario, esfuerzos artísticos tan diversificados [...] que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador” (1953: 97). Así, en primer término, Hauser distingue, tal como sobre todo a partir de Weisbach muchos habían planteado, un “Barroco de los ambientes cortesanos católicos”, pero también otro, el “de las comunidades culturales burguesas y protestantes”. A su vez, ambos barrocos conocen diversas ramificaciones, la más importante de las cuales se produce en el Barroco católico, entre “una dirección sensual, monumental y decorativa ‘barroca’ en el sentido tradicional, y un estilo ‘clasicista’ más estricto y riguroso de forma” (1953: 97). Esta segunda corriente permite, fundamentalmente, incorporar el caso francés, pero es, según Hauser, una “corriente subterránea en todas las formas particulares de este arte”. En tercer término, habría una “corriente naturalista” que aparece al comienzo de este período estilístico (Caravaggio, Louis le Nain, Ribera). Por cierto, el único rasgo común que Hauser reconoce en el Barroco es un aspecto que está presente en Hocke y que, años más tarde, Severo Sarduy desplegará: la nueva ciencia natural, Copérnico y el nacimiento de un mundo descentrado, de la “conciencia cósmica” y la recolocación del hombre y el arte (la obra como “símbolo” del universo, “eco” de los espacios infinitos).

Un señalamiento marginal con respecto a la historia del concepto de Barroco merece destacarse. Tal como en ese momento había sido señalado en múltiples oportunidades, “la denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna. El concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez” (1953: 98). El neoclasicismo que, con ese concepto, sancionaba los fenómenos de arte “desmesurados, confusos, extravagantes”, siguió siendo dominante hasta el fin del siglo XIX: Winckelmann, Lessing, Goethe, Burckhardt... en todos ellos (así como en los “puristas posteriores, como, por ejemplo, Croce”), los puntos de vista de la teoría neoclásica conducen a rechazar la “falta de reglas”. Hasta aquí nada nuevo. Pero, agrega Hauser, “las salvedades contra el Barroco son, en general, también salvedades contra el Impresionismo, y cuando Croce

truena contra el ‘mal gusto’ del arte barroco, representa a su vez prejuicios académicos contra el presente” (1953: 99). Por ello, según este razonamiento, “el cambio en la interpretación y valoración” realizada principalmente por Wölfflin y Riegl, “sería inimaginable sin la admisión del Impresionismo” (1953: 99).³³⁶ Así, Hauser va aún más lejos y señala que “las categorías wölfflinianas del Barroco no son sino la aplicación de los conceptos del Impresionismo al arte del siglo XVII” (1953: 99). Una vez más, la Máquina de lectura, que no deja de leerse a sí misma, vuelve difusos los límites entre punto de vista y objeto y establece articulaciones cada vez más complejas con el arte de su tiempo.

Ahora bien, a partir de estos señalamientos, la crítica a Wölfflin se vuelve central en la perspectiva de Hauser, en dos aspectos básicos. El primero es metodológico: “el método antisociológico de Wölfflin lleva a un dogmatismo antihistórico y a una construcción de la historia completamente arbitraria” (1953: 104). Wölfflin pierde de vista las premisas sociales y analiza los cambios estilísticos “desde adentro”, por razones puramente inmanentes, formales: “un cambio estilístico sólo puede ser condicionado desde afuera: no existe ninguna necesidad interna” (1953: 105). Pero la diferencia más relevante en función de los objetivos perseguidos en este estudio es la siguiente, en la medida en que allí se pone en juego no sólo una diferencia con respecto a la idea de Barroco y de Manierismo, sino también una diferencia con respecto a la idea de origen de la Modernidad y al lugar del arte como ruptura. Según Hauser, los conceptos de Wölfflin, rígidos, unilaterales, impiden, en primera instancia, dar cuenta de la zona “clásica” del Barroco. En Wölfflin el Barroco aparece exclusivamente como “antítesis dialéctica del arte del siglo XVI” y, al desatender las continuidades y los matices, pierde de vista que los cambios “son ampliamente preparados por el Renacimiento y el Manierismo” (1953: 100). Así, Hauser llega al punto central: Wölfflin “pasa por alto [...] el verdadero origen del cambio de estilo” (1953: 100). Naturalmente, lo que está en juego es no sólo una discusión con respecto a la noción de “origen”, sino, sobre todo, una discusión con respecto al arte moderno que, tal como Hauser señala a propósito de otros y vale por lo tanto para sí mismo, es una de las fuerzas que determinan cualquier visión del pasado. Al desplazar al Manierismo el auténtico origen del arte moderno (y en este punto la deuda de

³³⁶ Tal como fue señalado en la Primera parte, el caso de Riegl parece más bien inscribirse en la situación concreta de la Sezession vienesa.

Hocke con Hauser es significativa), Hauser no sólo hace de lo moderno una experiencia desligada de elementos clásicos, sino también liga de un modo más decidido el arte moderno a la pura ruptura manierista. Esto se debe a que, según Hauser (nuevamente la deuda de Hocke debe destacarse, en la medida en que Hocke no es explícito), una de las diferencias del Barroco con respecto al Manierismo (determinada por factores sociales, políticos y económicos en el contexto de las disputas religiosas), es “una acrecida voluntad de síntesis” (1953: 103): “en realidad el Barroco muestra casi por todas partes en sus creaciones la voluntad de síntesis y subordinación.³³⁷ En este aspecto –que Wölfflin descuida señalar– es continuación del Renacimiento, no su antítesis” (1953: 103). De este modo, el Manierismo se distingue como estilo/período auténticamente anticlásico.

La centralidad del Manierismo como momento clave (como umbral fundamental de transformación de la historia del arte) en la obra de Hauser se volverá completamente visible más de una década más tarde. En efecto, en 1964 Hauser publica un trabajo de largo aliento, *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno* [*Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*], que, si bien excede el límite histórico de esta escena, debe ser brevemente referido en la medida en que supone el despliegue de los principios postulados en su *Historia*.

En esta obra, Hauser es mucho más claro con respecto al valor diferencial del Manierismo con respecto al Barroco y, sobre esa base, avanza con claridad en su hipótesis fundamental: el Manierismo es el *Ursprung* del arte moderno. En efecto,

a diferencia del Barroco, empero, el Manierismo se alejaba en tal medida del ideal estilístico clásico, que su apreciación y su comprensión sólo eran posibles por la superación radical de una teoría del arte regida por los principios del orden y de la regularidad, de la armonía y economía de medios de expresión, del racionalismo y realismo en la reproducción de la realidad.

Así como la aparición del Manierismo significa uno de los cortes más abruptos en la historia del arte, así también su redescubrimiento y el tránsito

³³⁷ “Las composiciones de los maestros del Barroco son más ricas y complicadas que las de los maestros del Renacimiento, pero son a la vez más unitarias, están llenas de un aliento más amplio, más profundo, más ininterrumpido. La unidad en ellas no es un resultado *a posteriori*, sino la condición previa de la producción artística; el artista se acerca con una visión unitaria a su objeto, y en esta visión se hunde finalmente todo lo particular e individual [...] El Barroco en arquitectura prefiere las ordenaciones colosales, y allí donde, por ejemplo, el Renacimiento separaba cada uno de sus pisos con organización horizontal, realizada con filas corridas de columnas y pilastras, también se esfuerza principalmente en subordinar los pormenores a la conformación de los motivos principales y en dirigir el vértice de la representación a un efecto único” (Hauser, 1953: 103-104).

a su valoración positiva presuponen una profunda cisura en el desenvolvimiento artístico (Hauser, 1964: 31).

De este modo, si para la comprensión del Barroco “bastaba” con el Impresionismo, la comprensión de la “revolución que el Manierismo significa en la historia del arte”, sólo fue posible en el marco del auténtico “arte moderno, es decir, el arte expresionista, surrealista, abstracto” (1964: 32). El arte moderno no sólo “reprodujo la revolución manierista”, en la medida en que “sólo una generación que había experimentado un impacto como el que implicó el origen del arte moderno” podía corresponderla, sino también, “superó en intransigencia” (1964: 32) esa revolución originaria. Por todo ello, “es indudable la analogía entre la época del Manierismo y nuestra época, y la significación que han adquirido para nosotros las creaciones de aquel tiempo parece aumentar más bien que disminuir” (1964: 32).

El gesto fundamental de Hauser en relación con estas hipótesis es hacer que su trabajo, luego del pormenorizado estudio de la historia del Manierismo, se cierre con una sección completa, “El Manierismo y el arte moderno”, dedicada al estudio de Baudelaire, Mallarmé, el Simbolismo, el Surrealismo, Proust y Kafka. El corpus, como puede verse, retoma algunos de los nombres clave de la historia (de las historizaciones) de la literatura moderna y, es posible sostener, supone una redefinición de esa literatura en clave manierista –coincide, por ejemplo, con el corpus benjaminiano y, como ocurría en ese caso, debe remontarse al siglo XIX francés para poder concebir un presente producto de ese origen.

Por ello, comenzar con Baudelaire es recomenzar con la historia del arte moderno: “Baudelaire es el poeta moderno *por excelencia*”, “el primer poeta moderno”, “el primer artista moderno”, “el primer hombre moderno” (1964: 380); y a la vez (y por lo tanto), “el primer paso decisivo hacia la creación de una forma de expresión literaria semejante a la del Manierismo” (1964: 380). La formulación general a propósito de la actualidad del Manierismo que propone Hauser señala que no debe comprenderse como repetición ni como prosecución; es más bien “una corriente subterránea más o menos destacada de la historia del arte occidental” (1964: 377) que conoce irrupciones históricas: “momentos de cambios de estilo unidos a una aguda crisis espiritual”, es decir, momentos de “tránsito”, como aquellos del clasicismo al romanticismo o del naturalismo al post-impresionismo. En esa historia, sólo un siglo, el XVIII, asiste a una “interrupción total de la tradición manierista”, de la mano de un realismo y un racionalismo que

producen “la eliminación de todos los elementos extravagantes e irracionales del arte” (1964: 378). El resurgimiento de esa corriente se produce con el Romanticismo, vuelve a surgir en la fase final de ese movimiento (Baudelaire, Nerval, Lautréamont) y muy especialmente en el simbolismo (Rimbaud, Mallarmé, Valéry). Sin embargo, es el siglo XX el momento de máxima concentración: “los síntomas de la crisis que sacudió el siglo XVI se manifiestan de forma agudizada en el presente” (1964: 378-379):

La desintegración de la economía y la sociedad, la mecanización de la vida, la cosificación de la cultura, la alienación del individuo, la institucionalización de las relaciones humanas, la atomización de las funciones y el sentimiento de inseguridad general, dominan el panorama del presente, y como es sabido, el mismo sentimiento vital da a luz formas artísticas análogas (Hauser, 1964: 379).

Las unidades que Hauser define para establecer esas analogías son inicialmente dos: “el sueño como mensaje del subconsciente”, tan importante en el Manierismo como en el siglo XX (en el Surrealismo, pero también “en la novela moderna desde Proust y Kafka hasta Joyce”, así como “en el drama moderno”, Maeterlinck, Strindberg). En segundo lugar, el “predominio absoluto de la metáfora”; así, “los fenómenos se transforman en un mundo caleidoscópico de imágenes con analogías difuminadas y constantemente variables”. Según Hauser, “todo se halla dominado, de nuevo, por la ley del metaforismo y del metamorfismo [...] El arte se expresa en enigmas y paradojas más oscuras que nunca” (1964: 379).

En este sentido, el comienzo de su análisis del arte moderno con Baudelaire no es sino el establecimiento de una suerte de prehistoria: “Baudelaire, empero, no es más que un predecesor lejano de los fenómenos estilísticos cuasi-manieristas en la literatura moderna” (1964: 384). Los rasgos que lo colocan en ese lugar son: la utilización del *conchetto* como “fuente de una sucesión de imágenes”; la centralidad de lo artificial (“sustitución del ideal de lo natural por el ideal de lo artístico”, el “odio a la naturaleza”) y, no sólo en Baudelaire sino también en Huysmans, la experiencia de la decadencia:

La afinidad entre la concepción artística de la decadencia y la del manierismo se pone de manifiesto en el placer que se encuentra en la fluencia y flexibilidad de las formulaciones, y en el culto rendido a la forma y a la expresión articulada creó las presuposiciones para una práctica artística cuasi-manierista, sin que se tuviera, sin embargo, ni la más mínima idea del manierismo (Hauser, 1964: 378).

El señalamiento final, poco subrayado por el autor, es sin embargo de vital importancia para comprender el fenómeno (no sólo el Manierismo de Hauser, sino también el Barroco/Manierismo como Máquina de lectura del siglo XX): el concepto de Barroco o Manierismo (y con él, ocasionalmente, la historia por él arrastrada, invocada), es un modo de leer fenómenos del arte del presente en los que puede haber una presencia más o menos directa, más o menos verificable, de obras del Barroco o Manierismo históricos; pero no necesariamente. No se trata, ya, siquiera de una tradición literaria a reconstruir. El Barroco/Manierismo es una fuerza que está siempre del lado de la lectura.

El recorrido que propone Hauser pasa luego al simbolismo: “el simbolismo es, como el Manierismo, una dirección artística intelectualista” (1964: 387). Uno de sus rasgos distintivos es que produce una “rehabilitación de las metáforas y los refinamientos verbales desterrados por el clasicismo” (1964: 388). De Rimbarud, el simbolismo aprende el irracionalismo, el misticismo del lenguaje y “su *alchimie du verbe* –cuya afinidad con la concepción artística del Manierismo es evidente”, que definen un “método” organizado en torno a la “artificiosidad” (presente ya en Baudelaire), pero con un nuevo elemento: “el principio de la deformación, de la desfiguración y distorsión de los fenómenos como medio artístico del expresionismo, que ahora comenzaba a aparecer” (1964: 389). El intelectualismo de Mallarmé, con su negación de la emoción y la inspiración, “va más allá que lo que fue ningún representante del culteranismo” (1964: 390). Del simbolismo a Mallarmé, de este modo, Hauser define una serie de rasgos de la poesía en el fin de siglo que se aproximan al Manierismo: el acento en las relaciones (analogías), lo elíptico, en la expresión, la brevedad, lo comprimido y las lagunas, lo oculto y lo enigmático, el secreto, lo impenetrable, etc.

Luego, el Surrealismo, donde “las tendencias cuasi-manieristas en el arte moderno se muestran de la manera más pura” (1964: 393). La lectura que Hauser propone de este movimiento opera, sin embargo, una suerte de depuración que intenta hacer de lo surrealista un principio válido para definir toda una zona, una tendencia del arte del presente. Así, la centralidad de lo onírico, la escritura automática o lo inconsciente como origen del arte lejos están de ser un problema central para definir “lo que en el surrealismo pueden designarse como ‘manierista’”

(1964: 394). En cambio, “la comunidad fundamental entre ambos estilos consiste en el papel decisivo que en ellos juega la visión dualista del mundo”. En ambos,

la realidad se escinde en dos esferas constituyendo un sistema de dos mundos separados por una cisura insalvable. La continuidad de la realidad parece interrumpida de una vez para siempre, y su sentido se mezcla por doquier con un contrasentido. Lo real se halla entrelazado con lo irreal, lo racional con lo irracional, lo terreno con lo supraterrano. La idea de esta doble existencia, de la participación constante en dos mundos [...], y la idea, por tanto, de un arte que es, a la vez, realista y suprarrealista, es decir, “surrealista”, una idea más o menos decisiva para todas las direcciones artística progresistas del presente, constituye el lazo más fuerte entre el manierismo y la concepción artística del presente (1964: 391).

Uno de los nombres a los que Hauser más atención presta, en este marco, es el de Picasso, en quien lee una de las mayores representaciones de una “actitud manierista”: “confianza ciega en el automatismo de los medios de expresión, y especialmente del lenguaje, así como en la autogénesis de las imágenes. Picasso se deja llevar por su pincel, como los escritores manieristas, simbolistas y surrealistas se dejan llevar por la fuerza metafórica del lenguaje” (1964: 403, traducción modificada).

El recorrido por el arte moderno se cierra con Proust y Kafka: “los dos escritores más importantes del presente, Marcel Proust y Franz Kafka, son, a la vez, los que, dentro de la literatura moderna, más y más esenciales rasgos tienen de común con el Manierismo” (1964: 404). En Proust: “los medios preciosistas del lenguaje”, la “imagen enterrada que se convierte en punto de partida para toda una serie de nuevas imágenes”, las “relaciones de tipo cuasi-metafórico” entre las cosas, etc. Pero sobre todo, el tiempo (y el espacio), cuya relatividad no son más que “un aspecto del relacionismo general dentro de la concepción del mundo de Proust” (1964: 408) –variables fundamentales para definir la “alienación”³³⁸ en el presente: “el sentimiento de la alienación es el lazo más fuerte entre Kafka y

³³⁸ La presencia constante en todo el trabajo de Hauser de este problema conduce, por momentos, a consideraciones ligeramente intempestivas: “Como consecuencia de esta limitación, la obra de Proust queda vinculada al esteticismo del siglo XIX. Su esfuerzo por huir por el recuerdo del mundo de la alienación, es un escape por una puerta falsa, no una salida abierta. El hecho de la alienación queda en pie, y sólo hay algunos elegidos, cree Proust, que pueden escapar de él” (Hauser, 1964: 407). Este problema está presente también en la lectura de Kafka que realiza Hauser. Merece destacarse, en este punto, que, pensada desde el punto de Deleuze y Guattari (1975), la distinción que propone Hauser se revelaría inválida. Toda puerta es falsa; es decir, ninguna es una “salida abierta” (lo que, en términos de Kafka, sería la libertad), sólo una salida (lo que en Hauser es una “puerta falsa”).

Proust, y a la vez, el elemento más importante en su afinidad con el Manierismo” (1964: 409).

Así, en el caso de Kafka, “lo que [...] tiene en común con el Manierismo como expresión de la alienación, consiste en la imagen caótica, incompleta e incompletable que nos da de la existencia”. Kafka “mezcla las distintas clases de realidad, cuya yuxtaposición en el Manierismo y en el arte cuasi-manierista había servido siempre para representar la naturaleza caótica y fragmentaria de la vida” (1964: 411). La vida, en Kafka, no es sueño (como lo era en Calderón, en Shakespeare); Kafka “describe la existencia real”. En este sentido, Hauser discute enfáticamente las lecturas de Max Brod (símbolo), Georg Lukács (alegoría) y Walter Benjamin (parábola) y si bien no sale de la dimensión metafórica, realiza un tipo de inflexión en relación con esa dimensión que lo aproxima a la lectura de Deleuze y Guattari (1975), al hablar de “falta de toda interpretación, de toda explicación”, lo “mudo”, ausencia de “sentido oculto” (1964: 412).

Ante la alienación, las “respuestas” de Proust y Kafka “no satisfacen siempre”. Pero en esa “debilidad” Hauser encuentra una de las claves del Manierismo y de los movimientos cuasi-manieristas: es, “en cierto sentido también, su lado más fuerte” (1964: 414). Se trata de “la conciencia de encontrarse ante límites infranqueables”, del “sentimiento de incapacidad ante cometidos que podrían resolverse sin vacilación partiendo de supuestos artísticos más ingenuos” (1964: 414). Precisamente, el Manierismo y sus formas contemporáneas se revelan como una suerte de verdad histórica, en la medida en que el clasicismo (“con su autosuficiencia y seguridad, con su imagen intacta y su concepto aporético de la existencia”), al mostrarse, en otros términos, también insatisfactorio (y, en este punto, debe leerse una referencia al realismo socialista), es la vía de aparición del “Manierismo y las corrientes análogas de nuestro tiempo”. En ellas, “se pone de manifiesto una sensibilidad para vivencias complejas y problemas más difícilmente formulables, de la que es incapaz y para la que no posee órganos ni el clasicismo ni el naturalismo” (1964: 414-415). Kafka y Proust, por “la forma en que se plantean sus cuestiones y aquello que ponen en cuestión” no sólo albergan “un elemento positivo [que] consiste en las alusiones y en las cuestiones mismas”, sino también, son “los representantes más significativos de su tiempo y [...] aquellos que más nos aproximan a la comprensión del Manierismo” (1964: 415).

La pregunta que en este punto puede formularse (una pregunta que vale para Hauser, pero también para Hocke y, de un modo u otro, para todas las empresas del siglo que leen desde el Manierismo/Barroco o –y aquí está la clave– hacia el Manierismo/Barroco) es la siguiente: ¿esta matriz de sentidos, esta inscripción en el Manierismo, supone la posibilidad de poner en práctica lecturas que iluminen de modo nuevo estas obras? ¿Estas obras reclaman esa inscripción? ¿Algo de lo inexplorado en ellas se vuelve visible gracias a esa inscripción y no de otro modo? O, por ejemplo, en términos algo más precisos (Benjamin): ¿la sobrevida de estas obras necesita, para realizarse, para alcanzar su vida plena, del Manierismo? O, dicho de otro modo: la inscripción de Proust, Kafka, Breton, Mallarmé, etc. en el universo del Manierismo, ¿es *necesaria* o es tan sólo posible o, incluso, es simplemente accesorio? ¿Quién necesita más de esas lecturas, los autores allí inscriptos o el Manierismo para ampliar incansablemente sus dominios?

La respuesta a esta serie de interrogantes podría distraerse con consideraciones, sin duda fundamentales, a propósito del lugar histórico de la lectura, la historia de las lecturas de cada autor y cada obra, la historia de la inscripción de determinadas obras en determinados “movimientos”, “poéticas”, etc. Sin embargo, por esa vía, se perdería de vista el aspecto central del razonamiento. En primer término, cabe señalar que trabajos como los de Hauser y Hocke son ejemplares en la alternancia que vuelve compleja la determinación de su objeto, *en última instancia*. En Hauser, la frase final antes citada, haría pensar en un retorno sobre el Manierismo como objeto último: Proust y Kafka son “aquellos que más nos aproximan a la comprensión del Manierismo” (1964: 415). Un segundo aspecto a tener en cuenta en el caso de Hauser es, como quedó señalado, la afirmación de que la participación en el Manierismo por parte de los artistas del siglo XX no reclama, ni siquiera, el mero conocimiento por parte de esos artistas de la existencia de algo como el Manierismo (ni el concepto, ni las obras del período). En este sentido, el primer rasgo del movimiento de Hauser (y de tantos otros) es la incorporación de un concepto extraño a esas obras.

Sobre esta base, una respuesta inicial podría afirmar que lo que está en juego es una discusión presente en toda esta historia del Barroco como Máquina de lectura a propósito de los sentidos de lo Moderno. Hacer del Manierismo, en este caso, una matriz válida para leer lo moderno supone intervenir de un modo

nuevo en la historia de lo moderno y en última instancia, imaginar otra modernidad –otra: barroca, manierista y por lo tanto (según los sentidos adheridos a estos conceptos en el caso de Hauser, de Hocke) inscrita en un modelo de ruptura (no dialéctica), radicalmente anti-clásica, propia de momentos de crisis, inestabilidad, etc. Sin embargo, más allá de la validez de esta respuesta, algo permanece inexplicado con respecto al procedimiento de lectura.

Una segunda respuesta, por lo tanto, debería afirmar que en un dispositivo como la Máquina de lectura barroca, ocupada hasta tal punto de sí misma, dedicada simplemente a releerse, a verse crecer y desplegarse, a invadir como un virus otras máquinas, otros ámbitos, los objetos adquieren un lugar singular –tan accesorio como esencial. No se trata, claro está, de *medios*. En la Máquina de lectura no hay tal cosa, vistos los alcances que tiene la compleja articulación entre punto de vista y objeto, una articulación que, precisamente, conduce a la disolución de tal distinción. La Máquina de lectura opera, más bien, por ensamblaje; un procedimiento al que quizás haga justicia el concepto de *agencement* (Deleuze y Guattari, 1973 y 1975) –propriamente, *agencement machinique*. Aquí, como allí, los objetos (los nombres propios) con los que se engancha la Máquina son irremplazables pero, vista la proliferación (es decir, se diga lo que se diga, visto lo inconsistente de los métodos inductivos y deductivos), lo que subsiste es una pregunta probablemente imposible de responder: ¿qué ha de quedar afuera?

Capítulo 9. El Barroco y América a través de Cuba

1. Introducción

Aún, simultáneamente, en otra ciudad, La Habana, sigue desarrollándose esta escena teórica de confluencias ignoradas por sus protagonistas. El centro de la zona cubana de la escena es, simbólicamente, la casa de Trocadero 162, donde, desde 1929, vive José Lezama Lima; o, más concretamente, el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura, donde los días 16, 18 (éste es el día dedicado al Barroco), 22, 23 y 26 de enero de 1957, Lezama dicta las conferencias que luego compondrán *La expresión americana*, poco menos de dos años después del pionero ensayo de Haroldo de Campos, algunos más de los libros de Dorflès y Hauser y al mismo tiempo que Hocke publica su primer tomo. Uno de los ejes fundamentales de esas conferencias que pronuncia Lezama (como quedó señalado, también lector de Curtius) es “La curiosidad barroca”, en la que se postula no sólo una relectura del Barroco (fundamentalmente americano), sino también sus diferentes formas de actualidad.

Ahora bien, es necesario señalar algunas de las variables del recorrido histórico de la relación entre América Latina y el Barroco que conducen a Lezama: primero fue Rubén Darío, luego Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, nombres que unen el fin de siglo latinoamericano con la irrupción barroca de 1927... La historia del Barroco en América Latina realiza su propio desarrollo y, luego de la escena de 1927, encuentra un nuevo momento de concentración hacia la década de 1940. Sin embargo, aquello que obliga a dar, en esta historia, un salto hacia la década siguiente es un hecho significativo, señalado, por ejemplo, por Irlemar Chiampi:

Mucho ha contribuido [...] la revalorización del pasado barroco de los años cuarenta en los estudios eruditos sobre el arte y la literatura de la Colonia (Irving Leonard, José Moreno Villa, Alfonso Méndez Plancarte, Pál Kelemen, Mario Picón Salas, etc.), pero hasta donde sé ninguno de ellos anotó, para entonces, su actualidad estética (1994: 21).

Esos nombres de la década de 1940, en efecto, desarrollan conceptos y problemas fundadores: Picón Salas acuña, por ejemplo, el “Barroco de Indias”, habla de “trasplante” (1944: 89) y propone una pionera hipótesis de continuidad histórica del Barroco americano:

el período barroco [...] es el más desconocido e incomprendido de todo nuestro proceso cultural-histórico. Sin embargo, fue uno de los elementos más prolongadamente arraigados en la tradición de nuestra cultura. A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva (1944: 90).

En ese marco, se producen las recuperaciones –a imagen y semejanza de la gongorina– de Sor Juana (que, si bien se inicia contemporáneamente a la de Góngora, se despliega con la edición de Alfonso Méndez Plancarte de las *Obras completas* en 1951 y con los ensayos de Octavio Paz), de Domínguez Camargo (llevada a cabo en Argentina por Emilio Carilla³³⁹ en *El gongorismo en América*, de 1946), etc. A la lista de autores de la década de 1940 que propone Chiampi debe agregarse Pedro Henríquez Ureña que, si bien participa del Barroco desde el comienzo (cfr. 1908) y a lo largo de los años realiza lecturas fundamentales del Barroco americano, abre también esta década con su ensayo “El Barroco en América” (publicado en *La Nación* el 23 de junio de 1940), en el que aparecen conceptos que sólo tendrán un justo eco en Lezama: el reflujo (“América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces reflujo sobre España”, 1940: 116), la contemporaneidad independiente (“Bernardo de Valbuena, contemporáneo pero independiente de los grandes creadores de estilo en la época barroca de España. Es contemporáneo –lo he señalado más de una vez– de Góngora [...], de Quevedo, [...] de Lope”, 1940: 116), la persistencia (“América persiste en su barroquismo cuando España lo abandona para adoptar las normas del clasicismo académico”, 1940: 117), la supervivencia (“La supervivencia culterana es constante en México”, 1940: 118) y, finalmente, la idea derivada de las anteriores, de que el Barroco “penetra hasta el siglo XIX” (1940: 119) en México. Cinco años después publicará, en inglés, su célebre trabajo *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*, cuyo capítulo tercero, “El florecimiento del mundo colonial (1600-1800)”, ofrecerá una visión de conjunto, incluido el análisis comparativo con la literatura brasileña colonial.

Pero aún otro nombre debe agregarse a la lista: Octavio Paz. Si bien su libro fundamental sobre el Barroco y Sor Juana Inés de la Cruz aparece muchos años

³³⁹ La obra de Carilla sobre el Barroco es abundante y se desarrolla a lo largo de muchos años: llega, en los años 80 a desarrollar hipótesis sobre Neobarroco y “nueva narrativa hispanoamericana”.

después (será objeto de consideración en la última escena de esta historia), entre fines de la década del 40 y fines de la del 50 (se trata, fundamentalmente, de ensayos reunidos en *El arco y la lira*, de 1956, y *Las peras del olmo*, de 1957), desarrolla hipótesis sobre el Barroco que, si bien en términos generales prescinden (con alguna excepción) de la idea de contemporaneidad, ocupan un lugar relevante en esa discusión. En el primero de esos libros, Paz señala una distancia, incluso un desinterés por la idea de estilo (y, en particular, por el Barroco como estilo) que reaparecerá en muchas oportunidades, en pos del poeta (en este caso, Góngora, que Paz lee a través de Dámaso) y el poema como singularidades: “llamar a Góngora poeta barroco puede ser verdadero desde el punto de vista de la historia literaria, pero no lo es si se quiere penetrar en su poesía, que siempre es algo más” (Paz, 1956: 18). El estilo, cuya concepción por parte de Paz, aunque despectiva, resulta de particular interés para pensar el problema del Barroco (es aquello que “nunca es propio”, aquello que puede “vencer” al poeta, aquello que nace, crece y muere, a diferencia de los poemas que “permanecen”, incluso aquello que, al ser adquirido por el poeta, hace que éste “dej[e] de ser poeta y se conviert[a] en constructor de artefactos literarios”, 1956: 17-18), es descartado, por lo tanto, como variable y esto hace que Paz no participe en este punto de la discusión barroca propiamente dicha, pese a que Góngora, por ejemplo, está presente y pese a que aquí plantea las primeras hipótesis sobre Sor Juana. Y aún: pese a que las hipótesis históricas y “culturales” que Paz luego desarrollará están también aquí presentes, como por ejemplo la centralidad de la “crisis” para pensar momentos artísticos relevantes: “el poema hermético proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia” (1956: 44). Por esa vía, sin ser un problema centra, el Barroco aparece en Paz como inquietud actual para pensar la tradición hispanoamericana: “si el barroquismo es juego dinámico, claroscuro, oposición violenta entre esto y aquello, nosotros somos barrocos por fatalidad del idioma” (1956: 80).

En *Las peras del olmo* (1957), Paz retoma problemas ya planteados en ensayos como “Conquista y colonia” (de su primer libro de ensayos, *El laberinto de la soledad*) y funciona ya como voz determinante en la discusión sobre el problema de la identidad cultural mexicana y latinoamericana. En “Introducción a la historia

de la poesía mexicana”, firmado en París en 1950,³⁴⁰ Paz propone hipótesis historiográficas que dialogan (o habrán de dialogar) con otros actores de esta escena. En este caso, por ejemplo, con Lezama, como podrá verse en este capítulo. En efecto, *Las peras del olmo* se publica el mismo año que *La expresión americana* y las superposiciones son notables. Escribe Paz: “el barroco abre las puertas al paisaje, a la flora y la fauna y aun al indio mismo” (Paz, 1957: 13), mientras Lezama desarrolla su teoría del paisaje. A diferencia de Lezama, Paz es más reticente a ver en las prácticas artísticas criollas la invención de un punto de vista propio: “en casi todos los poetas barrocos se advierte una consciente utilización del mundo nativo. Mas esos elementos sólo tienden a acentuar, por su mismo exotismo, los valores de extrañeza que exigía el arte de la época” (1957: 13).³⁴¹ Esa resistencia, si bien no desaparece nunca completamente, abre las puertas, sin embargo, a la determinación de singularidades (cerca y lejos, nuevamente, de la visión de Lezama): “Arte de epígonos, la poesía colonial tiende a exagerar sus modelos. Y en ese extremar la nota no es difícil advertir un deseo de singularidad” (1957: 14). Así, Paz reconoce en el Barroco (pese a las reservas que, como se acaba de señalar, expresa en otros casos con respecto a la relación entre Barroco y nacionalismo) “la originalidad de la naciente nacionalidad”, efecto de la “mezcla de lo indio y lo español”, de la que surge “una extraña variedad del Barroco –que no sería excesivo llamar ‘guadalupano’– se convierte en el estilo por excelencia de la Nueva España” (1957: 16). Sobre esa base (que funciona como punto de partida de una denuncia, si menos fervorosa no menos sistemática, a la “crítica tan incomprensiva del barroco como perezosa”), Paz diseña un ciclo (el mismo nexo que propone Lezama) que va de Sor Juana a Gorostiza: el cubano dice que “del sueño de Sor Juana a la *Muerte* de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años” (1957: 98); Paz escribe: “la substancia del [*Primero sueño*] no tiene antecedentes en la poesía de la lengua y sólo hasta fechas recientes ha encontrado un heredero en José Gorostiza” (1957: 18-19).

³⁴⁰ Y publicado por primera vez en 1952. Se trata del Prólogo a la *Anthologie de la poésie mexicaine*. París, Unesco, 1952.

³⁴¹ Por ello el Barroco no llega, en este caso, a funcionar como “origen” de un arte “nacional”. Escribe Paz en otro ensayo de este libro dedicado a Sor Juana: “sería un error confundir la estética barroca –que abría las puertas al exotismo del Nuevo Mundo– con una preocupación nacionalista. Más bien se puede decir lo contrario. Esta predilección por las lenguas y dialectos nativos –imitada de Góngora– no revela tanto una hipotética adivinación de la futura nacionalidad como una viva conciencia de universalidad del Imperio: indios, criollos, mulatos y españoles forman un todo” (1957: 41).

En el citado ensayo sobre Sor Juana (firmado en París, el 20 de octubre de 1950), aparece otro ligero nexo entre la poesía de la monja y el siglo XX, como modo de definir un horizonte para la discusión sobre la modernidad mexicana (una versión singular de la relación entre imagen y modernidad) que necesita alejarse, según Paz, del Barroco:

Sor Juana declara que escribió el poema como deliberada imitación de las *Soledades*. Mas el *Sueño* es el poema del asombro nocturno, en tanto que el de Góngora es el del mediodía. Tras las imágenes del poeta cordobés no hay nada porque su mundo es pura imagen, esplendor de la apariencia. El universo de Sor Juana –pobre en colores, abundante en sombras, abismos y claridades súbitas– es un laberinto de símbolos, un delirio racional. *Primero sueño* es el poema del conocimiento. Esto lo distingue de la poesía gongorina y, más totalmente, de toda la poesía barroca. Esto mismo lo enlaza, inesperadamente, a la poesía alemana romántica y, por ella, a la de nuestro tiempo (1957: 45-46).

Lo que está en juego es, evidentemente, una discusión (histórica, cultural, política) que excede el tema aquí tratado: las formas (los orígenes) de esa modernidad mexicana. Allí el Barroco interviene como núcleo de colocación polémica: baste decir que mientras en Lezama el presente aparece como una forma, por cierto singular, anacrónica, de continuidad (un *crescendo*) con el Barroco (amigo, incluso, de la Ilustración), en Paz es corte, olvido y recomienzo (vía Francia).³⁴² Lezama está, como podrá verse, del lado de las Eras imaginarias; Paz, del lado de la Historia.

Y, aún, otro nombre debe anteponerse: el del arquitecto argentino Ángel Guido. Se trata de uno de los pioneros en la incorporación del concepto de Barroco en el campo de las artes plásticas (en el contexto de la escena anterior se propone adaptar las nociones wölfflinianas al arte latinoamericano). En 1937 publica un trabajo sobre Aleijadinho retomado por Lezama Lima y, en 1940, *El redescubrimiento de América en el arte*, otro antecedente en la línea de la recuperación del mestizaje como experiencia artística que conduce, como podrá verse, a la noción de “contraconquista”.

Si bien, más allá de estos puentes fundamentales, el salto conduce entonces directamente a La Habana, a enero de 1957, a *La expresión americana*,

³⁴² Escribe Paz: “un total empezar de nuevo la historia de América. A pesar de lo que piensan muchos, el mundo colonial no engendra al México independiente: hay una ruptura y, tras ella, un orden fundado en principios institucionales radicalmente distintos a los antiguos. De allí que el siglo XIX se haya sentido ajeno al pasado colonial. Nadie se reconocía en la tradición novohispana porque, en efecto, esa tradición no era la de los liberales que hicieron la Independencia. Durante más de un siglo México ha vivido sin pasado” (1957: 37).

la historia de Lezama con el Barroco se inicia muchos años antes, en la segunda mitad de la década de 1930, cuando aún bajo los efectos de la celebración gongorina de 1927, comienza a tejer sus hipótesis barrocas (articuladas con sus primeras proposiciones sobre la imagen) en lecturas de los poetas españoles: “El secreto de Garcilaso” (1937), pensado en contrapunto con Góngora, “Calderón y el mundo personaje” (1939), “Cien años más para Quevedo” (1945), “Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951) –ensayos reunidos en *Analecta del reloj* (1953). Al menos desde esos años hasta el Neobarroco “exiliado” de Severo Sarduy y pasando, entre otros, por Alejo Carpentier, el Barroco pareció volverse una auténtica vocación cubana. Y sin embargo algo enturbió esa relación. Algo hizo que el Barroco se volviera problemático para Cuba. Y aún hoy, luego de tantas marchas y contramarchas, la Revolución puede leerse como hito histórico que hizo que el romance de la Isla con el Barroco (al menos el Barroco concebido por Lezama; el de Carpentier, como podrá verse, fue menos problemático) se volviera una relación no correspondida, sin reconciliación. Aún hoy, una voz como la de Roberto Fernández Retamar puede afirmar, a propósito de las obras de Lezama y Carpentier, que “la filiación barroca [...] no era lo que más me interesaba de sus obras, y no sé si hoy esa filiación es corriente en nuestra literatura” (Díaz, 2014: 180). Relación no correspondida, en efecto, pues de Lezama (que en 1960 pudo afirmar: “La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuevos hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto”, 1960: 37) a Sarduy (que en 1972 pudo también afirmar “Barroco de la Revolución”), el resultado de los intentos fue idéntico: experiencias espejadas (exilio interior, exilio exterior), y el Barroco permaneció, quizás, sólo como potencia, como posibilidad de *otra* Revolución.³⁴³

³⁴³ No se trata, sin embargo, de afirmar, como se volvió habitual en una zona de lecturas (muchas de ellas producidas desde Estados Unidos, en algunos casos por cubanos), la pura censura, el puro rechazo de la “dictadura”, la simple depuración estalinista de las artes cubanas. Cfr., por ejemplo, González Echevarría (1987), Machover (2001). Esas lecturas (en muchos casos organizadas en torno a una justa denuncia de género), pierden de vista muchas de las complejidades de esa relación entre la Cuba revolucionaria y las artes, entre la Cuba revolucionaria y el Barroco. Más allá de algunos ataques contundentes pero esporádicos contra Sarduy (el más célebre: Retamar en su “Caliban” de 1971, en el contexto de la denuncia de financiación por parte de la CIA de la revista *Mundo Nuevo*, habla del “mariposeo neobarthesiano de Severo Sarduy”, 1971: 70), lo cierto es que no se trata de un “caso” de controversia. La situación de Lezama es más compleja. Más allá de haber pasado períodos de olvido, nunca fue objeto de acusaciones. En 1970, por ejemplo, Casa de las Américas dedica a Lezama un volumen de su serie “Valoración múltiple”. Señala Chiampi al

La zona cubana de la escena teórica de 1955 supone una auténtica fundación. Vivimos –ha señalado estratégicamente Severo Sarduy– en la “Era Lezama”. Si algo define a nuestro tiempo –provocó Sarduy mientras se colocaba en el lugar de “heredero”– es estar bajo los efectos (desconocidos para gran parte del mundo aún en la década de 1970)³⁴⁴ de la voz de Lezama. Sería probablemente un error leer el gesto de Sarduy como mera necesidad de colocación o como simple gentileza para con el maestro aislado. Se trata, más bien, de una certeza, de algo en lo que auténticamente creía Sarduy: la *contemporaneidad* de la obra de Lezama Lima. Contemporaneidad que, es posible suponer, radicaba en el lazo que unía (desde el desconocimiento mutuo) al pensamiento de Lezama con la novísima tradición filosófica, fundamentalmente francesa, de cuya gestación, como podrá verse más adelante, el propio Sarduy estaba participando marginalmente, pero que no necesitaba de la confirmación de algunas de esas sintonías para ejercer su autoridad. La certeza de Sarduy era, por lo demás, justa: Lezama Lima es uno de los grandes nombres del siglo y su grandeza lejos está de reducirse a la práctica poética o novelesca –Lezama Lima es un pensamiento³⁴⁵ (un pensamiento que incluye esas prácticas, en el que el Barroco, como experiencia, ocupa un lugar determinante), es decir, Lezama es uno de los grandes nombres de esta historia, cuyo destino se anudó al Barroco.

¿En qué consiste, según Sarduy, la Era Lezama?:

Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente. Así, quien vivió en la provocación del verbo encarnado, del tiempo enemistado, subvierte con su palabra que regresa hacia nosotros el sentido del tiempo. ¿Pero cómo suscitar ese regreso, cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo? ¿Cómo devolver hasta nosotros la vasta ficción de *Paradiso* para reactivarla

respecto: “Homosexual y católico, quiso permanecer en La Habana hasta su muerte, en 1976, sin adaptarse al proyecto cultural del régimen pero sin convertirse, tampoco, en un contrarrevolucionario. Por opción propia, o por prejuicios de los demás, permaneció al margen de la cultura oficial. No recibió, como Carpentier, el beneplácito del gobierno ni tampoco, como Cabrera Infante, sus maldiciones. Nunca se expuso a la furia de la izquierda” (1994: 172). Para el contexto general de estas discusiones, cfr. Gilman (2003).

³⁴⁴ No sólo gracias a Sarduy, sino también a Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, para hacer referencia a algunos de los que celebran su obra desde afuera de Cuba (sobre todo a partir del impacto de *Paradiso*, 1966), Lezama comienza a ocupar el lugar que merecía. Para la recepción de la obra de Lezama, cfr. el volumen de 1970 de la serie “Valoración múltiple” (selección de Pedro Simón). En 1982 se realiza en la Universidad de Poitiers el “Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima”, publicado en dos volúmenes en 1984.

³⁴⁵ En una lectura reciente, en la misma dirección, Horacio González habla de “una teoría latinoamericana del conocimiento y la imaginación” (2014: 12).

en nuestro presente y anclarla de nuevo en la realidad de nuestro tiempo de aflicción? Una meditación sobre Lezama, sobre la posible herencia de su palabra, no puede evitar esas interrogaciones ni tampoco dejar de vincularlas con otra: la de la posibilidad y pertinencia de un barroco hoy, la de un probable surgimiento del neobarroco a partir de su obra, en la luz caravaggesca de su escenografía, o en la elipse incandescente de su teatralidad (Sarduy, 1988a: 590).

Como puede verse, en la postulación del Neobarroco que, a partir de 1972, desarrollará Sarduy como *teoría completa*, Lezama (que nunca se dejó seducir, más allá de mirarlo con simpatía, por el prefijo) ocupa el lugar del “origen”. La Era Lezama es, por lo tanto, para Sarduy, la Era neobarroca. Una de las preguntas que aquí debe responderse es, entonces, qué serie de operaciones sobre el Barroco había realizado Lezama para hacer posible esa herencia.

Tal como intentará demostrarse en este capítulo, es posible sostener que la obra de Lezama Lima es uno de los hitos del Barroco del siglo XX en la medida en que, por primera vez desde América Latina, el Barroco es colocado como fundamento de un método de lectura (una filosofía, una ética, una epistemología: un pensamiento). Lezama Lima, a su vez, debe considerarse, junto a Haroldo de Campos, la apertura para el Barroco (y fundamentalmente, teniendo en cuenta su campo de irradiación, para América Latina) de un pensamiento del “origen” (ruina y persistencia del origen) que hace posible una posteridad arqueológica. Si en Carpentier, el Barroco americano es, aún, una vuelta sobre el pensamiento de la esencia, en Lezama, ese mismo Barroco (otro Barroco) es una potencia que “reobra sobre el germen” y se desparrama, por contagio, como devenir. Finalmente, en el terreno de la comparatística, la obra de Lezama supone, a partir del Barroco, un umbral de transformación: luego de Lezama se vuelve insostenible la idea de modernidad periférica para pensar (desde) América Latina.

2. Góngora y lo incompleto: hacia el Barroco americano

Tal como fue señalado, la década de 1950 es el momento de desarrollo de las hipótesis fundamentales de Lezama sobre el Barroco. Esa década se inicia, para Lezama, con Góngora, con la publicación en *Orígenes* n° 8 de “Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951).³⁴⁶ En el cordobés, Lezama, a través de la Generación del 27, comienza a concebir proyecciones y diferencias que harán posible el

³⁴⁶ Del mismo año es el texto de Ungaretti “Góngora al lume d’oggi”, donde sigue vigente, como en Lezama, la necesidad de continuar explorando las formas de la iluminación.

establecimiento de la especificidad del Barroco americano. Si hay un impacto de la práctica filológica del límite llevada a cabo por Dámaso en 1927, su eco, o al menos el más resonante, tarda en aparecer muchos años. En 1951 José Lezama Lima principia su ensayo gongorino narrando, al mismo tiempo, las *Soledades* y la vida de Góngora, “el pregonero de la gloria” (1951: 139). Ese eco –la marca fundamental de la voz de Dámaso, que era a su vez la de Góngora– se escucha en Lezama también en el despliegue, en la radicalización de la hipótesis fundamental (claridad y belleza), transformada ahora en potencia poética, creación *originaria*: Góngora “detiene en sus manos los cuerpos de gloria para que la luminosidad los defina para los ojos [...] La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación” (1951: 139). Pero aquello que en mayor medida confirma la resonancia (por cierto, no dicha) es que en Lezama se asume de un modo pleno que esa luz es nueva y que, para serlo, lejos debe estar tanto, hacia el pasado, del Renacimiento, como, hacia el futuro, de la Ilustración. La de Góngora es una luz “rota” (1951: 142), la de Góngora es una obra que instaura “un contrarrenacimiento”, en la medida en que “le suprime el paisaje donde aquella luminosidad suya pudiera ocupar el centro” (1951: 142). Lezama, de este modo instala aquí (en la reduplicación deformada de esa experiencia que no deja de inquietarlo, la Contrarreforma),³⁴⁷ un principio de composición de conceptos: aquí, contrarrenacimiento; luego, contraconquista (1957).

El problema de la luz es el punto central de esta lectura de Góngora, de muchas de las operaciones fundamentales sobre el Barroco, y a la vez, el punto de partida para la puesta en práctica de un método que aquí comienza a ponerse en funcionamiento y que ya es posible designar con el nombre que recibirá en *La expresión* americana: la “técnica de la ficción”, técnica que para Lezama debe ser convocada “cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones” y que supone un casi “volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (1957: 56). En este caso, esa técnica en estado incipiente sirve a Lezama para construir escenas (siempre más iluminadas y arriesgadas que las desarrolladas en

³⁴⁷ Este problema estaba presente ya en la lectura de Calderón (1939), donde afirma Lezama: “de ese concilio Tridentino, el estilo jesuítico aunado a la voz imperial, salieron uno de los momentos más católicos, nítidamente universales, del estilo hispánico de más polémica eternidad. El barroco jesuítico va a unificar el ornamento con la agónica responsabilidad de la justificación. La forma variable del barroco italiano del XVII, por ejemplo, en el maravilloso Bernini, va a presentar problemas de morfología artística antitéticos del barroco jesuítico, donde la sequedad de los ejercicios éticos acaba por producir un forma muy cuidadosa de sus mañas y florecencias” (Lezama Lima, 1939: 198).

este trabajo, no dejan por ello de ser un antecedente metodológico que debe ser subrayado) a partir de las cuales se ilumina, por contraste, por complementación, la luz de Góngora. Específicamente, por un lado, con respecto al problema de la luz, el método sirve para dar cuenta de esa dimensión *rota*, es decir, la preparación de un “esplendor del sentido” que es sin embargo “anunciación de lo que ya hay que sacrificar” (1951: 142) –despliegue de la potencia de la lectura de Dámaso Alonso, tal como ha sido caracterizada en el cap. 5. Así, “Góngora” se vuelve una entidad incompleta: “faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podía mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada” (1951: 148). Y agrega: “Quizás ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora, necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa” (1951: 148). En segundo término, el método ficcional sirve para postular una lectura de Góngora (que será plenamente desarrollada en 1957) en la que lo americano se vuelve *necesario*: ante “la imposibilidad de otro paisaje cubierto por el sueño”, el paisaje de Góngora necesita “el discontinuo bosque americano” (1951: 148).

Un último aspecto a destacar de esta primera lectura de Góngora es el planteamiento de una dimensión del Barroco que en *La expresión americana* será desplegado como cuestión fundamental y que cabe definir como dimensión ética: “Don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano y litúrgico, fue el creador de un vivir de apetito o impulsión de metamorfosis” (1951: 150). A esa ética se añade nuevamente otra, la de San Juan: “A ese apetito de metamorfosis añade San Juan, lo que se ha llamado la afirmación del mundo nocturno, o si se quiere el sí del no” (1951: 151). Sin embargo, nuevamente se hace presente lo incompleto, en este caso como límite histórico que vuelve a reclamar la presencia de lo americano: “Esos dos grandes estilos de vida” para poder ser “gran poesía” necesitaron de otro, “al ser tan solo el criollo americano el español perviviente” (1951: 151), “será la pervivencia del Barroco poético español las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metafórico de Góngora envuelto por la noche oscura de San Juan. Abría el barroco español el desconocido de esas metamorfosis” (1951: 152) –será el “americano señor barroco” de *La expresión americana*.

3. El americano señor barroco y la contraconquista: “un vivir completo”

Lo extenso que resultaría el mero esbozo de una lectura *in integrum* de *La expresión americana* (tarea que hoy puede emprenderse con menor dificultad gracias a la luminosa edición crítica de Irlemar Chiampi, 1993) obliga a entrar sin mayores rodeos en el capítulo segundo del libro, “La curiosidad barroca” –las cuestiones metodológicas del capítulo inicial y el problema de la “salida” americana del último serán tomados en consideración luego.

El síntoma ya detectado en esta escena, la fatiga que convive sin embargo con el poder de seducción del concepto, está presente también en Lezama –“La curiosidad barroca” se abre, en efecto, con dos proposiciones en cierto modo antagónicas que señalan el lugar excesivo que había llegado a ocupar el Barroco (ante el que Lezama intenta ser prudente –sin por ello dejarse convencer por la propuesta de abandono realizada por Curtius) y al mismo tiempo la proliferación (que Lezama no puede detener). Así, la periodización que propone Lezama distingue, simplemente, un siglo XIX en el que “el desconocimiento del barroco” era “un divertimento”, de un siglo XX (“lo que va del siglo”), en el que “la palabra empezó a correr distinto riesgo”, como “manifestación estilística” (1957: 79) de doscientos años de duración (en el caso del Barroco americano, propondrá luego que se desarrolla entre fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII). Sin embargo, inmediatamente, Lezama señala el salto que, en medio siglo, llevó del desconocimiento a la inflación del concepto, a su “arrogancia”. En este sentido, según el estado de la cuestión que propone Lezama con la caprichosa enumeración de fenómenos (no sólo artísticos) inscriptos en el Barroco (en la que están presentes diferentes momentos de la historia bibliográfica)³⁴⁸ debe considerarse un momento significativo del extrañamiento que ya en ese momento produce el hecho de que “los dominios [del Barroco] llegan al máximo de su arrogancia” (1957: 79), fenómeno ante el cual, cada vez más, todo aquel que se adentra en los caminos del Barroco, debe andar si no con más prudencia, al menos con mayor conciencia de que las distinciones y las intervenciones se instalan en un terreno fatigado.

La primera operación fundamental de Lezama es el establecimiento de dos Barrocos (no ya uno católico y otro protestante): uno europeo, devaluado en su

³⁴⁸ Irlemar Chiampi, en sus notas al libro, registra referencias a Weisbach, Gebhardt, Grautoff, Clark y Stubbe (Cfr. Lezama Lima, 1957 [2001]: 79).

potencia (“acumulación sin tensión, asimetría sin plutonismo”, 1957: 79) y otro americano, definido precisamente por su tensión y su plutonismo: “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (1957: 80). La reivindicación del Barroco, tanto el español como el americano, que Lezama emprende debe considerarse otro momento significativo de esta historia, en la medida en que supone un desplazamiento (que si bien puede conocer antecedentes, nunca lo son de esta magnitud) hacia la ética: el Barroco, con sus invenciones de lenguaje pero también de muebles, de curiosidad y formas de vida, es “un vivir completo” (1957: 80).

Esa ética está, sin embargo, irremediabilmente ligada a una política: sin mayores preludeos, Lezama lanza su provocadora consigna (una de las grandes consignas del siglo, que se une a aquella que él parodia o tuerce, la de Weisbach – Barroco *als Kunst der Gegenreformation* –, y a la que debe sumarse la de Haroldo de Campos sobre el *sequestro*): “repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista” (Lezama Lima, 1957: 80). De este modo, el Barroco se instala como arte de la negatividad para el Continente: en Lezama (como, por otros medios y razones, en otros protagonistas de esta escena teórica), el Barroco deja de ser identificado con la función institucional, propagandística. Si para Hauser y Hocke esa recuperación reclama moverse hacia atrás en el tiempo (hacia el Manierismo), en Lezama es necesario moverse ligeramente hacia futuro, pero sobre todo en el espacio y viajar a América.

Esa consigna, a su vez, es la carta de nacimiento de un personaje (una forma de personaje conceptual –en Lezama, en efecto, los conceptos son un modo de vivir, o de volver a vivir, lo histórico), “el americano señor barroco”. Con ese personaje (uno de los protagonistas de esta obra americana narrada en cinco escenas que construye Lezama, después del cual vendrán “el desterrado romántico” y “el señor estanciero”), *La expresión americana* determina un “origen” para el Continente: es “el primer americano”, el “auténtico primer instalado en lo nuestro” (1957: 81). La forma de lo originario que Lezama inventa es, quizás, la primera que, en la historia del Barroco como Máquina de lectura, está a la altura, en complejidad y radicalidad histórica, de la de Benjamin y es, a su vez, el punto de partida para otra, la de Haroldo de Campos. Ese “origen” parte de una dimensión histórica (se trata del momento en el que se han alejado el “tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del conquistador”) y conduce a la

indagación de uno de los problemas que más interesan a Lezama (y que será revisado específicamente más adelante), el “fuego originario”, la *poiesis* americana, la potencia –fuerzas todas que también parten de una dimensión histórica (y explican el lugar del Barroco como “origen” de América y a su vez el de América como destino del Barroco): “nuestro barroco [es] un puro recomenzar” (1957: 85).³⁴⁹

Tensión y plutonismo como marcas distintivas del Barroco americano son el punto de partida de la elevación de la experiencia del Continente por sobre el “modelo” europeo –inversión de los recorridos de la historiografía del arte habituales, desarticulación del mapa cultural, sus centros y sus periferias, ruina de la lógica de la influencia, golpe definitivo al esquema hegemónico de la comparatística. Tensión: entre la proliferación (“chorretada de ornamentación”) y el orden (“un poco de orden pero sin rechazo”); entre la naturaleza y el orden. Plutonismo: “en añadidura de esa tensión hay un plutonismo que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final” (1957: 83). Aparece aquí una de las primeras figuras de artista reivindicadas: el indio Kondri, en quien “se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiátide” (1957: 83). La indiátide es, en efecto, la primera de las imágenes emblemáticas invocadas por Lezama como culminación de la experiencia del mestizaje. En esas figuras se fija no sólo el estado de la imaginación de una época, producto del cruce de culturas, sino también la potencia de apropiación –una experiencia histórica explorada desde diversas perspectivas por la bibliografía especializada, desde Picón Salas (1944), una de cuyas versiones más actuales (específicamente articulada con sus resonancias en el presente) se encuentra en Gruzisnki (cfr. Estado de la cuestión). De esa experiencia histórica, Lezama reivindica, asimismo, “los intentos de falansterio, de paraíso, hecho por los jesuitas en el Paraguay”

³⁴⁹ “Al situar nuestro comienzo en el siglo XVII Lezama revierte, principalmente, la historiografía de corte nacionalista que fijaba, en el romanticismo, con la independencia de España y Portugal, nuestro nacimiento literario y artístico. Esa revisión crítica del Barroco –que aparece, por cierto, *in nuce*, en un escrito suyo publicado diez años antes sobre el pintor Roberto Diago– ya se estaba gestando en la masa de estudios sobre cuestiones coloniales, en los años cuarenta y cincuenta, como los de Irving Leonard, José Moreno Villa, Méndez Plancarte, Pál Kelemen, Mariano Picón Salas o Alfonso Reyes, entre otros. Muchas veces, sin embargo, al rechazar los nacionalismos particularizantes de la historiografía de los ochocientos, los ensayistas resbalaban para un hispanismo regresivo que intentaba la búsqueda de ‘la unidad espiritual originaria’ entre América y España, conforme pretendió, por ejemplo, Picón Salas” (Chiampi, 1993: 25).

(1957: 85).³⁵⁰ A la figura del indio Kondri se agregan luego otras, no menos importantes: Sor Juana Inés de la Cruz (en quien Lezama lee la relación “amistosa” con la Ilustración³⁵¹ del Barroco americano), Don Carlos Sigüenza y Góngora (quien “realiza un espléndido ideal de vida”, 1957: 89; “es el señor barroco arquetípico”, 1957: 90), Don Hernando Domínguez Camargo (auténtico destino de las “intenciones” gongorinas), los pintores de la escuela cuzqueña y, finalmente, Aleijadinho, “culminación del barroco americano” (1957: 105), agente de su triunfo, prueba de que “se está maduro para una ruptura” (1957: 104).

En Lezama, el Barroco es América. Un caso ejemplar (un terreno que, desde la escena de 1927, era objeto de todas las intervenciones y apropiaciones) es el gongorismo. Para asistir al auténtico gongorismo, para oír “el eco” verdadero de Góngora, no hay que remitirse a los gongorinos españoles (Lezama cita ejemplos incluidos por Gerardo Diego en su *Antología*), hay que viajar a América: “es en la América, donde sus intenciones de vida y poesía, de crepitación formal, de un contenido plutónico que va contra las formas como contra un paredón, reaparecen en Don Hernando Domínguez Camargo” (1957: 86). Pero si es posible decir que en Lezama el Barroco (en este caso, el gongorismo) es América, es porque el autor va aún más lejos: en primer término, al señalar que “el gongorismo [es un] signo muy americano” (1957: 87); luego, al leer en los versos de Domínguez Camargo “un exceso aún más excesivo que los de Don Luis” (1957: 87) –el procedimiento, por otras vías, será idéntico en Haroldo de Campos a partir de la experiencia de la devoración. En Camargo, como en otras expresiones epigonales del gongorismo, Lezama emprende la reivindicación de lo que puede denominarse formas *menores* del Barroco, cuya potencia radica en que “se presta[n] más a posteriores tejidos y enmiendas” (1957: 88). Lo menor recibe en Lezama el nombre de “pobreza”, o “heroica pobreza”:

Aún dentro de la pobreza hispánica, era la riqueza del material americano, de su propia naturaleza, la que al formar parte de la gran construcción,

³⁵⁰ Para una versión más reciente de esa reivindicación, cfr. la perspectiva de Bolívar Echeverría en el Estado de la cuestión.

³⁵¹ Esa posible amistad, sin embargo, no está exenta de los efectos de la negatividad (contraconquista) americana: “Y aunque en la Ilustración, un Voltaire, un Diderot, parecieron burlarse de esa obra de la Compañía, se nota en ella, el espíritu que por dos veces burló a ambos. Los jesuitas con los Padres Lejee y Poré, maestros de Voltaire en las letras humanas, y a Diderot en las burlas cuando lo de la Enciclopedia, en las que definitivamente salió burlado” (Lezama Lima, 1957: 86). Para la rectificación de esas referencias, cfr. las notas de Chiampi en Lezama Lima, 1957: 85-86.

podría reclamar un estilo, un espléndido estilo surgiendo paradójicamente de una heroica pobreza” (Lezama Lima, 1957: 101).

Pobreza y exceso, en efecto, se articulan en Lezama, y en esa articulación la comida ocupa un lugar clave –es una disposición ética (la gordura como forma-de-vida), una disposición imaginaria (una forma corporal del *horror vacui*: “el miedo a quedarse sin imágenes”, 1968: 320), una disposición cultural (la *incorporación* del mundo, la “voracidad, ese protoplasma incorporativo del americano”, 1957: 177). Así, a los dos banquetes de *Paradiso* (1966), sobre todo al célebre (cap. VII), debe agregarse uno previo, el “banquete literario” de *La expresión americana*, en el que esos banquetes futuros son, como “género”, inscriptos en la órbita del Barroco: “la prolífica descripción de frutas y mariscos es de jubilosa raíz barroca” (1957: 90-91). Con este banquete, Lezama da el paso fundamental hacia la construcción no sólo de su genealogía del Barroco (su versión, su prolongación, de la *Antología* de Gerardo Diego –fuente, a su vez, de muchos de los versos citados), sino también hacia la postulación de la continuidad histórica y la contemporaneidad del Barroco hasta llegar al siglo XX. La descripción de la invitación al banquete debe leerse como manifiesto de la serie de disposiciones allí implicadas:

Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación (Lezama Lima, 1957: 91).

La lista de invitados/cocineros define la serie del Barroco lezamiano: Domínguez Camargo, Lope de Vega, Góngora, Sor Juana, Fray Plácido de Aguilar, Lope de Vega nuevamente. Luego, el primer salto: “la bandeja mayor y central” es entregada a Leopoldo Lugones, “que salta del barroco de la edad áurea, para demostrarnos que en nuestros días aquel barroco se hacia también imprescindible” (1957: 93). Alfonso Reyes, a cargo del vino, “viene a demostrar la onda larga de la asimilación del barroco” (1957: 93). Más tarde el *Anónimo aragonés*. Luego Cintio Vitier, a cargo del tabaco (“penetración de los linajes del humo en nuestro cuerpo”) –elemento que, desde Fernando Ortiz (1940) forma parte del contrapunteo cubano con el azúcar. Finalmente, Juan Sebastián Bach, “para acompañar el café, en un lento recuento, que bien se puede establecer en la dimensión oriental del barroco, en la sala china del Palacio Schoenbrunn, de María Teresa de Austria” (1957: 94-95). Pero aún, otra dimensión del “banquete del barroco”, debe ser incorporada: el

sueño al que los comensales son llevados de la mano de Sor Juana, en quien Lezama lee “la primera vez que en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de primacía”. Y aún: “donde ya asoma la recíproca influencia americana sobre lo hispánico”, pues, “aunque declara que el *Primero sueño* lo compuso imitando a Góngora, es una humildad encantadora más que una verdad literaria” (1957: 95). Esta lectura de Sor Juana³⁵² permite a Lezama, por un lado, establecer una vez más una forma de continuidad con el Renacimiento para el Barroco americano (y, en ese marco, definir una voluntad de conocimiento, sabiduría, para la forma local de esa voluntad de arte) y, por esa vía, establecer comparaciones y continuidades con la poesía del siglo XX (una comparación que coincide con algunos de los casos incorporados por la línea manierista de Hocke y Hauser): Rilke, Valéry, el Surrealismo (lo onírico, en Sor Juana, no es un modo de buscar otra realidad, sino una “forma de dominio por la superconciencia”, una reminiscencia cartesiana) y José Gorostiza.

Otra dimensión de los efectos de esa colocación de Sor Juana es el establecimiento de una periodización radical (presente ya en 1927, pero aquí llevada al extremo) que tendrá ecos en Sarduy y define, por lo tanto, los límites históricos de la Era Lezama hacia el pasado y hacia el presente: “Del sueño de Sor Juana a la *Muerte [de Narciso]* de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años” (1957: 98): de la nada que hay, según Darío, entre la poesía barroca y la suya, a esta “pausa vacía” (Lezama), a la “baja resonancia” del siglo XIX (Sarduy, 1974), al “sequestro” (Haroldo de Campos, 1989), se diseña una línea genealógico-arqueológica de la historia literaria (latinoamericana o mundial) que, sobre la base del Barroco como paradigma, redefine los modelos históricos a partir de un contra-secuestro de lo “clásico”. ¿En qué consiste la “pausa”? En la desaparición de lo que en Lezama funciona como índice de intensidad y, de algún modo, de lo barroco: “microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista” (1957: 98).

Es necesario insistir: en Lezama, el Barroco (español) es América, y aún, su Renacimiento se hace en América. Se trata, es cierto, de una pirueta argumentativa, pero también de una constatación: las experiencias del

³⁵² En la que, paralelamente, Lezama lanza principios de lectura cuyos ecos aún están llegando, por ejemplo: “Algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo, y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, como dimensiones alcanzadas, se precisará la ganancia del sueño de Sor Juana” (Lezama Lima, 1957: 97).

Descubrimiento y la Reforma son los “hechos históricos [...] que afirmaron y expresaron [la] voluntad de expresión artística” española. Así, propone Lezama: “después del Renacimiento la historia de España pasó a América” (1957: 100). Arquitectónicamente, los efectos de Bernini se registran en América (y no en Churriguera o Tomé): “la manera americana del lleno como composición tiene su raíz en ese barroco de Bernini”: el indio Kondori en Perú, la Plaza del Sócalo de México, la Catedral del La Habana son ejemplos de la ya referida “riqueza de la naturaleza” (en la platabanda mexicana, la madera boliviana, la piedra cuzqueña) que se eleva por sobre la “riqueza monetaria” y da lugar a la “heroica pobreza”.

Del indio Kondori a Aleijadinho, Lezama diseña un ciclo del Barroco como nacimiento de la ruptura. Si el peruano “fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos” y por lo tanto el fin de los complejos, si su obra “representa la rebelión incaica, rebelión que termina como con un pacto de igualdad”, en el brasileño de Ouro Preto,³⁵³ “que simboliza la rebelión artística del negro”, ya el “triunfo es incontestable” (1957: 104). De este modo,

el Barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori, y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura [...] Es la gesta que en el siglo siguiente a Aleijadicho, va a realizar José Martí (1957: 104-105).

Aún, otra vez: si el Barroco en Lezama es América es porque “recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido” (1957: 105).

La “madurez” que Lezama postula coincide con la “adquisición de un lenguaje” y es sinónimo, a su vez, de que “la nación había encontrado una forma”, una forma del “absoluto de la libertad (1957: 105). Alcanzar “una forma, la unidad, el reino”, “llenar la ciudad”. Si Kondori es la “síntesis del español y del indio”, Aleijadinho es la “culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas” (1957: 105-106). Sobre la base de esas experiencias, Lezama habla de “dos grandes síntesis”: “la hispano incaica y la hispano negroide” –síntesis que el señor barroco “vigila y cuida” (1957: 106)

³⁵³ A mediados de la década siguiente, Affonso Ávila comenzará a desarrollar una vasta obra dedicada al Barroco brasileño y particularmente al mineiro que retomará, en su desarrollo, algunas hipótesis de Lezama. Cfr. Ávila 1971.

Como puede verse, el Barroco americano en Lezama es primero negatividad (contraconquista), luego síntesis. Sería quizás equivocado, sin embargo, inscribir esa noción de síntesis en una lógica dialéctica que la volvería superación del momento negativo. Se trata, es cierto, de una paz (armonía, “un vivir completo”), pero esa paz (que tiene una dimensión histórica: es la calma posterior a la Conquista) está recorrida por una tensión y un plutonismo que hacen de esa síntesis una forma (una formación) en la que los particulares no llegan a verse absorbidos por el todo. En Haroldo de Campos será precisamente el concepto de “*formação*” de Candido el objeto de mayor rechazo; se propone en cambio el de “*transformação*” para “*imaginar uma história literária*” (1989: 66) desligada de cualquier alcance dialéctico.

No hace falta, en este sentido, tener en cuenta una dimensión fundamental del pensamiento de Lezama (que será considerado luego), su anti-hegelianismo radical, para desligar el cierre de “*La curiosidad barroca*” de la dialéctica. Basta solamente con tener en cuenta el modo en que el Barroco americano está llamado a crearse y recrearse: a ese gran protagonista final, Aleijadinho, “el destino lo engrandece con una lepra” que lo lleva a abandonar la vida mundana y volcarse plenamente a su trabajo. “Con su gran lepra, que está también en la raíz proliferante de su arte, riza y multiplica, bate y acrece lo hispánico con lo negro. *Marcha al ras con las edificaciones de la ciudad*” (1957: 106). Sólo un concepto como rizoma según el uso de Deleuze y Guattari hace justicia (si de buscar equivalencias se trata) a la lógica de la proliferación (a la creación por contagio, a la relación con el territorio) que, según Lezama, es propia del Barroco: un proceso ilimitado de rizar, multiplicar y seguir influyendo lo hispano con lo negro. Por ello es clave la inscripción final: Aleijadinho llega de noche, “como el espíritu del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia” (1957: 106). Tal como ocurría en Benjamin, el Barroco se explica en el pecado como umbral de vacilación. El mal aquí es “chispas de la rebelión” de la “lepra creadora”, una negatividad sin síntesis posible.

4. Barroco y método

4.1. 1957

La expresión americana es el punto de irradiación de la dimensión teórica de la obra de Lezama, el punto en el que coagula su pensamiento en conceptos

clave como “Era imaginaria”, “causalidad retrospectiva”, “Eros cognoscente”, “sujeto metafórico” –esa labor, sin embargo, se había iniciado muchos años antes y aún continuaría desarrollándose. Tal como fue señalado, desde fines de la década del ’30, Lezama comienza a desplegar, junto a su trabajo poético y narrativo, una obra teórica cuyo alcance (temático, metodológico) parece no reconocer límites y en la que el ejercicio de la crítica literaria y artística comienza a desarrollar fundamentos conceptuales de gran magnitud que suponen la invención de un nuevo mapa del mundo. Las obras de ese corpus, además de *La expresión americana* (1957), son: *La pintura de Arístides Fernández* (1950), *Analecta del reloj* (1953), *Tratados en La Habana* (1958) y *La cantidad hechizada* (1970)³⁵⁴ –fragmentos de algunas de las cuales, durante su etapa de duración, aparecieron en la más célebre de las empresas colectivas del autor, la revista *Orígenes* (1944-1956). De ese corpus, lo que, en función de los objetivos aquí perseguidos, interesa es determinar la función o el lugar del Barroco –en qué sentido, fundamentalmente metodológico, el Barroco es una de las condiciones de la obra teórica de Lezama; y aún: en qué sentido la obra de Lezama constituye un momento fundamental de la historia de la Máquina de lectura barroca del siglo XX, en la medida en que, desde los primeros ensayos, se observa la postulación de un auténtico método sostenido en la creación de conceptos en torno a los cuales se desarrolla un “sistema poético del mundo”, método que sólo cuaja en relación con el Barroco.

4.2. Origen

En el comienzo (uno de los comienzos posibles) está, en Lezama, el problema del origen –un origen, sin embargo, siempre ya ocurrido. Una de las búsquedas de Lezama es asistir al comienzo, indagar (enfáticamente sin distinguir la interioridad y la exterioridad del punto de vista) el pasaje a la existencia: el “testimonio del no ser” y la posibilidad de ser “testigo del acto inocente de nacer” (1968: 114) –cristalización del instante milagroso. Como modelo, como horizonte, esta inquietud ontológica se remite, cada vez que corre el riesgo de

³⁵⁴ Posteriormente, se publicaron diversas antologías (un formato en el que habitualmente circula esta obra): *Imagen y posibilidad* (selección de Ciro Bianchi Ross, 1981), *El reino de la imagen* (selección de Julio Ortega, 1981), *Confluencias* (selección de A. Prieto, 1988), *Sucesivas y coordenadas* (edición de Susana Cella, 1993), etc. Recientemente: *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (selección, compilación y prólogo de Horacio González, 2014).

perder anclaje, a una experiencia fundamental: la poesía, la creación artística como interrupción “apesadumbrada” de “las nadas conjeturales” (1968: 114). Si en Lezama es válido hablar de origen es porque puede asignarse a esa noción la dimensión problemática, histórica, intempestiva (e incluso, como podrá verse, arqueológica *avant la lettre*) que, más allá de diferencias sustanciales, adquiere por ejemplo en Benjamin la noción de *Ursprung* –precisamente, en esta dirección, señala Chiampì: “el barroco figura en la fábula de nuestro devenir como un auténtico comienzo y no como un origen, puesto que es una forma que re-nace para generar el hecho americano” (1993: 24). Uno de los textos claves para comprender este problema es “Confluencias” (1968). Allí, uno de los nombres que recibe el origen pensado a partir de la experiencia artística es *poiesis*: “Toda *poiesis* es un acto de participación en la desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal” (1968: 321). Ahora bien, naturalmente, sostener una experiencia semejante del origen presupone que ese origen está caído. Por ello, la posibilidad de la *poiesis* está determinada por una condición irremediable, la sobrenaturaleza: el origen (la verdadera naturaleza) está perdido y en su lugar se coloca la imagen (testimonio eterno de la ruina del origen): “La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza” (1968: 319). La historia, a partir de allí, es terreno de Eras imaginarias y la tarea que emprende Lezama es la de construir una historia de la imaginación humana en la que el Barroco se vuelve una experiencia ejemplar: el hombre es imagen y su peor pesadilla es “el *horror vacui*, el miedo a quedarse sin imágenes”, es decir, sin vida, sin gestación, sin invención, sin cuerpo.

4.3. Imagen

El problema de la imagen (otro de los pilares de la obra de Lezama) está presente desde el comienzo. Por ejemplo, en un texto fundador, “Las imágenes posibles” (1948). Allí Lezama instala el origen, precisamente, en el plano de la imagen para sostener una concepción del “mundo como imagen” (1948: 114), pues la imagen “será siempre *lo primero que llega*” (1948: 116). El imperio de la imagen radica en que sin ella (tal como ocurre en Benjamin) no hay historia: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la

última de las historias posibles” (1948: 114). La obra de Lezama se coloca en ese (ante)último lugar en relación con la posibilidad de la historia. Es decir, hay, como puede verse, una dimensión postrera de la imagen. Lo que se convoca, en este caso, es el origen como creación y todo el texto despliega diferentes inflexiones de la imagen y la semejanza. El hombre (naturalmente, a diferencia de Dios) parte de la semejanza, pues nace como imagen y semejanza:

ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen (1948: 114-115).

Pero a su vez, dado que “la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética, como una huella o una estela” (1948: 115), Lezama hace de la poesía una experiencia vital modélica de la existencia humana: “solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento” (1948: 115). Es el punto de “escisión” entre semejanza e imagen aquello que define el límite de la experiencia.

De la pionera voluntad de forma en alemán, Lezama se desplaza, a través de otra torsión léxica, para pensar esa experiencia, a la “voracidad de Forma”: “como la semejanza es un Forma esencial e infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de forma” (1948: 115). La imagen, en ese marco, aparece como testimonio del desgarramiento de lo “sucesivo”: “a la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada en la metáfora” (1948: 115) –el problema de la metáfora será retomado luego.

¿Qué es en Lezama la imagen? La imagen es, en principio, una; una unidad infinita llamada a completarse ilimitadamente en “las vivencias del desplazamiento” (1948: 115), en el hombre que se desplaza. Así, esa unidad de la imagen tiene la forma de una red: “la red de las imágenes forma la imagen” (1948: 115) –una creación de “inmediatez” siempre frágil e incompleta. La imagen es aquello “que no se desvanece” y por lo tanto, es posible inferir, es, cada vez, testimonio de la asistencia a la experiencia de lo inmediato.

Uno de los principios que se deducen de esta concepción de la imagen es el de la poesía como territorio de conocimiento (el único verdadero conocimiento): “el hombre puede alcanzar por el conocimiento poético un

conocimiento absoluto” (1948: 116). Ese conocimiento supone, en Lezama, la postulación de una racionalidad cuanto menos paradójica: se trata de la “vivencia oblicua” –concepto cuya comprensión reclama establecer contactos, no necesariamente forzados, con otros: podría corresponderse con la *Erfahrung* benjaminiana, ambas negación de la *Erlebnis* o simple vivencia. Escribe Lezama: “entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua” (1948: 119).

Sobre la base de la imagen y de la metáfora (“va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola”, 1948: 118) como problemas, es posible señalar uno de los movimientos que edifican el método Lezama (y, como podrá verse, a su vez comprender que el Barroco es un modelo histórico, retórico que se vuelve condición de posibilidad de ese método). Se trata, simplemente, de un modo de pensar: “en toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido” (1948: 118). Lezama insta un pensamiento de la analogía que arruina, de un modo sistemático, los derechos del historicismo y de la causalidad:

la metáfora y la imagen permanecen fuertes en el desciframiento directo y las pausas, las suspensiones, que entreabren tienen tal fuerza de desarrollo no causal que constituyen el reino de la absoluta libertad y donde la persona encarna la metáfora (1948: 119).

La dimensión metodológica presente en la imagen toma en Lezama, como puede verse, diferentes formas. Si bien en textos posteriores (cfr. por ejemplo, “La imagen histórica” de 1959), Lezama opone imagen e imaginación, lo cierto es que en *La expresión americana* la comprensión de las “entidades culturales imaginarias”, es decir, de las entidades presididas por la *imago*, hace posible al agente del método (el sujeto metafórico) construir unidades de análisis –aquello que Lezama denomina “paréntesis”, constructos que sólo se realizan a través de “la imaginación”, en los que se hace posible el establecimiento de “resonancias” (la imagen, en Lezama, no es exclusivamente visual, sino también, como puede verse, auditiva) entre momentos históricos diversos, “enlaces históricos”, “contrapuntos” (cfr. 1957: 53-56). Ese método tiene como objetivo último aquello que, pocos años antes, Walter Benjamin (y con él, toda una zona del pensamiento crítico europeo) pretendía en relación

con los hechos históricos del pasado y en relación con la experiencia: “impedir que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *ge/lee[s]* en su estéril llanura” (Lezama Lima, 1957: 54).

En esta vindicación de la imagen, sin embargo, Lezama debe ser colocado en la tradición de *lo imaginario*, tradición reprimida por las doctrinas modernas de la luz (del Iluminismo al marxismo) que identifican lo imaginario con la falsedad, el engaño, la ilusión. Se trata, probablemente, de una de las razones que permiten comprender su aislamiento en el contexto revolucionario. Lezama, en plena *passion du reel* (Badiou, 2005) del siglo, se instala en un terreno filosófico inadmisibles, en el que resuena, hoy, como reconstrucción, una línea que va del Sartre de *Lo imaginario* (1940) al último Roland Barthes (autor, como podrá verse en la última escena, que se toca con Lezama a través de Sarduy, su amigo en común).

4.4. Era imaginaria, gesto y potencia

La imagen conduce también a otro concepto fundamental de Lezama, en torno al cual se edifica su concepción histórica (una filosofía de la historia): si la imagen es la última de las historias posibles, la historia es terreno de eras imaginarias. El concepto de era imaginaria aparece por primera vez en *La expresión americana*, donde Lezama, luego de señalar (a través de una atribución errónea) que “nuestro método” se acerca a esa “técnica de la ficción preconizada por Curtius”, escribe: “hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias”. ¿Qué son las eras imaginarias? Continúa Lezama: “las diversas eras en donde la *imago* se impuso como historia”, o el “tipo de imaginación” que “una cultura [...] logra crear” (1957: 58). A su vez, las eras imaginarias se apoyan sobre otros dos conceptos: el sujeto metafórico y, más estrictamente metodológico, la causalidad retrospectiva, donde el sistema analógico puede desplegarse:

Sorprendido ya ese cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes, es más fácil percibir o visualizar la extensión de ese contrapunto animista, donde se verifican esos enlaces, y el riesgo o la simpatía en la aproximación del sujeto metafórico. Esa sorpresa de los enlaces establece como una suerte de causalidad retrospectiva (1957: 59).

Evidentemente, esta postulación de las eras imaginarias constituyó un verdadero hallazgo para Lezama y, a partir de allí, no se detuvo en el despliegue del concepto, hasta el punto de esbozar, en *La cantidad hechizada* (1970),³⁵⁵ una historia de la humanidad construida según ese modelo. Si bien la fecha de algunos de los textos de esta zona de la obra de Lezama excede el límite histórico de esta escena, los primeros están fechados aún en la época de *La expresión* americana. A partir de éstos (además de alguna incursión en los desarrollos posteriores) es posible describir el despliegue de este concepto y comprender el alcance que el Barroco tiene en 1957 como era imaginaria (así como los efectos del Barroco en la constitución del concepto).

En septiembre de 1958, es decir, menos de dos años después de las conferencias de *La expresión americana*, Lezama comienza a desarrollar el concepto en “Preludio a las eras imaginarias” (incluido en *La cantidad hechizada*), uno de sus textos (si bien se trata de una dimensión cuyo aislamiento, en cierto modo, traiciona los fundamentos filosóficos lezamianos) más específicamente metodológicos. Lezama desarrolla aquí la oposición entre la causalidad y lo incondicionado que “con ojos irritados se contemplan” (1958: 7). La primera gusta de “los enlaces más visibles” y tiende a la “finalidad”. Por ello, se pregunta Lezama, como sospecha contra toda teleología (y por lo tanto, contra todo origen fundador): “¿Iban los enlaces causales por acariciadas colinas a su finalidad? ¿O la finalidad, imán devorador, atraía a la infinitud de la causalidad a su visible liberación?” (1958: 7). En el desarrollo argumentativo, Lezama explora el problema, registra antecedentes, momentos filosóficos y artísticos y, de pronto, viaja al presente:

Estoy sentado en un café, de la mesa donde están aposentados los jugadores, sale una voz: “Todo el que tiene una novia china, tiene buena suerte”. Enseguida, nace un verso, de la raíz de los versos que nos gustan: “Novia china, buena suerte”. Me parece realmente deslumbrante. Fue una voz tan sólo lo que oí, porque cuando me fijé en el grupo, observé que me era imposible precisar de quién era esa voz, la raíz humana de ese verso. Poética de la voz, anónimo el rostro. Buena señal (1958: 9).

Aparece, así, el relato, la narración, la poesía (desplazamientos de género discursivo que, no está de más subrayar, vuelven siempre frágiles,

³⁵⁵ No constituye, sin embargo, un libro autónomo: *Las eras imaginarias* (1971) es la edición española de una zona de *La cantidad hechizada*, del que incluye los nueve ensayos más específicamente dedicados al tema.

provisionales, las segmentaciones de la obra de Lezama). ¿Qué aprende el autor de esa escena? Además de la fuerza octosílaba, es decir, popular, anónima, impersonal, “natural”, Lezama aprende la irrupción inevitable de lo incondicionado (lo imaginario) como la otra zona del pensamiento:

La novia china y la suerte, ¿en qué región de las emigraciones imaginarias se habían detenido? El epicúreo cálculo pascaliano de las posibilidades venía a resolverse en la imaginaria novia china. Y el azar que allí se busca para fijarlo, aquí venía sonriente a reencontrar la voz que lo aclare (1958: 9).

Y aún: que el tiempo de lo incondicionado (estrictamente, como podrá verse a continuación, de “lo incondicionado condicionante”) es el presente, el puro presente como experiencia temporal cargada de pasado (de memoria, la voz)³⁵⁶ y de proyección al futuro: todo ocurre mientras estoy sentado en un café. Así, Lezama sigue a Kant para descubrir que “la misma serie de lo incondicionado engendra lo incondicionado” (1958: 9). Si “los nexos causales, las formas aristotélicas, la *causa noumenon*, presuponen el continuo” (1958: 10), “el agrupamiento de las variaciones inconexas, donde la causalidad se libera de la igual distribución de la potencia, nace de un margen espacial que se destrenza como condicionante” (1958: 10).

No se trata, sin embargo, de una pura celebración del azar. Lezama establece dos tiempos: el mundo griego, donde “parecía lograrse la antítesis entre causalidad y metamorfosis” (1958: 12) y el mundo católico, donde surge “la posibilidad de la incondicionado” (1958: 13). Lo que a Lezama le interesa es, sobre esa base, una posibilidad: “era gloriosamente percibible el encuentro de la causalidad y lo incondicionado”, un tipo de causalidad “que une a la divinidad con el hombre” (1958: 15). ¿Dónde es posible este encuentro? “¿Dónde la causalidad puede sustituir incesantemente, dónde lo incondicionado encuentra la imagen que exprese su abarcable lejanía?” (1958: 15), se pregunta Lezama, para responder: “Lo que ha quedado es la poesía, la causalidad y lo

³⁵⁶ En efecto, se trata de un recurso metodológico capital de la obra de Lezama. Su escritura puede ser pensada en torno a lo que podría denominarse una “política de la errata” (son tantas las que pueblan sus textos: Lezama cita de memoria), que lejos de ser una mera distracción, depende de un conocimiento (siempre remoto), fundamentalmente corporal, es decir, de la memoria, es decir, de la poesía. Ese principio se vincula a su vez con otros recursos: el neologismo y la sintaxis insólita.

incondicionado al encontrarse han formado un monstruosillo, la poesía” (1958: 16).

Aquí no acaba, sin embargo, el razonamiento. Lezama avanza y formula hipótesis que permanecieron inescuchadas para el siglo y que hoy adquieren nueva resonancia. Se trata de hipótesis que, como eco de una voz futura, arrojan extrañeza (no por su falta de valor, sino por el señalamiento de las determinaciones –lingüísticas, territoriales, institucionales– que están en juego en el advenimiento de la fama global de determinados pensamientos) sobre la singularidad e incluso la “originalidad” (asumiendo, con Lezama, lo problemático del concepto) de algunos postulados filosóficos, por ejemplo, los de Giorgio Agamben. Décadas antes, en efecto, de “El autor como gesto” (2005), Lezama había dicho: “En el signo queda siempre el conjuro de un gesto” (1958: 17). En su visión de la poesía, Lezama establece que “ese combate entre la causalidad y lo incondicionado, ofrece un signo, rinde un testimonio: el poema” (1958: 17), y agrega:

Lo más fascinante es que ese encuentro, esa batalla casi soterrada, ofrece un signo, un registro, un testimonio, una carta, donde el hombre causalidad [...] penetra en el espacio incondicionado, por el cual adquiere un condicionante, un *potens*, un posible, del cual queda como la ceniza, el vestigio, el recuerdo, en el signo del poema (1958: 16).

Lezama inaugura, de este modo, un pensamiento (una filología, una ética) sobre el punto de sutura (retomo, aquí, el concepto propuesto por Link, 2015 para pensar este problema) entre la poesía y la vida:

El signo expresa pero no se demuda en la expresión. El signo pasado a la expresión, hace que la letra siempre tenga espíritu. En el signo hay siempre como la impulsión que lo agita y el desciframiento consecuente. En el signo hay siempre un *pneuma* que lo impulsa y un desciframiento, en la sentencia, que lo resume (1958: 17).

El valor de esta visión de la poesía es, al menos, doble, pues Lezama es muy claro al respecto: lo poético excede el poema y es, al mismo tiempo, un método de conocimiento (cuyo agente es el sujeto metafórico, cuyo territorio es lo imaginario) desplegado en la obra “teórica” de Lezama. En el terreno de lo poético, la causalidad y lo incondicionado se articulan, al menos, de dos maneras: en “la causalidad operando sobre lo incondicionado” se da aquello que Lezama había definido diez años antes, la vivencia oblicua, que “parece crearse su propia causalidad” (1958: 20). Luego, “lo incondicionado operando

sobre la causalidad, se muestra a través del súbito”, en una “fulguración” donde la causalidad queda “al descubierto en un instante de luz” (1958: 21). Pero, tal como fue señalado, lo que Lezama busca es el “intercambio” entre la vivencia oblicua y el súbito, cuyo producto es “el incondicionado condicionante, es decir, el *potens*, la posibilidad infinita” (1958: 21). Así, al hombre le es dado perseguir “el trueque de la nada en germen, del germen en acto”. Pero (y por esta vía Lezama puede volver al problema del origen, a la crítica del origen y a su persistencia),

al aparecer en el hombre esa relación entre el germen y el acto, pues es innegable que sólo el hombre, al ascender al germen, lo hace por medio de un acto, que reobra constantemente sobre el germen, procurando por ese acto volcar de nuevo su germen en una nueva extensión. Ese reobrar del acto sobre el germen engendra un ser causal, nutrido con los inmensos recursos de la vivencia oblicua y un súbito, que hacen la extensión creadora [...] y aquí comienza la nueva fiesta de la poesía, el *potens*, el posible en la infinitud. Es decir, el hombre puede prolongar su acto hasta llevar su ser causal a la infinitud, por medio de un doble, que es la poesía (Lezama Lima, 1958: 21).

A la poesía le quedaba, así, “su última gran dimensión: el mundo de la resurrección”. En ella, se vuelca el *potens*, “agorando sus posibilidades”. Concluye Lezama: “La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección” (1958: 23). Una década más tarde, en “Confluencias” (1968), Lezama vuelve sobre el problema de las eras imaginarias y afirma: “lo que yo he llamado las eras imaginarias y también la sobrenaturaleza, forman un entrelazamiento de germen, acto y potencia, nuevos y desconocidos gérmenes, actos y potencias” (1968: 321).

Como puede verse, las resonancias entre Lezama y Agamben antes esbozadas, no se agotan en el gesto (un problema relevante, pero no central). En “A partir de la poesía” (1960), afirma Lezama, con la Revolución cubana como horizonte reflexión: “me ronda de nueva esta frase mía, que es como el resumen de todo lo dicho: lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud” (1960: 37). Se trata, tal como ha sido planteado, de la potencia de invención (“lo incondicionado condicionante”). En reemplazo del origen (perdido), el autor no deja de interrogarse por el surgimiento, la gestación, la germinación, la *poiesis*. Aquí, el pensamiento (y la poesía) son espacio de esa potencia. Lo que, nuevamente, resuena aquí es la

noción de “potencia” desarrollada por Agamben: “toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia [...] y éste es el origen de la desmesura de la potencia humana [...], el hombre es el animal que *puede la propia impotencia*” (Agamben, 2005a: 362).

Hay, sin embargo, otras señales de la extraña contemporaneidad de Lezama. Señales que permiten, vale la pena insistir, no tanto ingresar en discusiones sobre la “originalidad”, sino más bien extrañar el tiempo de las resonancias. Cuando Lezama postula su noción de “causalidad retrospectiva”, producto de la “sorpresa de los enlaces” que su método hace posible, lo que hoy se oye es la voz de Aby Warburg invocada, entre otros, por Georges Didi-Huberman (2000), específicamente, la noción de “anacronismo de las imágenes” como método (reprimido) de la historia del arte; y en el mismo sentido, la “historia de la imaginación humana” warburgiana. Colocado en esa constelación, Lezama puede ser pensado en la línea de los fundadores del anacronismo que Didi-Huberman traza con los nombres de Warburg, Benjamin y Einstein.³⁵⁷

4.5. Barroco: Máquina de lectura

La expresión americana se abre con un postulado que define una ética de las formas (o de las fuerzas) y que, en el mismo sentido, encierra muchas de las razones por las que el Barroco debe colocarse en el centro del método Lezama: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar, mantener nuestra potencia de conocimiento” (1957: 49). Más allá de que la “estética” que se define en ese postulado parece corresponder con naturalidad a los principios que rigen la escritura de Lezama, lo cierto es que luego de ese postulado inicial, el autor define con precisión su idea de lo difícil, una idea que

³⁵⁷ Horacio González, en su lectura reciente de Lezama, llama la atención sobre esta resonancia y propone una hipótesis sobre el posible lazo entre Lezama y Warburg: “Es probable que Lezama no haya leído a Warburg, frecuentado con mayor intensidad en nuestros países a partir de los años '60 en adelante, pero la vinculación es evidente, precisamente a través de Curtius, uno de los tantos autores que recibió su magnífica influencia. Warburg también acentuaba en su historia de la cultura la transmisión icónica arcaica en la cultura moderna, con el criterio del retorno imaginico, bajo formas acuñadas, de manera arquetípica y simbolista, del acervo antiguo. Ya sea que se manifestase por la vía del paganismo, la magia o la religión. El proyecto de un *Atlas de la Memoria* es excepcional. Es muestra de un pensamiento clasificatorio mágico-mítico, regido por lo que llamó *pathosformel*, líneas imaginarias de agrupamiento de supervivencias mnemónicas en la construcción de imágenes artísticas, y arroja un eco plausible y casi perfecto sobre toda la obra de Lezama” (González, 2014: 10).

excede una mera definición de “estilo”, para volverse método, un método orientado a vehiculizar, o a hacer posible, precisamente, esa “potencia de conocimiento” de lo histórico. Dice Lezama:

¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza odenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He ahí, pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia (Lezama Lima, 1957: 49).

La riqueza de conceptos del párrafo inicial de la obra, como puede verse a la luz de lo expuesto hasta aquí, es notable. Lo difícil, en Lezama, es método: un método sensible a la historia como imagen y como devenir, sensible al paisaje como potencia y, sobre todo, sensible a las necesidades filosóficas y estéticas del presente –un presente contemplado desde ese paisaje, desde un aislamiento radical que funciona como disposición a lo universal, cuya condición de posibilidad es una idea específica de lo latinoamericano. Lezama participa por ello de esta escena teórica desde un sedentarismo lo suficientemente intenso como para volverse el mayor de los viajeros de entre todos los protagonistas del Barroco de 1955, un viajero que contempla, a su modo, todos los paisajes que tenían ante sí los otros: desde la Roma de Hocke hasta el Ouro Preto de Haroldo de Campos y de Dorfles, sin casi haber dejado la casa de la calle Trocadero.³⁵⁸

¿Por qué razón es posible sostener que lo difícil (como método) es, a su vez, lo barroco? Hay, en primer lugar, una razón histórica (entendida en el sentido de las eras imaginarias): tal como fue ya planteado, el Barroco es el “origen” de América. Si por un lado ese origen define el nacimiento de una nueva ética, de un modo de relación con el paisaje, de una “heroica pobreza”, a su vez, en relación con el problema mismo del origen, ese origen debe ser precisado. El Barroco, en

³⁵⁸ Una casa, no está de más subrayarlo, cuya pequeñez nunca deja de sobresaltar al visitante de la actual Casa Museo José Lezama Lima que ingresa por primera vez con las imágenes que la obra de Lezama construyó de ella –imágenes que permiten esperar grandes espacios necesarios para contenerlas, y aún, para contener el tamaño de Lezama. También allí se hace visible la intensificación del espacio (el sedentarismo que se vuelve nomadismo) y el poder (lo imaginario) de cada objeto, cada rincón. Al respecto, señala Susana Cella: “Una constante negativa al viaje lo remite siempre al mundo interminable de la calle Trocadero 162, a La Habana Vieja, a la biblioteca” (1993: 23).

Lezama, es el origen de la posibilidad de la crítica del origen. Esta frase, eco de un señalamiento realizado aquí (cfr. cap. 6) a propósito de Benjamin, adquiere en Lezama un valor idéntico y a la vez específico. Aquella potencialidad que, a partir de la noción de “contraconquista”, Lezama deposita en el Barroco americano supone una inversión radical de cualquier direccionalidad (plenamente establecida en ese momento y aún hoy) en la historia del arte (y del arte barroco en particular). No hay, en Lezama, centro y periferias (ni históricas, ni políticas, ni culturales, ni artísticas). América Latina es el paisaje en el que se realiza (al devolver “acrecido” lo que se recibe, al dar tensión y plutonismo aquello que en Europa es sólo fatiga) el pleno ideal del Barroco. Una vez asumido este principio (y una vez llevado hasta las últimas consecuencias lógicas e históricas) no es ya posible sostener una crítica del origen sino desde América Latina, pues América Latina nace en la problematicidad de lo originario (América Latina hace posible un origen como “recomenzar” permanente). Pero la verificación de este principio (y con él, la verificación de que lo difícil es lo barroco transformado en método), debe buscarse, al mismo tiempo, en la obra del propio Lezama. El Barroco es, en efecto, la fuente de conceptos metodológicos que Lezama postula: el contrapunto, la vindicación de la imagen, la metáfora (y el sujeto metafórico) –conceptos que Lezama usurpa de sus artistas del Barroco, desde el ensayo sobre Góngora hasta sus lecturas de Sor Juana, Aleijadinho, Camargo, etc. Si el Barroco es, en Lezama, una fuerza en la que se realiza, más radicalmente que en cualquier otro momento o que en cualquier otra “estética”, la “conurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista” (1957: 98), su método sólo puede funcionar como eco de esa experiencia, como realización del “logos poético”. Sólo la tensión y el plutonismo, como rasgos específicos del Barroco americano, hacen posible el método de lo difícil, pues sólo esos rasgos hacen posible que la imagen (la red de imágenes) suponga una “síntesis” paradójica, irresoluble; sólo así pueden construirse “paréntesis” temporales donde quepa lo histórico comprendido como “causalidad retrospectiva” y como imagen (aquello que se interpone en “la distancia vacía evidenciada en la metáfora”, 1948: 115). Sólo conservando esa tensión propia, según Lezama, del Barroco, es posible construir imágenes históricas “descongeladas”, esto es, cargadas de vida.

5. Lezama y Carpentier

La diferencia radical entre la perspectiva de Lezama y la de Alejo Carpentier ha sido suficientemente explicada por Irlemar Chiampi y su dimensión fundamental (la línea que los coloca a un lado y otro de una gran división filosófica) se resume en la siguiente afirmación:

Carpentier [...] eleva lo real maravilloso a la categoría del “ser”, mientras que Lezama insiste en la idea de lo americano como un devenir (un ser y un no ser), en permanente mutación. Ello ayuda a explicar, acaso, por qué Carpentier habla de retomar el barroco como “estilo” por parte del escritor latinoamericano, como tarea consciente para representar “nuestras esencias”, en tanto Lezama convierte lo barroco en una “forma en devenir”, un paradigma continuo, desde “los orígenes” en el siglo XVII hasta la actualidad (Chiampi, 1994: 26).

Todo lo que puede agregarse sobre la distancia entre uno y otro debe estar bajo el amparo de este postulado.³⁵⁹ Esa distancia explica, para comenzar, la legibilidad de Carpentier y el modo en que su visión del Barroco fue, durante los años 60, una de las más representativas en el contexto cubano y aún en el latinoamericano.³⁶⁰ Carpentier hizo posible que el nuevo Barroco fuera incorporado a los efectos del *boom* con naturalidad y sin mayores sobresaltos (es decir, sin poner en cuestión, en ese gesto, la idea de lo latinoamericano ni la de lo moderno) —en 1972, cuando Sarduy lanza su Neobarroco, Carpentier, como tantos otros (incluidos casi todos los autores inscriptos en el *boom*), forma parte del corpus; pero esa inscripción será sólo provisional (y no volverá sobre ella). En 1969, Sarduy ya había escrito:

Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único *barroco* (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, de tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco (1969: 1168).

La intervención de Sarduy, en este sentido, fue el punto de partida para la reinención de la relación entre Cuba y el Barroco y para la colocación, de ese modo, de Lezama en el centro y de Carpentier, como puede verse, afuera.

Si bien las intervenciones fundamentales de Carpentier sobre el Barroco se realizan desde los años 60, su explicación reclama retroceder hasta fines de la década de 1940 (es decir, al contexto de esta escena teórica), pues, tal como

³⁵⁹ Para un trabajo más general al respecto, cfr. Vázquez Díaz (2004).

³⁶⁰ “Con la recepción inmediata de los ensayos de Carpentier, ‘Barroco’ pasó a formar parte de las costumbres lingüísticas de los diarios y magazines, de los sectores innovativos de la crítica y a la vez le sirvió de puente a la práctica didáctica y exegética que había mantenido recelos y reservas frente a la nueva novela” (Rincón, 1994: 1793).

también señala Chiampi, no son sino un despliegue de la idea de lo real maravilloso. Así, la idea del Barroco americano de Carpentier, que se plantea a partir de la “teoría de los contextos” desarrollada en “Problemática de la actual novela latinoamericana” (*Tientos y diferencias*, 1964), “no es otra cosa que un desdoblamiento, de corte sociológico y satreano, de la ‘teoría de lo real maravilloso’ que Carpentier formulara en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1949), a partir de los postulados surrealistas” (Chiampi, 1994: 25) –texto que, vale aclarar, Carpentier luego integra a “De lo real maravilloso americano”, también incluido en *Tientos y diferencias*.

La legitimación del Barroco que Carpentier emprende en “Problemática...”, como eco del postulado de Eugenio d’Ors, sostiene:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del *guaco* peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos [...] No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga [...] El legítimo estilo del novelista americano actual es el barroco (Carpentier, 1964: 41).

Sin embargo, la intervención más sistemática de Carpentier sobre el Barroco se produce en un ensayo de 1975, es decir, en un contexto completamente diferente (cfr. última escena): “Lo barroco y lo real maravilloso”. Aquí las hipótesis previas son desarrolladas, pero Carpentier, sin embargo, recomienza la historia del Barroco. En este sentido, las páginas introductorias, dedicadas a los desatinos de las definiciones de diccionario suponen todo un gesto (contentarse con ir, como casi ninguno de los estudiosos del tema consideraba a esa altura del siglo necesario, del concepto a la palabra y demostrar los excesos, las resistencias, las inconsistencias) –la única excepción es Eugenio d’Ors, a quien Carpentier retoma en la idea del Barroco como constante humana. A partir de allí (y de la oposición con lo clásico), Carpentier formula su definición del Barroco: “constante del espíritu que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica, estilo donde en torno al eje central [...] se multiplican lo que podríamos llamar los ‘núcleos proliferantes’, es decir, elementos decorativos” (1975: 172-173). A la luz de la voluntaria pobreza bibliográfica

(opuesta a la riqueza de Lezama), la revisión (la construcción de listas) de lo barroco sirve al autor para lanzar hipótesis más o menos generales (o muy específicas) y señalar, por ejemplo, que “toda la literatura hindú es barroca” (1975: 176), o que “el romanticismo [...] es todo barroco” (1975: 177).

El objetivo de esa revisión, sin embargo, es establecer, por un lado, conexiones directas con la literatura y el arte del siglo XX para sostener (tal como en la escena teórica de 1955 se repitió en diversas oportunidades) la presencia de elementos barrocos en Proust y, sobre todo, en el surrealismo: “barroquismo todo fue el desarrollo del surrealismo” (1975: 179). Por otro, para establecer también conexiones entre Barroco y revolución:

El barroco [...] se manifiesta en donde hay transformación, mutación, innovación; y no he de recordarles a ustedes, que en vísperas de la Revolución soviética, quien representa la poesía en Rusia es Vladimir Maiakovski, cuya obra es un monumento de barroquismo, del comienzo al fin (Carpentier, 1975: 179).

De la revolución, Carpentier se desplaza inmediatamente a América, para insistir con su hipótesis (la misma y otra que la de Lezama): “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (1975: 179). Una de las diferencias más claras con respecto a la perspectiva de Lezama es que ese postulado, en Carpentier, se vuelve un principio en el que conviven una constatación (el primer “estilo” que llega a América es el Barroco) y un anacronismo: América fue barroca desde siempre porque las diferentes culturas precolombinas (los vestigios arqueológicos que han sobrevivido) “únicamente pueden ser calificadas de barrocas, porque pertenecen al espíritu barroco más auténtico” (1975: 180). El gesto aquí definido como anacronismo es asumido por Carpentier en estos términos: “sé que esta similitud establecida, por encima de los siglos, entre el templo de Mitla y las *Variaciones* de Schönberg puede parecer arbitraria. Pero existe en realidad, entre ambas cosas, una similitud de espíritu que avalora, una vez más, la teoría de Eugenio d’Ors” (1975: 181).

De este modo, el momento histórico que en Lezama funciona como “origen” (la etapa posterior a la Conquista: la indiátide como imagen emblemática), se vuelve en Carpentier una suerte de duplicación, casi de tautología (Barroco más Barroco, o Barroco al cuadrado):

llega el plateresco español en las naves de la Conquista ¿y qué encuentra el alarife que conoce los secretos del plateresco español? Una mano de obra india que de por sí, con su espíritu barroco, añade el barroquismo de sus materiales, el barroquismo de su invención, el barroquismo de los motivos zoológicos, de los motivos vegetales, de los motivos florales del nuevo mundo, al plateresco español y de esa manera se llega a lo apoteósico del barroco arquitectónico que es el barroco americano (1975: 182).

Pese a esa diferencia sustancial, Carpentier avanza luego por los pasos de Lezama para afirmar que “es América Latina la tierra de elección del Barroco” –por los pasos de Lezama, en efecto, sin señalarlo, pero citándolo indirectamente: “el barroquismo americano se acrece con la criolledad” (1975: 182, subrayado mío); y al hacer referencia a las “síntesis” de Lezama (hijo de blanco, hijo de negro, hijo de indio). Es decir, el Barroco, en Carpentier, estaba ya en América, pero luego sólo se explica como efecto de “toda simbiosis, todo mestizaje”, como efecto de la criolledad. “Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos con lo que yo he llamado lo ‘real maravilloso’” (1975: 183).

Lo real maravilloso (cuya definición Carpentier había emprendido, tal como fue señalado, en el “Prólogo” a *El reino de este mundo*) tiene como primera característica el hecho de ser, al mismo tiempo, una definición de “los elementos que han nutrido mi obra” y de las condiciones de producción de arte en América Latina –en un caso y en otro, sin embargo, se trata de algo “exterior” al arte (arte transformado, por lo tanto, en espacio de plena representación). Si lo maravilloso a secas es lo extraordinario, lo asombroso, lo insólito (y aparece en una larga tradición europea, de Perrault al surrealismo o Edgar Allan Poe), en cambio, “yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América” (1975: 184). Luego de distinguirlo del realismo mágico (acuñado por Franz Roth a mediados de la década de 1920 para remitir, señala el autor, en realidad al expresionismo), Carpentier hace de lo real maravilloso un principio estético que se distingue de lo maravilloso (europeo), por realizarse no en “cosas prefabricadas” (principio que identifica fundamentalmente en el surrealismo: “lo maravilloso fabricado prematuramente”), sino por ser algo que Carpentier “buscaba en la realidad”.

La explicación es riquísima en implicancias (en la distancia con la perspectiva de Lezama no sólo con respecto al Barroco, sino también con respecto

a la idea de arte, de América Latina, de la lógica de las artes, de la relación entre Europa y América, etc.): “lo real maravilloso [...] que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (1975: 187). Más allá de una constatación a esta altura evidente (la exterioridad –la presencia de una norma europea– con respecto a lo americano que es condición de posibilidad de estos enunciados; exterioridad indirectamente confesada por Carpentier al señalar como “origen” de lo real maravilloso la sorpresa del Conquistador ante esa realidad; exterioridad, es decir, no asunción de la complejidad del punto de vista que es resultado del mestizaje), lo cierto es que el lugar del arte, dada esa condición de lo americano, es el de la mera representación: “la búsqueda del vocabulario para traducir aquello” (1975: 188), una búsqueda simple, en la medida en que “sólo tengo que alargar la mano para alcanzarlo” (1975: 192).

De lo real maravilloso al Barroco, en Carpentier hay un (complejo, pero señalado como natural) deslizamiento: “nuestro mundo es barroco por la arquitectura –eso no hay ni que demostrarlo–, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a los que estamos todavía sometidos” (1975: 188-189). Así, “tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado. Y nos encontramos con que eso conduce lógicamente a un barroquismo que se produce espontáneamente en nuestra literatura” (1975: 191). Por otras vías, como puede verse, el Barroco de Carpentier pierde (pese a la ya señalada compleja identificación entre la propia “poética” y la idea del Barroco como destino inevitable y espontáneo del Continente) toda especificidad: del modernismo de Darío y Martí al *boom*, todo es barroco.

Entre el “paisaje”-“naturaleza” de Carpentier y el “paisaje” (tal como podrá verse a continuación, concebido como espacio gnóstico, abierto, fecundación vegetativa) de Lezama, entre la representación “espontánea” y la potencia, entre la determinación y el incondicionado condicionante, entre lo maravilloso como “estado bruto” de “la realidad” cotidiana y lo construido, el abismo separa dos ideas cubanas de Barroco decididamente incompatibles, un abismo que permite comprender hasta qué punto el concepto (su disponibilidad) hace posibles teorías

estéticas que lo vuelven extraño a sí mismo. Evidentemente, ninguna de las teorías es más verdadera, ninguna, en función de la tradición filosófica, estética invocada, tiene mayores derechos sobre el concepto. El Barroco es uno en la multiplicidad y como Máquina de lectura, admite todos los ensamblajes –la diferencia, en este punto irrelevante, lo único que define es la vida póstuma de las teorías: el presente (desde la Era Lezama de Sarduy) parece reclamar a Lezama. Es decir, la Máquina de lectura no discrimina valores de verdad, pero reconoce fuerzas y Lezama Lima adquirió, a partir de los años 70, un poder de imantación (incluso allí donde la posteridad lo invocó sin saberlo) que Carpentier fue perdiendo.

6. Una salida

Nein, Freiheit wollte ich nicht.
Nur einen Ausweg.
Franz Kafka. “Ein Bericht für eine Akademie” (1919)

El movimiento final de *La expresión americana* es la postulación de una teoría del paisaje a partir de la cual Lezama termina de dar forma a su certeza “originaria”: América Latina es una “salida” (para la política, para el arte, para el pensamiento). Los conceptos iniciales de esa postulación sobre el paisaje reclaman (o al menos admiten) un contrapunto con las “salidas” creadas por Benjamin: “disparo dialéctico” (Lezama Lima, 1957: 166), “campo óptico” (1957: 167) e “imagen” (1957: 167). Una vez más es necesario apelar a Chiampi, cuya lectura es muy enfática con respecto al horizonte filosófico de esta zona de Lezama: “retomar los términos hegelianos de Naturaleza e Espíritu, asociarlos por el paisaje (la Naturaleza revelada por el Espíritu), para reintroducir (contra Hegel) América en la Historia”. Esta lectura de Chiampi, en efecto, hace de *La expresión americana* una contestación (Lezama habla de una “burla”) al hegelianismo, una “ruptura epistemológica con la lógica y el historicismo de Hegel” (1993: 27), cuyas razones no deben buscarse sólo en el “eurocentrismo” de Hegel, sino también en “motivaciones ideológicas”: la reivindicación por parte de Lezama de “la modernidad de una determinada tradición de la cultura europea” (1993: 28), esto es, reivindicación del catolicismo (sin perder de vista la “innovación” en la tradición del discurso americanista que supone la inclusión de América del Norte en su mapa americano, inclusión, por lo tanto, también del protestantismo en la reivindicación del Continente –según Chiampi aquí debe leerse otra respuesta a

Hegel, en la medida en que esa forma del protestantismo había sido también rechazada por él). Escribe Chiampi:

El rechazo lezamiano del historicismo de Hegel es el correlato de su reivindicación –*via América*– del núcleo genealógico de Occidente. La vieja Europa, la que nace de la incorporación de los grandes mitos y religiones de Oriente por el cristianismo primitivo, aquello que preservó la tradición grecorromana (y con ésta el mundo pagano), es la cultura paradigmática, la matriz de los imaginarios de la cultura americana. Ese Occidente primigenio –mundo de los “orígenes”– no es, desde luego, el origen, en sentido metafísico, destituido de logos o relación. Es el origen en sentido histórico, el *locus* ancestral, donde se configuró el “protoplasma incorporativo” que la nueva era imaginaria de América hace resurgir con su eros cognoscente (Chiampi, 1993: 30).

De Curtius a Lezama, lo que está en juego es, luego de la segunda posguerra, la salvación de Occidente (en cada caso, con recursos diferentes, pero a partir de un rasgo común: poblándolo con sus otros). Esa salvación supone, desde el punto de vista de la historia artística y literaria, ingresar en el terreno de la comparatística, pero reintroducir en el lugar de lo originario una imagen en ruinas, o una imagen de la ruina –la ruina del paisaje europeo en la década del 50. Sólo a partir de esa reedificación de la lógica de la comparación es posible corresponder metodológicamente la ruina del centro y la periferia como conceptos válidos para pensar la experiencia moderna. En Lezama, esa salvación es sólo posible a través de América y su paisaje. La historicidad radical de Lezama (el modo en que Lezama es necesario para ese momento del pensamiento americano y europeo) adquiere aquí toda su visibilidad.

En este sentido, a la lectura de Chiampi debe agregarse una variable más: Lezama, en ese gesto, es contemporáneo del pensamiento europeo que, en esos años, emprende la misma tarea anti-hegeliana. Para pensar sólo en el caso francés y sólo en dos momentos: mientras Lezama comienza a construir su obra, a mediados de los años 30, Georges Bataille y el grupo *Acéphale* lo hacen por la vía de Nietzsche; pocos años después de *La expresión americana*, Michel Foucault emprende la misma salvación del pensamiento y nombra como arqueología una búsqueda que, en Lezama, había recibido otros nombres –nuevamente, por la vía de Sarduy, esa articulación entre arqueología y Barroco será plenamente desplegada.

¿Qué es el paisaje en Lezama? ¿De qué salida se trata? Sobre la base del modelo pictórico, “ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira,

del campo óptico y del contorno” (1957: 167). Luego: “el paisaje es la naturaleza amigada con el hombre”, amistad definida por una tensión, una “lucha”: entre “el dominio del hombre” y “la soberanía del paisaje”. El paisaje es, también, el destino de una imagen. El Barroco vuelve aquí a constituir nuevamente un “origen”: el paisaje americano adquiere con el señor barroco “una imantación más poderosa y demoníaca” (1957: 169) y se revela como “siempre acompañado de especial siembra y de arborescencia propia”: el paisaje americano “cobra valor de escritura donde se consigna una sentencia sobre nuestro destino” (1957: 170).

En contra del “cerrado pesimismo hegeliano” que nos descartaba de la historia del desenvolvimiento del espíritu universal, el paisaje americano “nos ha llenado de ventura y alabanza”; nuestra naturaleza ya nos había revelado el Espíritu. Lezama, nietzscheano a su modo, se propone, así, volver a Hegel parodiando “la esperada antítesis”, para “burlarlo, señalando para su fastidio, una de las veces en que la idea no coincidió con la realidad” (1957: 171-172). La respuesta de Lezama es que “bastaría para refutarlo aquella épica culminación del barroco en el Aliejadinho con su síntesis de lo negro y de lo hispánico” (1957: 173). La imperiosa necesidad de “liberarse del historicismo” hegeliano (de oponerle a su logos el logos poético) conduce a Lezama a explorar diversas experiencias americanas y también, sorpresivamente, la de Kafka: su “furor [...] por romper una cáscara que no guarda ya relación con su embrión sino con sus casquetes fríos” (1957: 175) –la referencia, enigmática, puede leerse como anticipo (como señalamiento de una fuente) de la necesidad –y en este punto cabe distanciarse de la lectura de Chiampi (cfr. Lezama Lima, 1957: 175)– de encontrar una salida –aquella consigna de “Un informa para una academia” que Deleuze y Guattari (1975) transforman en grito, en salida, precisamente, a las trampas de la dialéctica.

América se revela, de este modo, como territorio signado por la “voracidad, ese protoplasma incorporativo [...], la potencia recipiendaria de lo nuestro”, en la que se activa una fuerza presente ya en lo hispánico: “el genio de ser influenciado” –en lo uno, según Lezama, cabe lo otro, lo múltiple, al infinito. América es, de este modo, un “espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada” (1957: 178). Aquí, nuevamente, aparece el valor diferencial de la experiencia barroca:

Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que

conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes [...] Ese espacio gnóstico esperaba una manera de fecundación vegetativa, donde encontramos su delicadeza aliada a la extensión (1957: 179).

Lezama arriba, de este modo, a la postulación de una salida: ¿una salida a qué? Al “caos europeo”. Se trata de una salida que debe leerse en el contexto de la posguerra (pero que remite al origen de la modernidad) y funciona como respuesta a una pregunta que la filosofía europea comienza en esos años a hacerse de un modo cada vez más desesperado. Escribe Lezama:

Después de la Edad Media, tanto la contrarreforma como el espíritu loyolista, eran formas del rencor, de la defensiva, de un cosmos que se desmoronaba y al que se quería apuntalar con la más rígida tensión voluntariosa. Sólo en ese momento América instaura una afirmación y una salida al caos europeo (1957: 180).

Esa salida, Lezama ya lo había planteado, señala el “cansancio de la imaginación europea” (1957: 72). E insiste Lezama: en el contexto de la contrarreforma, Europa “comenzaba a desangrarse” y, cabe agregar, esa hemorragia no hace más que empeorar a lo largo del ciclo moderno. Por ello, concluye Lezama en *La expresión americana*:

Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental tendía a trasudar escayolada. Cuando en el romanticismo europeo, alguien exclamaba, escribo, si no con sangre, con tinta en el tintero, ofrecemos el hecho de una nueva integración surgiendo de la *imago* de la ausencia. Y cuando el lenguaje decae, ofrecemos la dionisiaca guitarra de Aniceto el Gallo y el fiesteo cenital de la rica pinta idiomática de José Martí. Y cuando, por último, frente al glauco frío de las juntas minervinas [...] ofrecemos, en nuestras selvas, el turbión del espíritu, que de nuevo riza las aguas y se deja distribuir apaciblemente por el espacio gnóstico, por una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora (Lezama Lima, 1957: 182).

Esa *solución* es la misma que, también apelando al Barroco, Haroldo de Campos y, desde otros territorios reprimidos de la modernidad a mediados de siglo, los protagonistas de la línea manierista, estaban buscando. La escena de 1955 insiste, a través del Barroco, en la necesidad de una revisión (un recomienzo) de lo moderno y prepara el terreno para un despliegue arqueológico.

Cuarta parte. 1974

Arqueología

Introducción a la Cuarta parte

1. Ocupación

La última escena de esta historia de la Máquina de lectura barroca del siglo XX es un cuadro de ocupación. Se trata de una ocupación más o menos secreta, que se desarrolla lentamente y pasa para muchos desapercibida. Uno de sus rasgos es que es una ocupación sin violencia; antes bien, pone en juego el deseo, la seducción y sobre todo la amistad para producir, según el caso, una *inclinación*, un ligero asentimiento, una invitación o una *colocación*. Los efectos, sin embargo, pese a ser tenues no dejan de suponer una auténtica desestabilización (la intrusión de un cuerpo extraño). El Barroco no podía permitirse cerrar su siglo sin hacer suyos (y por lo tanto alterar) unos dominios estéticos y filosóficos como los franceses, que habían instaurado un modelo de modernidad inmune a esas fuerzas de seducción (convencimiento, proliferación, contagio, conversión, etc.), que habían llegado hasta allí pudiendo prescindir de la variable barroca para pensar su propia modernidad estética y que se habían contentado con lo romántico para sintetizar los desvíos del canon clasicista. Sería sin dudas exagerado reducir toda esa campaña a un nombre propio, pero sería también un error no invocar la imagen que la sintetiza: Severo Sarduy en Francia.

Esa ocupación, en su breve esplendor, no debe confundirse con un triunfo (al fin y al cabo, determinar algo así es irrelevante); no sólo el relativo olvido al que pasó Severo Sarduy, sino también la desilusión de sus últimos años (en la que se involucran variables estrictamente personales), hablan más bien de una derrota (una forma de persistencia del *sequestro*), entre otras causas, a raíz de los efectos de haber plegado los destinos de la empresa neobarroca a otras empresas (sujetas a intrigas desgastantes) —efectos que Edgardo Cozarinsky sintetiza en una imagen: “Severo Sarduy, prisionero de Saint-Germain-des-Prés”. Y aún en los otros casos de esta escena, en autores que ocupan un lugar fundamental en el pensamiento (estético, filosófico) contemporáneo, la variable barroca nunca termina de ser asumida plenamente. Pero eso tampoco es importante. Se trata, una vez más, de una historia de reconstrucción. El Barroco, simplemente, dejó sus huellas a la vista, a la espera de una recolección que les diera un lugar más preciso, en dos direcciones: una inmediata que explicara las formas concretas en

las que el Barroco se ensambló con ese momento de transformación del pensamiento en los años 70; otra, sobre la base de la anterior, que determinara el tipo inflexión que esta nueva escena supone en la historia del Barroco como concepto del siglo XX.

Nada de lo dicho debe hacer pensar, sin embargo, que el Barroco es, en 1974, propiedad de Severo Sarduy. Evidentemente, el problema lo excede: el Barroco llega a Francia por diversas vías (y, como podrá verse, si se trata de una escena de ocupación es porque en todos los casos involucra una presencia extranjera: España, Italiana, diversos países latinoamericanos, Alemania) y adquiere rostros de relevancia: en primer plano, Lacan, Schérer y Hocquenghem, Deleuze; de fondo, Foucault, Barthes, Debord, Genette. Pero no por ello debe perderse de vista que esta escena ve confluir en Sarduy (transformado, por lo tanto, en uno de los puntos de irradiación de la serie) muchas de las fuerzas y de las variables barrocas de la época: en efecto, Sarduy es el único de todos los actores de la escena que hace del Barroco una causa única. En Sarduy un concepto que tenía (sin que él conociera³⁶¹ esos antecedentes) al menos dos décadas largas de vida, de pronto adquiere existencia plena: Neobarroco.³⁶² Más de una década después, Deleuze hará su propio lanzamiento del Neobarroco ignorando (activamente) esos antecedentes.

En efecto, uno de los rasgos distintivos de la escena de 1974 es, a partir de los efectos de las tempranas intervenciones de Sarduy, la consolidación y expansión del concepto de Neobarroco. Con algunas excepciones (Lacan, Schérer y Hocquenghem, Maravall, que prescinden del prefijo), en la década del 70 la postulación de actualidad del Barroco se realiza recurriendo (total o parcialmente) a ese concepto –lo cual supone que si el Neobarroco nace veinte años antes, sólo en este momento debe ubicarse su *origen*, comprendido aquí como instante en que se vuelve *audible*, es decir, *disponible* y aún *necesario* para el pensamiento estético. Es decir, el Neobarroco cubre un vacío creado por el rumor de su

³⁶¹ Se trata de un ejemplo entre tantos de las discontinuidades que recorren el siglo XX barroco: síntoma de una dispersión internacional y, al mismo tiempo, de la persistencia del *sequestro*. Es decir, de la escena de 1955 Sarduy retoma enfáticamente a Lezama y desconoce a Dorfles y (por poco tiempo) a Haroldo.

³⁶² “Neobarroquismo”, en cambio, si bien hay quienes lo prefieren, tiene menos seguidores. Entre ellos, un especialista en Barroco desde los años 40, Carilla, como puede verse en una intervención en *Sur* de 1981 en la que revisa la tradición barroca para (sobre la base de Carpentier y Sarduy) postular la conveniencia del término “neobarroquismo” para definir la narrativa latinoamericana producida entre 1960 y 1980 (cfr. Carilla, 1981: 69-70).

anuncio: hay Barroco. Por ello 1974 establece una causalidad retrospectiva y da nuevo sentido a las pioneras acuñaciones de Dorfles y Haroldo de Campos. Declinaciones como la de Perlongher (Neobarroso) señalan la consolidación (la posibilidad de ser torcido, parodiado) del concepto.

Así, organizada en torno al concepto de Neobarroco, la escena de 1974 supone el establecimiento de una diferenciación aún más nítida que en las escenas anteriores, dentro del interés por el Barroco como problema estético, entre los estudios del Barroco histórico y las empresas teóricas orientadas a la delimitación de un Barroco contemporáneo –diferenciación que se manifiesta, precisamente, en la fertilidad del concepto de Neobarroco. Se consolida de este modo una tradición específica que apela, en cada caso, a antecedentes diferentes del XVII y del XX (y en esa elección se juega gran parte del sentido de cada intervención) para definir un *Jetztzeit* neobarroco. Esas elecciones, naturalmente, al consolidar, instalándose allí, una tradición, suponen tanto el establecimiento de monumentos como el olvido de nombres no menos importantes.

2. Las condiciones

El tiempo de una escena teórica es siempre (hasta aquí: 1908, 1927, 1955) un tiempo virtual, resultado de un ensamblaje de tiempos reales (personales, históricos, nacionales o regionales, políticos, culturales, artísticos, etc.) que se define, por lo tanto, en la conexión. Ahora bien, esto no impide que en cada escena (de diferente modo) haya un tiempo fuerte producido por un hito (una intervención pública, un debate, una conversación, un contacto, etc.) en torno al cual se organiza (a posteriori, en la exposición) el resto de los elementos de la escena y que ese hito se inscriba inevitablemente en su situación. Pero al mismo tiempo, esa temporalidad pierde su unicidad en el momento en que el tiempo virtual de la escena lo revela como parte de una unidad mayor (un *Jetztzeit*, una era imaginaria) que hace que incluso lo más íntimo se revele como extranjero. Así, 1908 es un año vienés, pero también latinoamericano; 1927 es un año español, pero también alemán y latinoamericano. 1955, en cambio, es un año sin tiempo fuerte, o con más de uno y organizado, por lo tanto, en torno a múltiples centros. En el caso de 1974, si bien el escenario principal es uno (París), supone la convivencia de temporalidades heterogéneas: fundamentalmente, un tiempo francés, un tiempo cubano, un tiempo argentino (aunque también hay otros:

español, mexicano, brasileño, etc.) –la convivencia de estas temporalidades se realiza un territorio imaginario: es casi siempre el pensamiento francés el territorio de los conceptos nuevos usados en la escena.

1974 como título designa un momento simbólico igual que puntual y acotado que en los casos anteriores. Sin embargo, la caracterización de la escena reclama tener en cuenta (como ocurre en 1927) la prehistoria o la preparación de las condiciones de despliegue del Barroco en Francia, el modo en que el Barroco llega a un territorio enemigo bajo la forma de un rumor creciente durante los años 60. Asimismo, la escena está definida por un eco posterior (fines de los 80, principios de los 90), que, en el otro extremo de una misma unidad histórica (una larga década de los 70), cierra el siglo. Entre un punto y el otro, naturalmente, no hay vacío –es el tiempo en que se desarrollan, o se siguen desarrollando, las obras de muchos de los autores aquí implicados. Los dos puntos señalan los momentos decisivos del recorrido de cada autor en su conexión con el Barroco. Por ello, si la escena se llama 1974, el límite temporal prometido inicialmente (1988) designa no tanto la fecha del último de los textos considerados en este trabajo sino un punto simbólico en el que, como podrá verse, coinciden unos y otros para anunciar un fin de siglo posible.

¿Cuáles son las condiciones de esta escena? ¿Qué variables están en juego en su constitución? La escena de 1974 tiene un rasgo fundamental: si a lo largo del siglo XX más de una vez se pone en juego una articulación muy específica entre el Barroco y los nuevos lenguajes del siglo, en este caso, el Barroco está presente en la transformación (filosófica, estética, metodológica) que se desarrolla en Francia en el terreno de las ciencias humanas en esos años, cuyos nombres básicos son “estructuralismo” (incluida allí la inflexión posterior, el más allá del estructuralismo) y “arqueología”. El Barroco, en efecto, diseña en 1974 una trama (a veces secreta pero significativa) en la que se sincronizan tiempos hasta entonces decididamente incompatibles. Es decir, en la escena de 1974 se articula la larga tradición (vienesa, española, italiana, latinoamericana, etc.) del Barroco con la reconfiguración metodológica que supone el momento estructuralista/ postestructuralista francés.

Ahora bien, es posible concebir esa articulación como confluencia (y no como influencia, sea en una dirección o en la otra): si el Barroco se había conformado como Máquina de lectura disponible en el pensamiento estético del siglo, era

esperable que pudiera encontrar en ese momento de singular inquietud metodológica un terreno fértil para continuar su despliegue. Y al mismo tiempo: si ese momento de inquietud metodológica necesitaba encontrar nuevos modelos (nuevos conceptos, nuevas imágenes, nuevas tradiciones) para desplegarse, era esperable que pudiera encontrar en el Barroco una fuente nueva de conceptos. Pero el punto clave de esa sincronía es, como en cada escena de esta historia, el mismo: en 1974, el siglo asume la necesidad de reconfigurar la experiencia de lo moderno y encontrar otras salidas (otras formas deseables de modernidad) para el pensamiento. Y el Barroco, de pronto, aparece como “novedad”, como una forma a la vez arcaica (“descubrimiento” arqueológico) y actual de lo moderno, que permite dar cuerpo (conceptos, modelos, imágenes, tradiciones) a esa necesidad de renovación para la cual el corpus francés (al menos hasta ser sometido a una relectura radical) ya no sirve: es puro agotamiento. El Barroco permite en este sentido operar una auténtica traición en el pensamiento francés y hacer del presente un acontecimiento en el que intervienen fuerzas extrañas (al clasicismo) para encontrar otra cara (la *face baroque*) de lo mismo. En este sentido, una de las comprobaciones que el desarrollo de esta escena hace posible es la presencia (pocas veces tenida en cuenta) del Barroco en la transformación del pensamiento producida desde Francia en los años 70, presencia que, con algunas excepciones (ejemplarmente: Jacques Derrida), se registra en muchos de los grandes nombres de la época y que, a su vez, funciona como caso o zona de cruce (y de distancia) entre ellos: hablando de los mismo, Foucault no cita a Lacan³⁶³ y Lacan no cita a Foucault,

Deleuze no cita a Lacan sino muy lateralmente.

El tiempo de esta escena es el año 1974 y resulta del cruce de diversas temporalidades: fundamentalmente, la onda que viene del Barroco y la onda que viene de los 60 en Francia (desde antes, incluso, de 1968). En torno a esa fecha Sarduy, pero también Lacan, Barthes, Maravall, entre otros, realizan sus intervenciones más significativas en relación con el Barroco. La unidad histórica de la que participa esta última escena teórica es una década *larga* de 1970: sobre la base de una prehistoria que se desarrolla durante los años 60, la década barroca de los 70 se inicia en 1972 con la publicación del ensayo en el que Severo Sarduy

³⁶³ Esta afirmación se apoya, quizás excesivamente, en la ausencia de referencias bibliográficas. Evidentemente, muchos de sus enunciados derivan de enunciados previos de Lacan.

lanza el concepto de Neobarroco (ya, durante la prehistoria, había, en 1966, propuesto un primer cruce entre la tradición hispánica del Barroco, Góngora, y las nuevas herramientas de lectura del estructuralismo francés, cruce bautizado, precisamente, en 1972). La escena tiene su momento clave en 1974 con la publicación de *Barroco* de Severo Sarduy, precedido por la *colocación* de Lacan *du côté du baroque* (1973), por la inscripción de Sarduy como texto de goce en Roland Barthes (1973) y seguido por la *inclinación* de Barthes a apoyarse en las “fuerzas excéntricas de la modernidad” en 1977.

Esa década larga se extiende (o produce un eco) a finales de los años 80 e incluso inicios de los 90: Deleuze, Schérer y Hocquenghem, Buci-Glucksmann y Néstor Perlongher. Pero junto a esas últimas versiones siglo XX del Barroco, es decir, hacia finales de los años 80, en la superposición de dos síntesis antagónicas (del lado de acá del siglo, Haroldo de Campos; del lado de allá, Omar Calabrese), la Máquina de lectura se había reconfigurado (presionada, como podrá verse a continuación, por determinaciones internas pero también externas: el fantasma del sida). De ese eco final del Barroco, quizás una tercera obra, en la que uno y otro lado se superponen más dramáticamente que en ningún otro caso, sintetiza, como último grito, una forma de persistencia del Barroco: “por qué seguimos siendo barrocos”, se preguntan y al mismo tiempo afirman Schérer y Hocquenghem en 1986 para disputarle a las formas derrotadas de la modernidad (que gozaban en el anuncio de la posmodernidad) una historia completa, la de lo moderno: no en nombre de un rescate de lo irrescatable, sino en nombre de las fuerzas que la modernidad como experiencia compleja aún albergaba.

3. Los protagonistas, los escenarios, las hipótesis

1974: Severo Sarduy, Jacques Lacan, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Néstor Perlongher, José Antonio Maravall, René Schérer, Guy Hocquenghem, Christine Buci-Glucksmann, Guy Debord, Michel Foucault, Gérard Genette, Haroldo de Campos, Tamara Kamenszain, Octavio Paz y Ángel Rama son los protagonistas de la escena. Algunos están presentes en todo momento (es el caso de Sarduy), otros establecen conexiones sólo circunstanciales con el Barroco. Algunos conforman el núcleo de la escena (Sarduy, Barthes, Deleuze, Lacan, Schérer y Hocquenghem), otros participan sólo de la prehistoria (Foucault, Genette, Debord).

Como estos nombres hacen evidente, el escenario principal es uno, París. Pero ese escenario está recorrido por fuerzas que lo descolocan (las latinoamericanas de los emigrados; las norteamericanas de una cultura industrial con la que, ya en 1955, el Neobarroco dialogaba) y hacen que otros escenarios se sumen a la escena y definan un recorrido: primero Cuba, luego Francia, luego Argentina; pero también pasos por Brasil, España, México.

Tal como fue señalado, Sarduy es (como punto de irradiación de la serie) el personaje central de la escena y por lo tanto el vehículo de cruce o el intermediario entre todos los otros actores, incluso de aquellos que vienen de otra escena: de su mano, Lezama es invocado en un contexto de discusiones para el que resultaba plenamente desconocido y se vuelve contemporáneo de, por ejemplo, Barthes, Foucault y Lacan. En sus estadías porteñas, Sarduy inculca el Neobarroco en Argentina (*Barroco*, cuya fecha de publicación da nombre a esta escena, en efecto, aparece en Sudamericana de Buenos Aires), donde se volverá Neobarroso (Perlongher) e incluso, muchos años después, Neobarroso (Kamenszain). Y Perlongher, a su vez, en Brasil, a través de su contacto con Guattari, reencuentra la filosofía francesa (no la misma que la que cultivaba Sarduy) y también el Neobarroco pinero de Haroldo de Campos. Maravall, Paz, Rama en sus pasos por París, participan, cada uno desde perspectivas diferentes, de la misma discusión barroca con Sarduy.

Sobre la base de estos trazos, el despliegue de esta última escena se propone demostrar una hipótesis general: en 1974 el Barroco encuentra (consolida) una vocación que está presente desde el comienzo del siglo –se hace arqueológico. Es decir, la escena de 1974 es el momento arqueológico del Barroco del siglo XX. El concepto de arqueología es utilizado en este caso en un sentido amplio y señala, a partir de los postulados de Foucault (1966a, 1969, 1971) y a la luz de la lectura de Agamben (2008), una tradición específica que parte de la genealogía nietzscheana y que incluye, entre otros, a Walter Benjamin (para una problematización de este entramado arqueológico, cfr. Segunda parte, cap. 6).

Sin embargo, la arqueología no debe entenderse en este punto como un concepto “exterior” que permitiría describir y caracterizar una serie de gestos teóricos realizados por el Barroco como Máquina de lectura. Por el contrario, intenta definir una relación más íntima, inmanente, incluso una presuposición: en el terreno estético, el Barroco aparece como condición de posibilidad (no siempre

atendida) de una auténtica lectura arqueológica de lo moderno. Sin el Barroco una arqueología de lo moderno no está completa.

El hecho de que autores fundamentales del Barroco del siglo XX hayan pasado, de un modo u otro, por la arqueología, debe elevarse a variable fundamental, necesaria para comprender ese recorrido. En efecto, la gran mayoría de los actores de esta historia participan de esa tradición y en algunos casos con aportes decisivos. Así, lo que la escena de 1974 permitiría es integrar el pasado (las otras tres escenas) a esta vocación arqueológica del Barroco de 1974, como formas proto-arqueológicas. Asimismo, desde el punto de vista de la historia de la arqueología como método, la articulación Barroco-arqueología permitiría incorporar nombres a esa tradición: si la de Sarduy es, por razones de contexto, esperable, igual que la de Haroldo (dado el sistema de referencias teóricas que maneja), la de Lezama lo es menos y, al mismo tiempo, se vuelve, tomado en serio, un nombre esencial.

Sobre esa base, una primera hipótesis específica es que para definirse como arqueología, el Barroco necesita (es lo que ocurre en 1974) terminar de asumir su condición maquínica: primero en Sarduy, luego en Schérer y Hocquenghem, también en Perlongher y fundamentalmente en Deleuze, el Barroco (transformado en Neobarroco) se piensa definitivamente como Máquina (una máquina arqueóloga). El signo más claro de esa asunción es el énfasis metodológico que, en todos los casos, se asume, una de cuyas manifestaciones más nítidas es la noción de *retombée* (Sarduy). Al asumirse como Máquina, el Barroco arruina y a la vez recupera lo originario: en el origen está la Máquina de lectura, en el origen está la inquietud por el nombre, en el origen está la pregunta por la especificidad histórica, en el origen está la sospecha producida por una teoría que, al tiempo que se desmorona, sobrevive como pregunta, en el origen está el señalamiento (o el pliegue) de los materiales que, en el despliegue del artificio, no hacen sino subrayar la importancia de la pregunta por el Barroco y la decadencia irremediable de la respuesta. El Barroco cumple, de ese modo, una tarea que asume la arqueología, en este caso la de Foucault:

una tarea se ofrece así al pensamiento: la de impugnar el origen de las cosas, pero impugnarlo para fundarlo, reencontrando el modo en el que se constituye la posibilidad del tiempo –este origen sin origen ni comienzo a partir del cual todo puede nacer (1966a: 323, traducción modificada).

Es decir, la lectura necesita volverse maquínica porque se sabe instalada en un terreno epistemológicamente frágil, porque sabe que su terreno de desarrollo excede siempre el nivel del sujeto (el autor de una teoría) y se pone, por lo tanto, en manos de un agente neutro que desarrolla esa tarea en un intercambio entre lo subjetivo y lo objetivo. El Barroco se despliega pleno de pasiones (goce, no saber) pero lee sin sujeto. Así, al asumirse como máquina, logra explicar y explicarse su espacio (internacional, comparado), su tiempo (anacrónico y siempre tendido al infinito) y su lógica, es decir, su principio de funcionamiento, organizado en torno a una operación fundamental: el desplazamiento (la anexión, la incorporación, el ensamblaje). ¿Qué rasgo permite entonces definir el funcionamiento de la Máquina barroca de lectura?

Segunda hipótesis específica: la máquina es, antes que nada, una máquina deseante –el *partage* que el Barroco generó una y otra vez a lo largo del siglo puede decir su nombre quizás por primera vez en 1974 como disposición teórica al deseo. En el Barroco, la teoría del siglo goza. La teoría, en el Barroco, pide siempre un “caso” más y sólo logra ser en el nuevo ensamblaje, en la nueva escena de su historia que la confirma al hacerla transformarse. El deseo se integra como principio de funcionamiento de la Máquina y define su lógica, el modo de proliferación de la serie. Si desde el comienzo la Máquina tendía al desborde, al desplazamiento constante de sus límites, en 1974 deja de sufrir por esa diferencia que le impide coincidir plenamente consigo misma. En 1974, la Máquina de lectura asume que se trata del deseo, es decir, de la “contigüidad del deseo que hace que todo lo que sucede suceda siempre en la oficina de al lado” (Deleuze y Guattari, 1975: 76). El Barroco ocurre siempre, para el siglo XX, en la oficina de al lado. Por lo tanto, su lógica es la serie, su espacio es también el del movimiento, su tiempo es también el de la inminencia. Lo único que importa al Barroco es cuál será el próximo objeto a incorporar. Y en ese rasgo define su anteúltima apuesta política: “Barroco de la Revolución”; luego, la ética: Neutro, vacío, pliegue, persistencia.

Y es el deseo (tercera hipótesis específica) el punto de conexión de todos los actos de la escena con lo histórico. El desarrollo de la escena ve desplegarse en 1974 una fuerza que viene de la prehistoria (los años 60) y que concluye irremediamente luego de los últimos gestos del rostro barroco del siglo a finales de los 80 con la irrupción de otro rostro, lúgubre: el sida. En efecto, muchos de los

protagonistas de la escena (Foucault, Sarduy, Hocquenghem, Perlongher) encuentran la muerte a causa del sida, enfermedad que supone (naturalmente no sólo para ellos, sino para todos, para la época) un repliegue (una reterritorialización forzada, el bloqueo de las líneas) de esas fuerzas deseantes que habían hecho posible el último despliegue (vitalista, afirmativo) barroco del siglo. Esto no significa que esa fuerza no haya tenido continuidades, que no se haya recuperado y reinventado y que no tenga hoy representantes (cfr. Estado de la cuestión); es precisamente esa tradición aquella en la que este trabajo pretende instalarse.

#Escolio. Prehistoria. Barroco y *âge classique*

1. 1963-1966

Hay una prehistoria (pues la historia se desarrolla fundamentalmente en los años 70) del desembarco del Barroco en Francia como concepto que se desplaza al presente. Es decir, hay antecedentes, formas primitivas de incorporación del Barroco en la concepción de la modernidad estética francesa que, lentamente, comienzan a instalar el concepto. Pero si son incorporaciones prehistóricas es porque los efectos de esa incorporación se demoran, son resistidos.

Esta prehistoria coincide exactamente, desde el punto de vista cronológico, con la década del 60, tal como es definida por Alain Badiou (se trata de una coincidencia que no debe considerarse casual y que señala, precisamente, la presencia del Barroco como variable más o menos secreta en la transformación del pensamiento que suponen los años 60, aún en este momento preparatorio de la efectiva ocupación barroca). Escribe Badiou:

Hubo en Francia, para emplear una expresión muy cara a Frédéric Worms, un momento filosófico en los años sesenta [...]. Posiblemente no hayan sido mucho más que cinco años intensos, entre 1963 y 1968, entre el fin de la guerra de Argelia y la tormenta revolucionaria de los años 1968-1976. Un momento breve, sí, pero que realmente fue como un fulgor (2008: 117).

Pese a los intentos de Maurice Blanchot (1943) que, si bien permanece en ese momento en cierto modo aún atado a un paradigma clasicista³⁶⁴ de lectura de la historia de la poesía, percibe la necesidad de buscar en el Barroco una tradición para la poesía del siglo XX y, sobre todo, percibe la potencia *formal* y *de pensamiento*³⁶⁵ del Barroco –potencia que se moverá (con el nombre clave de la neobarroca *avant la lettre* Dominique Aury)³⁶⁶ como trama clandestina de uno de

³⁶⁴ Así cierra su breve ensayo (un comentario a dos antologías: *Les poètes précieux et baroques du XVIIe siècle*, de 1941, selección de Dominique Aury y prefacio de Thierry Maulnier, y *La Jeune poésie et ses harmoniques*), al someter a una consideración crítica la posible dimensión barroca de la poesía francesa: “Es en el corazón de las imágenes arduas donde [los poetas] encuentran la cadencia más desnuda, es por lo raro, lo exquisito, lo difícil, que alcanzan el canto más simple. Son *précieux* y son clásicos, el arte barroco se expresa en ellos como el equilibrio en el exceso y la mesura en lo extraño” (1943: 148).

³⁶⁵ “Es notable que el arte clásico, que pretende sostenerse sólo en el sentido que expresa, lejos de buscar volverse un instrumento intelectual privilegiado, acepta no ser más que un juego, mientras que el arte *précieux* que eliminaría de buen grado todo pensamiento pretende captar, en el encuentro feliz de los sonidos, las palabras y las figuras, el comportamiento de un pensamiento superior. Tal es el vértigo del arte, cuando se da su esencia por objeto” (Blanchot, 1943: 148).

³⁶⁶ Seudónimo (además de Pauline Réage) de Anne Cécile Desclos, editora, traductora, consejera del Ministerio de Educación, miembro de la *NRF*, joven militante de extrema derecha (al igual que

los puntos centrales de la literatura francesa de la época, la *Nouvelle Revue Française*; o pese a los ya comentados intentos de Jean Rousset (1953)³⁶⁷ y luego Victor L. Tapié (1957), hasta los años 60 la presión del Barroco no logra hacer siquiera tambalear la autoridad de *l'âge classique* en Francia. Si la vieja y fundadora oposición clásico-barroco había obligado (en Italia, en España, en Alemania, en muchas zonas de América Latina, etc.) a una revisión de las historias del arte y la literatura, lo cierto es que Francia pareció inmune al Barroco. Francia, sin embargo, había sido escenario de algunas campañas barrocas que recién en los años 60 comienzan a cobrar pleno sentido, en la víspera de la nueva: las tempranas articulaciones Góngora-Mallarmé, la querella protagonizada por Eugenio d'Ors en un lugar tan emblemático como Pontigny (1931) y, como producto de ese debate, la publicación de *Du baroque* en 1935 (antes en francés que en español). Por lo tanto: d'Ors, Aury, Maulnier, el joven Blanchot... los primeros esbozos del Barroco contemporáneo llegan a Francia desde la derecha, y más específicamente, la derecha católica.³⁶⁸

La solidez de *l'âge classique* que en Rousset había encontrado principios de inversión sólo escuchados años después (“No hay duda, es contra el Barroco que los artistas clásicos se definen”, 1953: 243) no se ve, sin embargo, alterada. Le evaluación más justa de esa solidez se debe, en esta historia, a Curtius, tal como quedó señalado en el comienzo del Capítulo 8. Según Curtius:

el clasicismo francés no es imitación artificial de modelos antiguos [...], sino configuración de un contenido nacional propio, en el cual predomina el racionalismo, factor básico del espíritu francés. El hecho de que en esa época, y aún mucho después, Francia quisiera hacer pasar su espíritu nacional por espíritu universal corresponde a un rasgo característico del pueblo francés, que encontramos una y otra vez a lo largo de su historia (Curtius, 1948: 374).

Maulnier), luego miembro de la resistencia y autora (tal como se reveló recién en 1994) de *Histoire d'O* (1954), la célebre novela, hito de la literatura libertina “feminista”, escrita, se supone, para conquistar a quien será luego su amante durante décadas (hasta la muerte de éste): Jean Paulhan. Aury era, además, especialista en poesía barroca y, luego de la guerra, en su rol de editora, periodista y antóloga, promueve la vigencia del Barroco en el marco del debate estético contemporáneo (familiarizada, quizás, con d'Ors, a través de su marido de entonces, el catalán Raymond d'Argila). Blanchot, al comentar su libro, señala que Aury hace creer que la poesía francesa no puede sino ser redescubierta y que su postulado es la existencia de una “analogía entre las tendencias de esas grandes obras del pasado y aquellas de la joven poesía contemporánea” (1943: 143).

³⁶⁷ Obra en la que, por cierto, están presentes algunos esbozos del paralelo del Barroco con el siglo XX, por ejemplo en el análisis formal comparativo de dramas del siglo XVII y del cine.

³⁶⁸ Para una síntesis de estos años franceses (en la que naturalmente, dado el tema del libro, el problema barroco está ausente), cfr. Lottman (1982). El libro se ocupa del período 1935-1950 y en el capítulo 5 puede encontrarse la historia de las *décades* de Pontigny.

Es contra esa forma del “espíritu” nacional que se enfrenta el Barroco.

Una fecha posible para comenzar la prehistoria del pleno desembarco del Barroco (y por lo tanto, del inicio de la desestabilización barroca, es decir, no romántica, de la autoridad clásica) en Francia es 1963, con la publicación de *Sur Racine* de Roland Barthes. La reacción de Piccard y la consecuente querrela a propósito de la *nouvelle critique* es, en cierto modo, una reacción contra el inicio de la desestabilización de lo clásico por la vía del Barroco. Si bien no es un elemento subrayado por los contendientes, lo cierto es que esa escena fundadora de la ruptura que se avecinaba puede ser releída (desde el punto de vista de la historia de la Máquina de lectura aquí estudiada) en función de la tímida aparición, bien avanzado el libro de Barthes, del concepto que se espera desde el comienzo, Barroco:

sabemos que la tragedia de Racine es un sistema barroco; una herencia muy antigua, procedente a la vez del fondo de los tiempos y del fondo de Racine, lucha en ese sistema contra las primeras fuerzas del espíritu burgués; la tragedia raciniana es impura, hay en ella siempre algún punto de podredumbre” (Barthes, 1963: 103).

¿Por qué la aparición del concepto era, de algún modo, esperable, e incluso necesaria? Porque desde las primeras páginas Barthes se propone interrogar la “actualidad de Racine” alertado por la proliferación de lecturas (sociológica, psicoanalítica, biográfica, psicológica) durante los diez años previos a su trabajo, que suponían “una singular paradoja”: “el autor francés que sin lugar a dudas ha estado más ligado a la idea de una *transparencia* clásica es el único que ha logrado hacer converger en él todos los lenguajes nuevos de este siglo” (Barthes, 1963: 44). La inscripción de Racine en el Barroco no es, claro está, una novedad, pero es posible postular que es la primera vez que un gesto crítico como éste está en condiciones de adquirir un alcance hasta ese momento imposible: el Barroco se pliega (o germina, o fertiliza) a un momento de quiebre epistemológico (el estructuralismo), a la aparición de un nuevo vocabulario, una nueva Máquina de lectura.

Una vez que se inicia la disputa, la respuesta de Roland Barthes, *Crítica y verdad* (1966), no hará sino profundizar esa línea barroca. En efecto, al arsenal de

conceptos y nombres³⁶⁹ en los que Barthes se apoya, se agregan finalmente (no, aún, sin recaudos³⁷⁰ con respecto a la legitimidad del concepto) el Barroco y Sarduy:

Frente a la pobre ironía volteriana, producto narcisista de una lengua demasiado confiada en sí misma, puede imaginarse otra ironía que, a falta de un nombre mejor, llamaríamos *barroca*, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo.

Y en nota al pie, agrega Barthes:

El gongorismo, en el sentido transhistórico del término, comporta siempre un elemento reflexivo: a través de los tonos que pueden variar mucho, yendo de la oratoria al simple juego, la figura excesiva contiene una reflexión sobre el lenguaje, cuya seriedad pone a prueba (Cf. Severo Sarduy, “Sur Góngora”, *Tel Quel* (próximo a aparecer)” (Barthes, 1966: 78).

El artículo que Barthes cita es, en efecto, “Sur Góngora: la métaphore au carré” que aparecerá en el número 25 *Tel Quel* (primavera de 1966) y que supondrá no sólo la primera publicación significativa de Sarduy en Francia, sino también el lanzamiento de lo que Barthes define aquí como “gongorismo transhistórico” (el futuro “Neobarroco”).³⁷¹ Por lo pronto, lo que en este punto interesa es que, como puede verse, el Barroco, por la vía de Góngora y Sarduy, se inscribe en el nacimiento de la *nouvelle critique* –es decir, el Barroco hace que una nueva corriente de lectura participe de una vieja querrela extraña a su tradición, ampliando su campo de resonancia.

2. 1966

Tres años después de *Sur Racine*, al mismo tiempo que *Crítica y verdad*, al mismo tiempo que “Sur Góngora: la métaphore au carré” y paralelamente a los primeros desarrollos de Lacan sobre problemas que, como podrá verse luego, lo conducirán al Barroco, es decir, “en el momento más alto de la polémica sobre el estructuralismo” (Link, 2010: 60), se publica un documento mayor de la

³⁶⁹ Entre otros: Philippe Sollers, Gerard Genette, Maurice Blanchot, Umberto Eco, Paul Ricoeur, Jacques Lacan, Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Émile Benveniste, Tzvetan Todorov.

³⁷⁰ Recaudos que deben ponerse en relación con la presencia, aún en un texto tan decidido a rechazar “todas las mutilaciones que las instituciones clásicas han hecho sufrir a nuestra lengua” (1966: 29), de elementos habituales en el rechazo al Barroco. Por ejemplo: “La antigua crítica [...] es una casta entre otras, y la ‘claridad francesa’ que recomienda es una jerga como cualquier otra [...] Esa jerga pasatista [...] se caracteriza [...] por una comunidad de estereotipos, a veces contorneados y sobrecargados hasta el culteranismo” (1966: 31).

³⁷¹ Alejado en principio de ese terreno de discusión, otro protagonista de esta escena, José Antonio Maravall, dicta durante el otoño de ese mismo año (1966) un seminario sobre el Barroco en la École des Hautes Études (cfr. Cap. 11), donde desde hacía años daba cursos Barthes, a los que asistió Sarduy.

transformación filosófica francesa de los años 60: *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault,³⁷² en el que el Barroco ocupa un lugar tan relevante como problemático. En efecto, la convivencia de la unidad histórica *âge classique* con la introducción vacilante del concepto de Barroco define una larga serie de tensiones, no sólo aquellas que atraviesan la historia francesa, sino también las que recorren los sentidos del Barroco.

Las palabras y las cosas es, a su modo, un libro sobre el Barroco. Y, sin embargo, se trata de un caso en el que se verifica la *disponibilidad relativa* del concepto. Foucault no puede sino recurrir a “barroco”, pero sin abandonar la sospecha heredada: “este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco” (1966a: 57) –sospecha, no está de más señalar, que no aparece en relación con “Renacimiento” o “Clásico”. Es decir, la tensión que supone la convivencia de *l’âge classique* (la conservación de esa categoría histórica, la aceptación de su validez) con el concepto de Barroco en una misma *epistémé* (la que se inicia en el siglo XVII) hace que *Las palabras y las cosas* sea simultáneamente escenario de la persistencia del *sequestro* e índice de desestabilización de lo clásico de la época clásica, como “origen” de la modernidad. Sin embargo, esa tensión es, en sí misma, una de las variables incluidas por Foucault para definir “el orden” (su “origen”) que se instaura en el siglo XVII: un límite (una “situación límite”) que produce, lógicamente, diferencia (de un lado, el loco; del otro, el poeta). Así, el Barroco, dentro de la época clásica, “trata de oír el ‘otro lenguaje’, sin palabras ni discursos, de la semejanza” (1966a: 56).

Foucault llega al Barroco como efecto inevitable del interés por un umbral histórico, el siglo XVII –un interés que se remonta, al menos, a *Historia de la locura en la época clásica* y que continúa aquí en *Las palabras y las cosas*: “esta investigación responde un poco, como un eco, al proyecto de escribir una historia de la locura en la época clásica; tiene las mismas articulaciones en el tiempo, iniciándose a fines del Renacimiento” (1966a: 9). Por ello, también en *Historia de la locura*, el Barroco se hace presente (por primera vez en Foucault), aunque de un

³⁷² Para una reciente visión de conjunto sobre este momento filosófico, cfr. Badiou. *L’aventure de la philosophie française depuis les années 1960* (2012), texto en el que, por cierto, brilla ausente Michel Foucault –presente, sin embargo, en la obra que, tal como señala Badiou, conforma con ésta “un conjunto único” (2012: 7), el *Petit Panthéon portatif* (2008), un trabajo, por lo demás, mucho menos específico, en el que Foucault es colocado “en las fronteras de una mutación del pensamiento” (2008: 111).

modo menos elaborado, y permanece como referencia no demasiado relevante pero constante –según registra Edgardo Castro (2011: 50), Foucault utiliza, en toda su obra, veintidós veces el término.³⁷³ Desde *Historia de la locura* y hasta el final, el término tendrá tanto un valor epocal (“época barroca”) como estilístico (“artificio barroco”) y estará ligado a la problema de la articulación entre orden, locura y poesía:

La verdad de la locura no es más que una y sola cosa con la victoria de la razón, y su definitivo vencimiento: pues la verdad de la locura es ser interior a la razón [...] Tal vez esté allí el secreto de su presencia en la literatura de fines del siglo XVI y principios del XVII, un arte que, en su esfuerzo por dominar esta razón que se busca a sí misma, reconoce la presencia de la locura, de *su* locura, la rodea y le pone sitio, para finalmente triunfar sobre ella. Juegos de una época barroca (1961: 63).

Historia de la locura y *Las palabras y las cosas*, como obras complementarias (terreno, la primera, de “la diferencia” y la segunda de “la semejanza”), hacen del Barroco una de las variables para pensar el límite. Y aún, la locura está sometida, en Foucault, a un mismo régimen histórico que el Barroco: *sequestro*.³⁷⁴

Ahora bien, si el punto neurálgico de esta tenue relación entre Foucault y el Barroco es *Las palabras y las cosas* es porque el libro está atravesado por la fuerza de los nombres propios que lo abren: no sólo Borges como “origen” del libro (que supone todo un gesto de excentricidad en relación con las fuentes que hacen pensable la experiencia moderna), sino también, y fundamentalmente, Cervantes (“la primera de las obras modernas”, 1966a: 55) y Velázquez (el mismo Velázquez, el de *Las Meninas*, que en ese momento era objeto de las consideraciones de Lacan en el Seminario). Si bien ya en *Historia de la locura* el primero de ellos estaba presente, aquí el lugar es otro. Y sobre todo Velázquez, su centralidad en la

³⁷³ En *Historia de la locura* (1961), en *Enfermedad mental y psicología* (1962), en *Las palabras y las cosas* (1966), en “La prosa del mundo” (1966) –se trata de una publicación del capítulo II de *Las palabras y las cosas* en la que Foucault introduce fragmentos del capítulo III, específicamente la referencia al Barroco y a los juegos–, en “Locura, literatura, sociedad” (1970a), en “La prisión vista por un filósofo francés” (1975), en la entrevista “Radioscopía de Michel Foucault” (1975), en “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos” (1977), en “La locura y la sociedad” (1978), en la entrevista “Michel Foucault. Conversación sin complejos con el filósofo que analiza las ‘estructuras de poder’” (1978), en el curso *Seguridad, territorio, población* (1978), en “El verdadero sexo” (1980), en el diálogo “Michel Foucault y Pierre Boulez. La música contemporánea y el público” (1983) y en el tercer volumen de *Historia de la sexualidad* (1984).

³⁷⁴ “Esta copertenencia de la verdad y de la locura, esta intimidad entre la locura y la verdad, que podía reconocerse hasta el comienzo del siglo XVII, fueron, de ahí en adelante, durante un siglo y medio, negadas, ignoradas, rechazadas y escondidas. Ahora bien, desde el siglo XIX, por un lado gracias a la literatura y, por otro, más tarde, gracias al psicoanálisis, se volvió claro que de lo que se trataba en la locura era de una suerte de verdad y que una cosa que no puede ser más que la verdad aparece sin duda a través de los gestos y los comportamientos de un loco” (Foucault: 1970a: 981).

definición del modo en que “nace la representación” (1966: 24) como “representación de la representación clásica” (1966: 25) que “señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial” (1966: 25), hace de *Las palabras y las cosas* un momento preparatorio emblemático del nuevo estado de la Máquina de lectura barroca, cuyo despliegue será el Neobarroco.

Foucault se integra, de este modo, a una preocupación fundamental de toda la historia del Barroco: el “origen”. Y anuda, por lo tanto, la fundación del método arqueológico (que, como se ha visto, tiene dispersos antecedentes en esta historia) con el Barroco como “quiebre epistémico”. El libro de Foucault se vuelve un libro emblemático de la tradición barroca del siglo XX si se tiene en cuenta hasta qué punto hace de ese interés por el estallido que lleva del XVI al XVII, del Renacimiento al Barroco (que desde Wölfflin y Riegl se había instalado como preocupación fundamental), la clave interpretativa de la modernidad. *Las palabras y las cosas*, en este sentido, a partir de su pasión por la periodización, hace coincidir la arqueología de lo moderno con la pregunta por el Barroco (por su surgimiento, por la serie de cambios culturales que conducen a él). Y ése es el movimiento clave. Por ello aquí, además de Wölfflin, resuena, para la Máquina de lectura, Benjamin.³⁷⁵ Por eso Sarduy comienza su producción teórica (antes de lanzar su Neobarroco) bajo el efecto de este libro. ¿Cuál es el quiebre epistémico que está en juego en el Barroco? Se trata de “una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y diferencias” (Foucault, 1966a: 56), en íntima relación con un problema que interesará incansablemente a Foucault: “de allí proviene, en la cultura occidental moderna, el enfrentamiento entre la poesía y la locura” (1966a: 56). Podría objetarse, en este punto, que este libro excede largamente el problema barroco. Y es cierto. Pero al mismo tiempo tener en cuenta lo barroco –leer *Las palabras y las cosas desde el Barroco*– permite inscribirlo en una historia que le otorga otro alcance.

Asimismo, el libro de Foucault se transforma en un documento relevante de la historia del Barroco si se tiene en cuenta el lugar de verdad (epistémica) que otorga a los juegos (otro gesto que, con un horizonte tan lejano como cercano, debe aproximarse al de Benjamin):

³⁷⁵ Se sabe que Benjamin no es una referencia relevante para Foucault. Hasta 1976, no lo cita. Cfr. Castro, 2011: 52.

La época de los semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja, detrás de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que no son quimeras; es el tiempo privilegiado del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo*, de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje (1966a: 58).

Foucault articula, así, aspectos desde siempre establecidos del Barroco con la pregunta a propósito del umbral de transformación que conduce a la experiencia de la modernidad. La hipotética actualidad del Barroco que, así, se definiría en Foucault (como ocurría, desde otra perspectiva, en Benjamin) nace de la idea de que el siglo XX vive en una era iniciada en el siglo XVII: “inmensa reorganización de la cultura cuya primera etapa fue la época clásica, y quizás la más importante, ya que es ella la responsable de la nueva disposición en la cual nos encontramos presos aún” (1966a: 50-51, traducción modificada).

Por cierto, Foucault y Lacan, en un caso de compleja contemporaneidad, instauran discursividades a partir de un trabajo sintomáticamente próximo con la imagen pictórica como posibilidad de redefinición de los principios escópicos de la modernidad y, por esa vía, de la noción de sujeto. En ambos casos, por diferentes vías, se propone que “el hombre es una invención reciente” (Foucault, 1966a: 9). El punto de máxima intensidad de esa conexión pictórica es, naturalmente, *Las meninas* –punto en el que Sarduy se mete entre ellos.

3. 1967

Un año después de *Las palabras y las cosas* se publica *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. El Barroco como problema aparece en el fragmento 189:

El tiempo histórico que invade el arte se expresó primero en la esfera misma del arte, a partir del *barroco*. El barroco es el arte de un mundo que ha perdido su centro: el último orden mítico reconocido por la edad media, en el cosmos y el gobierno terrestre –la unidad de la Cristiandad y el fantasma de un Imperio- ha caído. El *arte del cambio* debe llevar en sí mismo el principio efímero que descubre en el mundo. Ha elegido, dice Eugenio d’Ors, “la vida contra la eternidad”. El teatro y la fiesta, la fiesta teatral, son los momentos dominantes de la realización barroca, en la cual toda expresión artística particular adquiere su sentido por su referencia al decorado de un lugar construido, a una construcción que debe ser para sí misma el centro de unificación; y ese centro es el *pasaje*, que está inscripto como un equilibrio

amenazado en el desorden dinámico de todo. La importancia, a veces excesiva, adquirida por el concepto de barroco en la discusión estética contemporánea, traduce la toma de conciencia de la imposibilidad de un clasicismo artístico: los esfuerzos a favor de un clasicismo o neo-clasicismo normativos, desde hace tres siglos, no han sido más que breves construcciones artificiales hablando el lenguaje exterior del Estado, aquel de la monarquía absoluta o de la burguesía revolucionaria vestida a la romana. Desde romanticismo hasta el cubismo, se trata finalmente un arte siempre más individualizado de la negación, renovándose perpetuamente hasta el desmembramiento y la negación acabadas de la esfera artística, que ha seguido el curso general del barroco. La desaparición del arte histórico que estaba ligado a la comunicación interna de una élite, que tenía su base social semi-independiente en las condiciones parcialmente lúdicas aún vividas por las últimas aristocracias, traduce también ese hecho de que el capitalismo conoce el primer poder de clase que se confiesa despojado de toda cualidad ontológica; y cuya raíz del poder en la simple gestión de la economía es igualmente la pérdida de todo *dominio* humano. El conjunto barroco, que para la *creación* artística es una unidad desde hace mucho tiempo perdida, se reencuentra de algún modo en el *consumo* actual de la totalidad del pasado artístico. El conocimiento y el reconocimiento históricos de todo el arte del pasado, retrospectivamente constituido en arte mundial, lo relativizan en un desorden global que constituye a su vez un edificio barroco a un nivel más elevado, edificio en el cual deben fundirse la producción misma de un arte barroco y todos sus resurgimientos. Las artes de todas las civilizaciones y de todas las épocas, por primera vez, pueden ser conocidas y admitidas en conjunto. Es una "recolección de recuerdos" de la historia del arte que, volviéndose posible, es al mismo tiempo *el fin del mundo del arte*. En esta época de museos, cuando ninguna comunicación artística puede ya existir, todos los momentos antiguos del arte pueden ser igualmente admitidos, porque ninguno de ellos padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares, en la pérdida presente de las condiciones de comunicación *en general* (Debord, 1967: 114-115).

El salto, de Foucault a Debord, es significativo. Si en Foucault hay vacilación, en Debord hay plena asunción del Barroco como clave del ciclo del arte moderno: hay tradición teórica específica (d'Ors), hay rechazo de la matriz clásica-neoclásica, hay Barroco.³⁷⁶ Pero hay más, porque el fragmento 189 inaugura una articulación que el Neobarroco de Calabrese (y a partir de él, de una zona significativa de los estudios del Barroco contemporáneo elaborado en la década del 90 y en lo que va del siglo XXI, en íntima relación con la idea de posmodernidad) pondrá en primer

³⁷⁶ Ese mismo año, se publica *Le mirage baroque* de Pierre Charpentrat, donde se lee esta misma constatación y se propone la idea de una "explosión" del Barroco en los años 50/60: "La importancia de los descubrimientos y de las resurrecciones literarias y artísticas debidas a la utilización masiva del concepto de *barroco* nadie la pone ya en duda: nadie la puso nunca en duda vigorosamente, tal como lo observamos desde el comienzo invocando la 'explosión' de los años 1950/60. Enriquecimiento irreversible de la cultura y del gusto franceses (¡ya era hora!); enriquecimiento de la propia Francia, a la cual se restituye, cada mes, una parte de sus bienes perdidos: la prensa parisina anunciaba recientemente con satisfacción la reapertura [...] de una de las catedrales de Auch, la catedral del decorado 'clásico' (o 'barroco' *ad libitum*) mucho tiempo olvidada" (Charpentrat, 1967: 179).

plano: el Barroco como origen de la Sociedad del Espectáculo –como podrá verse en el último capítulo, esta articulación encontrará en Schérer y Hocquenghem (1986) un desarrollo pormenorizado en términos de *era nuclear*–, un origen para hacer de la modernidad un tiempo excéntrico: “el origen del espectáculo es la pérdida de la unidad del mundo” (1967: 30). Sin embargo, a diferencia de otros despliegues de la relación entre Barroco y espectáculo, en Debord la centralidad del Barroco como experiencia que permite leer el presente está atravesado aún por todas las tensiones histórico-políticas que lo vuelven, a un tiempo, clave interpretativo-descriptiva y fundamento de la posibilidad de sostener una potencia revolucionaria: tal como señala Debord en 1992, en la Advertencia a la tercera edición, “este libro debe leerse considerando que fue conscientemente escrito con la intención de dañar la sociedad del espectáculo” (1967: 11). Esa tensión será una de las claves del Barroco en la década del 70 y encontrará dos versiones antagónicas: en Sarduy un Barroco de la Revolución, en Maravall un Barroco-*kitsch* como cultura del dominio y la disolución de la negatividad del arte (cfr. Capítulo 11). En Debord está en juego una disolución. Pero se trata de una relectura del arte moderno, “desde el romanticismo hasta el cubismo”, que hace del Barroco el origen del fin del mundo del arte, es decir, un límite de vacilación de lo moderno.

4. 1968

Un último caso da forma a esta prehistoria y debe considerarse un efecto directo de las desestabilizaciones presentes en Barthes y en Foucault. En *Figures II*, Gérard Genette –que en textos anteriores (cfr. Genette, 1966) había introducido el problema del Barroco– incluye un trabajo titulado “D’un récit baroque”, originalmente presentado en las “Journées internationales d’Études du baroque”, realizadas en Montauban (septiembre de 1968). Se trata de un estudio de *Moyse sauvé* (1653) del en ese momento olvidado (activamente olvidado) poeta Marc-Antoine Girard de Saint-Amant. El estudio se propone analizar (y al mismo tiempo explicar) la técnica retórica de “amplificación” (a partir de tres procedimientos: desarrollo, inserción e intervención).

Un primer aspecto a destacar es que, una vez más en el siglo, la serie de complejidades formales propia de una gran zona de la literatura del siglo XVII aparece como terreno fértil para el desarrollo de categorías nuevas (en este caso,

el estructuralismo; específicamente, problemas narratológicos: los niveles de la representación –“niveles de mediación narrativa”–, enunciación, etc.). Son esas herramientas las que se muestran útiles (pero, sobre todo, estimuladas, llevadas al límite en esos ejemplos) para la indagación de problemas diegéticos y, específicamente, para el análisis del “interés del poeta por el acto representativo mismo” (Genette: 1968: 210) –problemática ante la cual, Genette instala su propio estudio en continuidad con el de Foucault y a Saint-Amant en contemporaneidad con Velázquez: “Baste con reenviar aquí a las páginas de Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, sobre la ‘representación de la representación’ en *Las Meninas* de Velázquez, y con recordar la fecha de ese cuadro: 1658” (Genette, 1968: 210).

El análisis textual conduce a Genette a algunas conclusiones que deben considerarse un cuadro nítido de la situación del Barroco en Francia en ese momento de transformación teórica, transformación del “sistema de lectura” en términos de Genette. En primer término, el análisis del poema de Saint-Amant es una vía de extrañamiento y sospecha con respecto a la derrota (a manos de la *Académie*) del Barroco en Francia (y, por cierto, una negación de su inexistencia histórica). Escribe Genette:

Romper la cadencia, salir del modo, conducir al seno del orden el juego brutal o sutil del desorden [...], tal es el programa, “antimalherbiano” si los hay, que ilustraba a su manera y según sus medios el *Moyse sauvé* de 1653. Pero, como se sabe, ya era demasiado tarde, y para Boileau este poema es la obra de un *loco* (Genette, 1968: 211).

En segundo término, Genette realiza una genealogía abreviada de esa derrota. Sobre la base de la visión de Boileau (idéntica a aquellas que, como se ha visto, se realizaron en España, en Italia, etc.), contrasta, simplemente, otros dos momentos: un comentario despectivo de la Introducción a las *Obras completas* (1855) de Saint-Amant y un manual escolar reciente (1966) en el que se habla de una “composición típicamente barroca” y deduce una verdad (evidente para otras zonas de la Máquina de lectura, pero necesaria en ese contexto):

La confrontación de esos dos juicios ilustra suficientemente bien el efecto introducido por el concepto de barroco, por más problemático que sea, en nuestro sistema de lectura: aquello que para Boileau era locura, confusión para un erudito del Segundo Imperio, se volvió para nosotros “típicamente barroco”. He ahí algo más que una simple sustitución de términos: se trata de hacer lugar a aquello que estaba hacía mucho tiempo excluido en las tinieblas de lo ilegible; se trata de reconocer que el orden considerado

durante mucho tiempo como *natural* no era sino un orden entre otros; se trata de reconocer que cierta “locura” puede no ser sin razón, que cierta “confusión” puede no ser, como dice Pascal, sin “intención” (Genette, 1968: 221-222).

La sospecha, la insistencia en el artificio como problema histórico (subrayado, por ejemplo, por Barthes en 1953) necesita, en ese contexto, del concepto de Barroco para desplegarse. Pero Genette avanza aún más (superando el tema de su estudio) y postula una hipótesis a propósito de la “especificidad” del Barroco que debe leerse como momento de conciencia de la Máquina de lectura con respecto a la situación del concepto, con respecto a su apertura:

Incluso si cada uno de esos rasgos [del poema] pueden ser con justo derecho calificados de “típicamente barrocos” [...], esa especificidad no es lo que deberíamos conservar. El barroco, si existe, no es una isla (y menos aún un terreno privado), sino una encrucijada, una “estrella” y, como se observa en Roma, una plaza pública. Su genio es sincretismo, su orden es apertura, lo que le es propio es no tener nada propio y llevar al extremo elementos que son, erráticamente, de todos los lugares y de todos los tiempos. Lo que nos importa de él no es lo que tiene de exclusivo, sino lo que tiene, precisamente, de “típico”, es decir, de ejemplar (Genette, 1968: 222).

La oración final debe considerarse un hallazgo (de alcance al mismo tiempo temático y metodológico) fundamental. Salva un lugar común (el Barroco se presta más que ninguna otra categoría al hallazgo de objetos *típicos* que ratifican la condición “cerrada” del concepto), al transformarlo en posibilidad de desplazamiento (el Barroco como paradigma) que tendrá en Sarduy su más justo eco.³⁷⁷

³⁷⁷ Eco que aparece, por ejemplo, en el breve ensayo “Todo por convencer” (Sarduy, 1973: 43).

Capítulo 10. Severo Sarduy: Barroco, método y paradigma

1. Introducción. Sarduy y la Máquina de lectura

El Neobarroco de Severo Sarduy es, por más de una razón, uno de los puntos de irradiación de la serie barroca del siglo XX: en Sarduy confluyen muchas de las líneas que el siglo había tendido, transformadas en una *teoría completa* que reorganiza esa serie y la hace llegar a lugares hasta ese momento inéditos. No se trata, sin embargo, de originalidad, tampoco de un descubrimiento –todo estaba, de un modo u otro, ahí, en la Máquina de lectura barroca: una auténtica tradición del siglo definida por la tensión entre la persistencia del *sequestro* (que volvía aún necesario, para los abanderados del Barroco, continuar la a veces repetitiva tarea reparadora) y la creciente consistencia cuantitativa y cualitativa de la Máquina (que generaba, aún entre los allí inscriptos, manifestaciones de fatiga). Y sin embargo, en torno a Sarduy, en su persistencia con el Barroco, las cosas cuajan y se vuelven a desplegar como novedad: Neobarroco.

Naturalmente, el Barroco –se ha señalado– es un objeto de reconstrucción: la consistencia de la Máquina es una constatación en gran medida verificable *a posteriori* y por ello no necesariamente definida (más allá de los diálogos concretos, más allá de las bibliografías, más allá de estar, si no compuesta, recorrida por *teorías* que, por definición, “avanzan” hacia la “verdad”) por el conocimiento pleno, por parte de cada uno de los que por allí pasan, de los autores previos o contemporáneos que en determinado momento se ensamblan con ella. No es necesario recurrir a los casos más espectaculares (la invisibilidad del *Trauerspielbuch* de Benjamin hasta bien entrada la década del 70 y en algunos casos del 80, la ilegibilidad de Lezama Lima aún en América Latina) para constatar el hecho de que si dentro de las disciplinas (notablemente, en la historia del arte y en las historias de las literaturas nacionales) los estados de la cuestión son un testimonio de la consistencia de una especialidad, al mismo tiempo hay hitos de la serie que pasan inadvertidos. Y aún (como problema más específico y relevante en función de los objetivos aquí perseguidos): el siglo nunca llega a percibir (o lo hace esporádica y tardíamente) la especificidad de una serie relativamente autónoma dentro de los estudios del Barroco –la postulación de su actualidad, la

determinación de su valor para hacer legible una determinada zona de la producción artística y cultural del siglo XX.

Cuando en 1972 Severo Sarduy lanza su Neobarroco (luego de haber adelantado durante la segunda mitad de la década del 60 algunas de sus hipótesis en publicaciones francesas y latinoamericanas y en su primer libro) conoce razonablemente la tradición en la que se inscribe (aunque en igual medida desatiende, según se deduce de sus postulados, zonas completas de ese pasado) y realiza muy calculadas operaciones de selección hasta llegar, tal como podrá verse, a depurar y simplificar esa tradición de un modo lo suficientemente salvaje como para que, en lo que a la literatura respecta, de la historia del Barroco no quede más que Góngora, Lezama y el propio Sarduy. Para llegar a esa depuración de la tradición literaria, la literatura se volverá, con el paso de los años y los textos, una referencia cada vez más esporádica –el Neobarroco será, apenas comenzada su obra teórica, desplegado en las artes plásticas.

¿En qué sentido Severo Sarduy se vuelve, en la escena de 1974, una fuerza que absorbe todas las energías de la historia de la Máquina de lectura, aún de aquellas que desconoce o al menos no cita? Primer postulado: Severo Sarduy opera por amplificación. Todo estaba ahí, pero en su teoría esos elementos crecen en alcance. Todo estaba ahí: desde el “origen” del concepto en las artes plásticas y la arquitectura hasta el concretismo de la escena de 1955, el Barroco se había definido en la tensión entre la literatura y las artes; la conformación de un específico filológico que se había transformado en lo que Sarduy concibe como puesta en crisis del logocentrismo estaba presente desde 1927; la incorporación del elemento científico como repertorio de imágenes barrocas estaba presente en d’Ors; la inquietud metodológica había sido necesaria desde fines del siglo XIX para hacer legible el quiebre (Renacimiento-Barroco) y por esa vía, la asunción del “origen” estaba presente como problema (que en Benjamin adquiere nueva dignidad filosófica); y, aún, elementos más singulares de la operación de Sarduy, como el interés cosmológico y, específicamente, la asunción del impacto del descubrimiento de la elipse, estaba presente ya en Hocke (1957, 1959), etc.

Una de las instancias de verificación de la condición de punto de irradiación de la obra de Sarduy es su efecto. A partir de Sarduy, el Barroco y sobre todo el Neobarroco comienzan a coincidir (al menos en América Latina, pero también, durante algunos años, en Francia) con Sarduy –su obra transformada en síntesis

(o reducción) suficiente de un larguísimo estado de la cuestión y al mismo tiempo en “manifiesto” de una nueva “poética”. En ese éxito debe buscarse, sin embargo, también la ruina (pasajera o parcial) de su Neobarroco –nada resultó más simple, para tantos aún hoy, que hacer proliferar las proliferaciones y *aplicar* los conceptos de Sarduy para ver en cualquier lado excesos, desbordes, elipses, subversiones y revoluciones sintácticas transformadas en lugar común crítico, en transgresión cómoda. Sarduy, quizás alertado por esos efectos del lanzamiento del concepto (1972), operó rápidamente, desde 1974, una paradójica restricción (cambió su objeto de lectura y pasó, en efecto, de la literatura latinoamericana al Cosmos), usó con mucha prudencia, de ahí en más, el concepto de Neobarroco, abandonó (salvo en el caso de Góngora, otros grandes nombres del siglo XVII y Lezama, entre otros) las referencias a la literatura y adoptó, finalmente, un tono alejado del furor inicial, hacia una *sobria ebrietas* construida en conjunto con Roland Barthes. En esa transformación (en esa ruina del primer Neobarroco de Sarduy) debe colocarse el punto de pasaje: de una “poética” a una Máquina de lectura.

Segundo postulado: ese nuevo estado de la Máquina de lectura se alcanza en Sarduy a partir de la incorporación a la tradición europea y americana del Barroco de otra serie de conceptos nuevos, aquellos que tenía a mano en su etapa inicial en Francia, aquellos en los que se educa –fundamentalmente y en diferente grado, los de Bataille, Lacan, Foucault, Derrida, Barthes, Deleuze, Sollers y Kristeva (aunque, como podrá verse, también hará de sus conceptos una fuerza que invade a algunos de esos autores). A esos conceptos agrega otros: en primer lugar, los que vienen de la ciencia (fundamentalmente, la cosmología).

Tercer postulado (es la hipótesis general que intentará demostrarse): en Sarduy la Máquina de lectura asume de un modo pleno (incorporando todos los esbozos previos que habían marchado en esa dirección) su condición de máquina (el concepto, asociado al Barroco, ya está presente en su obra)³⁷⁸ y transforma el Barroco en paradigma. Sarduy opera alteraciones metodológicas que redefinen el lugar del concepto, el lugar del ejemplo, el lugar de la enunciación teórica, hasta llegar al punto en que la Máquina trabaja de un modo decidido para sí misma: se relee ilimitadamente y goza con la variación, con la inestabilidad del concepto (y lo

³⁷⁸ Por ejemplo: “Nuestro cuerpo es una máquina erótica que produce deseo ‘inútil’, placer sin objeto, energía sin función. Máquina de placer en constante gasto y en constante reconstitución. *Máquina barroca revolucionaria* que impide a la sociedad represiva su propósito (apenas) oculto: capitalizar bienes y cuerpos”, dice Sarduy en una entrevista a Fossey (1975: 19).

hace, tal como podrá verse, a partir de una celebración inicial: “filología fantástica”). El Neobarroco de Severo Sarduy es, antes que nada, un método.

2. Neobarroco

2.1. Antecedentes: de Camagüey a *Escrito sobre un cuerpo*

Cuando en 1972 Sarduy publica “El barroco y el neobarroco” lleva doce años instalado en París. Si bien había salido (el 24 de diciembre de 1959) más o menos anónimamente de La Habana (con una beca del Gobierno cubano para estudiar crítica de arte en la École du Louvre), en poco tiempo se había convertido en una figura singular, dada su intervención simultánea en dos espacios que funcionaban independientemente (y entre los que Sarduy incluso propició algún tipo de contacto): por un lado, el de los escritores latinoamericanos emigrados en París, por otro, el del grupo *Tel Quel*, que se volvería centro de la nueva intelectualidad francesa. Esa doble participación (que le sería reprochada desde Cuba, llamándolo, entre otras cosas, “escritor franco-cubano”) es una de las claves de su obra.³⁷⁹

Pero antes de volverse objeto de polémica, su viaje de La Habana a París es un viaje de formación. Una vez decidida su permanencia, Sarduy estudia: toma su curso de en la École du Louvre, asiste a los seminarios que, durante la década del 60 dicta Roland Barthes en École Pratique des Hautes Études (“Yo soy un alumno de Roland Barthes”, dirá Sarduy en muchas oportunidades)³⁸⁰ y también a los de Jacques Lacan. Rápidamente, se vuelve novelista. *Gestos* (1963), su primera novela, cuya escritura comienza recién llegado a Europa, se publica simultáneamente en español (Seix Barral) y en francés (du Seuil) y en menos de dos años es traducida al danés, al italiano, al alemán, al polaco. Al mismo tiempo, sus espacios de intervención se amplían: se vuelve periodista radial, asesor literario de Éditions du Seuil (desde donde fomentará la traducción y difusión de autores como Lezama Lima, García Márquez, Arenas, Piñera, Puig, entre tantos otros) y comienza a publicar intervenciones en las revistas *Mundo Nuevo* de París,

³⁷⁹ Para las referencias a la biografía de Sarduy, se siguen aquí, además de las entrevistas al autor, sus textos “autobiográficos” (incluidos en la *Obra completa* bajo el título de “Autorretratos” – particularmente *El Cristo de la rue Jacob* de 1987c), las *Cartas* (1996), el trabajo de François Wahl “Severo de la rue Jacob” (1998) y la biografía de González Echevarría (1987).

³⁸⁰ Por ejemplo, en la entrevista televisiva de 1978 realizada por Soler Serrano para la Televisión Española.

Sur de Buenos Aires,³⁸¹ *Tel Quel*, *La Quinzaine Littéraire*, *Art Press*, *Plural* de México, *Zona Franca* de Caracas, etc.

Estos años son los de la gestación de su teoría del Neobarroco, que se produce como efecto de un descubrimiento (de la teoría y la filosofía francesas) y de un redescubrimiento (de Lezama Lima) –entre ese descubrimiento y ese redescubrimiento, el Barroco, que estaba allí, a mano, se vuelve una fuerza nueva. En este punto, debe subrayarse que el interés de Sarduy por el Barroco no figura desde siempre. Su breve período cubano (publicación de sus primeros poemas, primeros ejercicios de crítica de arte y literatura, participación en la vida cultural de la joven Revolución) no muestra marcas de lo que luego será su interés definitivo. El interés por el Barroco, por lo tanto, aparece en Francia y supone un modo de reinención de sus vínculos con lo cubano (y lo latinoamericano) – fundamentalmente a través de Lezama, Sarduy encuentra en América Latina una fuerza nueva (excéntrica) de la modernidad (ruina de la dicotomía centro-periferia, descentramiento del punto de vista). Antes de dejar La Habana (adonde había llegado desde su Camagüey natal para estudiar medicina), en efecto, Sarduy había participado de *Ciclón*, la disidencia de la revista *Orígenes*, dirigida por Lezama, con respecto a quien, en sus primeras intervenciones cubanas, Sarduy manifestaba cierta distancia: “el discutido autor cubano José Lezama Lima” (1958: 106), escribe, por ejemplo, Sarduy en una fría reseña de *Tratados en La Habana* publicada en *El Mundo Ilustrado*, suplemento del diario *El Mundo* de la capital.³⁸² Sin embargo, esa visión de Lezama (luego hiperbólicamente rectificadas hasta llegar a la postulación del presente como “Era Lezama” –“mi alegría es grande porque soy un hombre que sabe que vive en la ‘Era Lezama’, sé que soy un hombre que pertenece a ese momento grande de la historia”–, o hasta la aseveración de que *Orígenes* fue la revista más importante del idioma español, o de que toda su obra no es más que una nota al pie de la obra “galáctica, monumental” de Lezama –“un continente”–, sólo precedida en magnitud por la de

³⁸¹ Podría hablarse, en este punto, de una conversión de Sur al Barroco, que coincide con la conversión en Sudamericana (de la mano de Enrique Pezzoni), donde Sarduy, en 1974, publicará *Barroco*.

³⁸² La producción cubana de Sarduy (obra juvenil que incluye poemas, algunos cuentos, reseñas literarias y teatrales y notas sobre artes plásticas), suerte de prehistoria de su obra, en términos generales excluida (por pedido de Sarduy) de su *Obra completa*, fue publicada en Cuba en 2007, compilada por Cira Romero (Cfr. Sarduy, 2007). Algunos documentos de esa época se incluyen también en el volumen compilado por Oneyda González (2003).

Góngora: “quizás un día no se sepa quién fue primero”)³⁸³ debe leerse como mero gesto de irreverencia juvenil, producto, sin duda de la incompreensión o incluso del simple desconocimiento, si se tiene en cuenta el tipo de afirmaciones que realiza Sarduy en esa época, inadmisibles para cualquier lector de Lezama. Por ejemplo, aquella del diálogo con Roberto Branly publicado también en *El Mundo Ilustrado*, donde éste afirma que “*Orígenes* carece de fuerza vital” y Sarduy responde: “Lo que dices es cierto en el caso de Lezama. No así en la obra de Fina García Marruz” (Pogolotti, 1958: 246). París y la experiencia telqueliana son, pues, la ocasión (la generación de las condiciones necesarias para hacerla posible) de una verdadera lectura de Lezama, transformado a partir de entonces en la referencia constante. Esas condiciones son fundamentalmente *teóricas* –una experiencia guiada por Roland Barthes, una experiencia también compartida con él.

Las causas de la permanencia definitiva de Sarduy en Francia no responden a ningún motivo político. Sarduy no es, al menos inicialmente, un exiliado.³⁸⁴ Su

³⁸³ Cfr. Soler Serrano (1978).

³⁸⁴ Tal como fue adelantado en el Capítulo anterior, la relación del Gobierno cubano con Sarduy antes que de rechazo es de ignorancia (no hubo, durante décadas, ediciones cubanas de su obra; las existentes son completamente marginales). Esto se debe, fundamentalmente, a que su carrera comienza en Francia. El citado comentario despectivo de Retamar (cfr. el detallado análisis de González Echevarría, 1987) no es más que una incidencia determinada por el círculo de pertenencia de Sarduy en Francia. Sarduy se define como “exilado” (y no exiliado) en la medida en que, según afirma, permanecer en París fue siempre algo voluntario. Escribe en “Exilado de sí mismo” (1990): “Llegar pues –me sucedió hace treinta años sin que ninguna institución ni país me expulsara o me rechazara [...]. Hay exilados propiamente dichos, exiliados –esta *i*, de rigurosa estirpe académica, añade al exilio una connotación de aristocracia o de rigor–, emigrados, refugiados, apátridas, cosmopolitas encarnizados, etc. En cuanto a mí, sólo me considero un *quedado*, o si se quiere –procedo de una isla– un a-islado. Me quedé así, de un día para otro. Quizás vuelva mañana... (Sarduy, 1990a: 41-42). Ahora bien, Sarduy hace en realidad de la condición de exilado una forma ética (antes que política) de estar en el mundo y, en este sentido, una experiencia recuperable según la potencia de anonadamiento que alberga y, por esa vía, una experiencia comunitaria sin comunidad. Continúa Sarduy (estableciendo una resonancia entre el movimiento del exilado y el de los objetos en el cosmos): “Como el universo, el exilio está en expansión. La realidad política por una parte y la ‘desertificación’ anímica por otra, hacen que cada día haya más exilados. Somos tantos, que ya ni siquiera nos reconocemos: no hay ya consignas, ni palabras de pase; ninguna mirada precisa delata al que ha abandonado su país natal. Sólo las antologías, redactadas por celosos guardianes del patrimonio literario nacional, dan cuenta insoslayable de esta partida. O no dan ninguna. Recientemente me llamó un amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo ‘no existía’, al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido pre-póstumo no me asombró. El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo oscuro donde se vio la luz. ¿Cómo termina, y cuándo, el exilio? Quizás el último de los espejismos consista en creer que termina con un regreso a la tierra natal. Y es que nada recupera al hombre de algunas palabras escuchadas, y nada redime a quien las dijo. Exilado de mí mismo, ausente de una parte de mi propia escucha, de algunos sonidos, de una frase. Sólo el silencio puede responder a esa mano levantada, agitándose, alejándose en el puerto, ya perdida, diciendo ‘Adiós’” (Sarduy, 1990a: 43). Sarduy evalúa su situación con Lezama (de sólo aparente destino opuesto). Ambos operarían, así, lo que Sarduy define como “escritura nómada”. Ser un exilado para Sarduy (como hoy para Agamben ser un refugiado, o para Deleuze devenir

permanencia es una decisión casi inmediata, una vez llegado, y responde a cuestiones amorosas (luego, cuando en 1967 sea rechazada la renovación de su pasaporte, adoptará la nacionalidad francesa). Dice François Wahl: “Es importante comprender que no se trataba de un ‘pasaje’. Había sido convenido, desde mayo de 1960, que se quedaría, por razones que nos eran personales y definitivas; se instalaba, intelectualmente también” (1998: 1448). Wahl era la primera persona que Sarduy había conocido en Europa; Roland Barthes, la segunda. Escribe Sarduy en otro de sus textos autobiográficos:

Llegaron [...] los tiempos de *Tel Quel*. La primera persona que conocí en Europa fue François Wahl. Lo conocí en Roma, en la Capilla Sixtina. Hace más de treinta años y en este momento está leyendo hoja por hoja lo que escribo. Él, según llegamos a París, me presentó a uno de sus mejores amigos de entonces. Ya me había hablado mucho de él y creo que hasta había recibido una postal, con un dibujo de Leonardo, que por entonces comentamos. Era un escritor francés, se decía “sociólogo” entonces. Lo conocí en la rue du Dragon. Articulaba muy bien el francés. Yo le dije que el mío no era muy bueno, pero que la fonética podía funcionar. Me respondió: “Serás muy fonético, pero no fonológico”. Y nos empezamos a reír. Siempre nos reímos. De eso y de todo. Era Roland Barthes (1990b: 13-14).

Sarduy, a diferencia de cualquier otro escritor latinoamericano instalado en Europa, además de participar de algunos círculos latinoamericanos, se integra no sólo al contexto cultural francés, sino también a una zona (*Tel Quel*) que ocupa un lugar central en ese contexto. Ahora bien, tal como señalan Wahl en el trabajo antes citado y también Edgardo Cozarinsky, esto no supuso una aceptación en pie de igualdad por parte de muchos de los franceses. Con la excepción, naturalmente, de Roland Barthes,

para los demás parroquianos de Saint-Germain-des-Prés, ese cubano auténtico fue convirtiéndose en un cubano *di maniera*, diversión de intelectuales que en él festejaban la exhibición de esa misma heterodoxia lúdica que en Cuba lo habría llevado al trabajo forzado en un campo de la UMAP. En Sarduy, esa secta sólo supo ver un reflejo exótico que la confirmaba en su existencia metropolitana. Sus secuaces fueron incapaces de reconocer en él a un escritor de veras, cuya obra relegaba sus propias gesticulaciones a un bajo anaquel (Cozarinsky, 2000: 125).

Pero la contemporaneidad de Sarduy y Barthes queda por fuera de esa dinámica. Barthes, es posible imaginar, encuentra –y probablemente sea ésta una de las claves de la importancia de esta amistad para la obra de cada uno– un

nómade, alisar el espacio estriado) es, antes que nada, un modo de habitar el espacio, cualquiera sea.

modo *único*, más acá o más allá de toda determinación, de toda adjetivación, de relacionarse con esa diferencia: olvidándola y, al mismo tiempo, no perdiendo de vista su particularidad.³⁸⁵ Esa ética se llama “amistad” (Blanchot, 1971) y Barthes y Sarduy supieron hacer de ella uno de los espacios más *justos*, más cuidadosamente elaborados.

En este marco, los pasos previos al lanzamiento del Neobarroco (1972) están definidos por la publicación del trabajo que significará la entrada oficial de Sarduy en ese universo parisino y en el que se oye, no sólo en el título, un eco del *Sur Racine* barthesiano: “Sur Góngora: la métaphore au carré”, en *Tel Quel* (nº 65, primavera de 1966),³⁸⁶ simultáneamente aparecido, en español, en *Mundo Nuevo* (nº 6, 1966) y luego incorporado a su primer libro teórico, *Escrito sobre un cuerpo*. Ese primer movimiento (llevar a Góngora al centro de la *nouvelle critique*, postular lo que, como fue señalado, Barthes definió como “gongorismo transhistórico”), funcionó como momento de apertura, no sólo para Sarduy, que comenzaba a recorrer el largo camino del Barroco, sino también para algunos de los miembros de *Tel Quel*, que encontraron allí una fuerza nueva e inesperada. Escribe Haroldo de Campos en su libro sobre Sarduy (1995) –citando sus propias palabras, dichas en español en 1985–, para cuestionar las ideas recibidas sobre la supuesta pura influencia del grupo sobre Sarduy: “no es menos cierto que [Sarduy] ha sido la persona que en la revista escribió por primera vez sobre Góngora. Se puede decir que barroquizó a *Tel Quel*, que era un grupo muy cartesiano, muy valeryano” (1995: 12). Esos años franceses son, precisamente, los años que, a través del Barroco, Descartes es reemplazado por Kepler (Lacan, Sarduy), por Leibniz (Deleuze).

En *Escrito sobre un cuerpo* (1969), el Neobarroco sigue todavía ausente como concepto. Se trata, antes bien, de un libro preparatorio del Neobarroco, en el que se definen las bases conceptuales que lo harán posible, un primer corpus (por cierto, amplio) y un primer modelo de historización del Barroco en el que Góngora desempeña el rol de “origen” (más allá de otras referencias esporádicas, en Sarduy se registra, como podrá verse luego, un impacto directo de los efectos del 27 y el

³⁸⁵ Escribe Cozarinsky al respecto: “Sólo Roland Barthes podía, desde otro registro, intuir exactamente la naturaleza de su genio” (2000: 125).

³⁸⁶ No se trata, sin embargo, de la primera colaboración de Sarduy en la revista. El año anterior habían aparecido algunos poemas bajo el título “Pages sur le blanc”, a propósito de cuadros de Franz Kline (*Tel Quel* nº 23, 1965), que luego integrarán el poemario *Big Bang* (1974).

Barroco literario se reduce a Góngora). El libro, sin embargo, antes que como recorrido orgánico, funciona como compendio, como postulación de un repertorio de problemas y temas que definen las condiciones de lectura y reapropiación del Barroco en el presente (repertorio del que el resto de su obra teórica no será sino un despliegue). La operación básica consiste en hacer confluir diversas series de lecturas (con una determinación compleja entre ellas, una determinación no mecánica): hitos del Barroco histórico, autores americanos contemporáneos (Cortázar, Elizondo, Donoso, Masotta, Fuentes, Burroughs, Pizarnik, Lezama, etc.), autores de la teoría estética y la filosofía europea contemporánea (Bataille, Klossowski, Lacan, Barthes, Kristeva, Jakobson, Dámaso Alonso, etc.), leídos todos en clave barroca. Así, aquello que se volverá el Neobarroco surge aquí como acumulación (decididamente internacional, culturalmente heterogénea) de experiencias de lectura del arte y el pensamiento del pasado y, fundamentalmente, del presente. La primera parte del libro, en este sentido, bajo el título “Erotismos”, inscribe todas las fuerzas teóricas y poéticas del presente barroco en la economía batailliana del desperdicio dando forma a una articulación que, tal como fue expuesto en el Escolio correspondiente de la Segunda parte, estaba latente desde las primeras décadas del siglo.

Pero se trata, tal como fue señalado, de un libro preparatorio, una suerte de cuaderno de estudio del Barroco dominado por el fragmento como unidad y en el que conviven enunciados teórico-críticos con pasajes de conversaciones, cartas, fragmentos de la obra de Sarduy, fragmentos críticos sobre el propio Sarduy (entre ellos, “La cara barroca” de Barthes, de 1967) y “notas” autorreferenciales que sintetizan la lógica del libro como trabajo enviado a la imprenta antes de ser concluido: “conservar las notas preparativas. Eliminar, en el párrafo sobre la *fijeza*, la imagen [...] Introducir, en la crítica, personajes ficticios, míos o de otro. Mezclar géneros. Hacer intervenir a un posible lector” (Sarduy, 1969: 1165).³⁸⁷

³⁸⁷ Antes del pasaje citado, Sarduy expone su “método”, cuyo despliegue, depurado, tendrá lugar en las obras posteriores: “Después de todo, sería útil, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacrónica y volver al sentido original de la palabra texto –tejido– considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta un discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo; tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde. La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistemas de vasos comunicantes. Hablar de la influencia del *Castillo* en el *Quijote*, de *Muerte de Narciso* en las *Soledades*” (1969: 1164).

¿Cuál es la historia del Barroco que *Escrito sobre un cuerpo* define como estudio preparatorio para el futuro lanzamiento del Nerobarroco? La primera referencia al Barroco del libro aparece en el contexto de un comentario de *Storia di Vous*, de Giancarlo Marmori, que conduce a Sarduy a señalar, en este comentario lateral, un aspecto central de esta historia del Barroco en el siglo XX: el “frenesí ornamental” (1969: 1131) del *Modern Style*. El futuro Neobarroco de Sarduy encuentra así su “origen” en el siglo:

La retórica de lo accesorio convirtiéndose en esencial, la multiplicación de lo adjetival sustantivado, el ornamento desmedido, la contorsión, lo vegetal estilizado, las estatuas y cisnes, y lo cosmético como instrumento de sadismo mediatizado, nos sitúan [...] en un erotismo preciso: el que celebra en sus orlas, metáforas de cuerpos, el arte 1900 (1969: 1130).

Un salto conduce, en la segunda parte del libro, a 1927: Sarduy se instala en la tradición gongorina por la vía de Dámaso. Sobre esa base, a través de dos fuentes de conceptos –la actualización del gongorismo hispánico en Lezama y los nuevos conceptos del estructuralismo– prepara el terreno para un Barroco contemporáneo. La operación con respecto al 27 es explícita: “Alonso modificó la concepción del sintagma según Saussure, añadiéndole la idea de progresión de Bally. En estas apresuradas notas, citas del trabajo de Alonso, traté de incorporar a la noción de Bally algunos de los aportes del estructuralismo actual, Barthes y Lacan” (1969: 1155). Pero es Lezama el auténtico “origen” de la contemporaneidad de Góngora y, por esa vía, del Barroco. Luego de citar un pasaje de “Sierpe de Don Luis de Góngora”, señala Sarduy: “Anticipándose a las teorías más recientes –revalorización del formalismo ruso, de Bakhtine, semiología de paragramas de Julia Kriteva–, Lezama define, en ese texto, la escritura como objeto dialógico” (1969: 1169). *Escrito sobre un cuerpo* es, en este sentido, la gran reivindicación de Lezama, un acto de arrepentimiento que parte de un “Recuerdo” (una conversación con Lezama a la salida del teatro) y que concluye con un fragmento de una carta de Sarduy a Lezama en la que además de remitirle su trabajo sobre él, da noticias sobre la traducción de *Paradiso* al francés, y que conduce a la colocación de Lezama no sólo como condición de posibilidad de un Barroco contemporáneo, sino también como núcleo de legibilidad de la literatura contemporánea, como “verdad” del lenguaje como territorio de placer (Sarduy cita, en este caso, un pasaje de “La cara barroca” de Roland Barthes, haciendo extensivas esas afirmaciones sobre su obra a la de Lezama).

La tercera y última sección del libro, “Estructuras primarias”, señala la proyección del Barroco al presente en la arquitectura y en las artes plásticas. Aquí Sarduy retoma el problema la historización del Barroco para volver a insistir sobre su condición del “origen” del presente y –elemento esencial desde el punto de vista de este trabajo–, para hacer del Barroco la instauración de una “legibilidad”. La ciudad barroca, señala Sarduy, operó “un corte radical”, como “descentramiento” y “crisis de la inteligibilidad”, reticencia a “la inocencia del lenguaje natural” que intenta “ser, a pesar de todo, legible”:

en esa búsqueda de lo *legible urbano*, en ese espacio de ruptura, hipertrofiado por la revolución industrial, vivimos aún. No es un azar si es Góngora quien mejor define esta necesidad de lectura: “si mucho poca carta les despliega”. La carta o mapa como medio de desciframiento, pero sobre todo, la violencia reductora de su superficie (*si mucho/poca*)” (Sarduy, 1969: 1183).

Sobre esta base, Sarduy se introduce en el debate sobre el arte contemporáneo. Surge así lo que, según el autor, debe ser “la verdadera pintura urbana” (una forma de proyectar esa continuidad histórica que nace en el Barroco): “la que no tratara de engañarnos, sino al contrario: telas que harían explícitos sus medios, su artificio, que aparecerían –como la ciudad de hoy– en tanto que puros conjuntos de señales, de convenciones, de códigos” (1969: 1184). En el terreno de las artes plásticas, Sarduy opta: el *minimal art*, los cubos de Larry Bell, etc. Esas opciones se inscriben en una tradición que parte inevitablemente de Marcel Duchamp. Pero al llegar al pop, Sarduy señala un límite: “no tienen la menor intención de irreverencia. Aquí hay una reconciliación, un respeto, una glorificación del mundo de las ‘cosas’” (1969: 1192). El horizonte de esta sección final del libro, sin embargo, es el establecimiento de una articulación (que retoma con claridad los cruces originarios del siglo XX barroco) entre artes plásticas y verbales que el resto de la obra de Sarduy desarrollará (incluso poniendo en cuestión la primacía lingüística de esta formulación y fomentando determinaciones mutuas): “una revisión de la pintura. A la luz de una revisión del lenguaje” (1969: 1194).

2.2. 1972: “El barroco y el neobarroco”

La primera aparición del concepto de Neobarroco en la obra de Sarduy se produce en 1972, con la publicación de “El barroco y el neobarroco” –aparición que invoca, sin saberlo, la escena de 1955 de la historia de la Máquina de lectura (no sólo el

concepto propiamente dicho, sino también, como podrá verse, muchas de las variables incluidas por Gillo Dorfles y por Haroldo de Campos en esa postulación) y que funciona como prueba, por lo tanto, de las discontinuidades inherentes al funcionamiento de la Máquina. Con el concepto de Neobarroco –Sarduy habla también de “barroco actual” (1972: 35) y, más adelante, de “barroco furioso” (1982: 1307) y de “segundo” barroco (1987a: 1375)– el autor cubano define, simplemente, la posible existencia de un Barroco del siglo XX que, de diferentes modos, reedita la experiencia del primero, el del siglo XVII.

Este lanzamiento, dada su (pasajera) inscripción exclusiva en el espacio latinoamericano, se produce en un contexto que funciona como auténtico momento de peligro: los debates políticos, culturales, estéticos en torno a la Revolución cubana. En ese marco, el libro en el que aparece “El barroco y el neobarroco” (*América Latina en su literatura*, volumen colectivo coordinado e introducido por Baldomero Fernández Moreno) es un documento significativo de los debates de la época que hacen de lo latinoamericano un objeto de problematización específica. El libro forma parte de un proyecto (la serie “América Latina en su cultura”) emprendido por la UNESCO que se propone construir grandes síntesis sobre las culturas del mundo.³⁸⁸ El resultado, por lo tanto, está explícitamente atravesado por las paradojas que produce una mirada que se presenta a la vez como interior y como exterior. A su vez, el libro aparece en pleno auge de las discusiones sobre la politización del arte. Sin embargo, tal como señala Claudia Gilman (2003), representa (no sin excepciones) una línea más preocupada por aspectos específicamente estéticos que políticos (aceptando, al menos provisionalmente, esta distinción).

Si bien el Barroco aparece, naturalmente, en muchos de los trabajos incluidos en el volumen (entre otros, además del trabajo de Lezama, el caso más destacado es el de Haroldo de Campos, “Superación de los lenguajes exclusivos”, ya analizado), Sarduy es el único que se propone transformarlo en fundamento exclusivo de una lectura de lo latinoamericano (articulado con las recientes innovaciones teóricas francesas). Como operación de lectura, “El barroco y el neobarroco” puede funcionar –y así fue en muchos casos recibido– como un modo de generar las condiciones de lectura de la obra narrativa y poética del propio

³⁸⁸ Algunas de las intervenciones incluidas en otro de los volúmenes de la serie, *América Latina en su arquitectura*, fueron tenidas en cuenta en las escenas de 1908 y 1955.

Sarduy (la publicación de este ensayo coincide con la aparición de una de sus novelas más importantes, *Cobra*) –en ese caso, el texto reclamaría la mera incorporación de sus textos narrativos y poéticos al corpus que el ensayo propone y “probar” allí esas hipótesis (ejercicio que muchos lectores de Sarduy agotaron rápidamente). Sin embargo (y, al menos en primera instancia, sin perjuicio de esa opción), “El barroco y el neobarroco” hace más: no se trata, en sus alcances, ni de la formulación de una “poética” ni de una puesta al día teórica para América Latina, sino más bien de una apertura teórica en la que lo latinoamericano no funciona como límite (como restricción) sino como fundamento de un nuevo punto de vista.

En este sentido, el destino de “El barroco y el neobarroco” fue decididamente problemático. Pese a haber permanecido como “manifiesto” de una nueva corriente de las letras latinoamericanas (para la consideración de algunas de las variables implicadas en el desarrollo de la poesía “neobarroca” cubana y rioplatense, cfr. más adelante el Capítulo 12), no puede dejar de señalarse que se trata, mirado desde el punto de vista del desarrollo ulterior de la obra teórica de Sarduy, aún de un momento preparatorio de las operaciones fundamentales con respecto al Barroco –así, en Sarduy, el Neobarroco es el nombre de un Barroco transformado en Máquina de lectura. Las causas de la permanencia de este texto como momento emblemático de la obra teórica de Sarduy son muchas: no sólo su condición aceptada de “manifiesto”, sino también el dato no menor de tratarse del texto más simple, más legible y por lo tanto, tal como fue señalado, más “aplicable” del corpus teórico sarduyiano –un rasgo que desaparece a partir de 1974–; a su vez, es el texto que, por estar anclado en la literatura latinoamericana de los años 60 y comienzos de los 70, más se mezcla con los destinos del *Boom*. En este sentido, merece destacarse que cuando en 1987 Sarduy publica su *summa* teórica, *Ensayos generales sobre el barroco*, decide excluir “El barroco y el neobarroco”. Habría, en principio, dos motivos de esa exclusión: la más evidente es que su “Conclusión” había sido incorporada, casi sin modificaciones, en *Barroco* –dato que señala, una vez más, el hecho de que no se trata más que de un avance de la auténtica teoría del Barroco. Pero la razón fundamental es que “El barroco y el neobarroco” (quizás siguiendo el pedido de Baldomero Fernández Moreno de producir aportes críticos circunscriptos al espacio latinoamericano) operaba sobre un territorio literario que si bien le resultaba cómodo (sobre todo pensando en la colocación de su obra narrativa y poética), no coincidía con el tipo de articulación

crítica que estaba preparando (y que estaba presente ya en *Escrito sobre un cuerpo*), en el que lo norteamericano (una fuerza artística de lo contemporáneo, tanto literaria como plástica) y lo europeo (una fuerza fundamentalmente teórica) convivían con lo latinoamericano como territorios imaginarios igual de relevantes para la invención del (Neo)Barroco. Por lo tanto, en 1987, el planteo de “El barroco y el neobarroco” resultaba, luego de la publicación de sus tres libros teóricos mayores, algo parcial. América Latina es, qué duda cabe, condición de posibilidad del Neobarroco de Severo Sarduy –no hay, podría decirse, Neobarroco sin ese espacio de la imaginación. Pero América Latina es, para Sarduy, sólo un punto de partida (un “origen” arqueológico, aprendido de Lezama, como territorio de la voracidad gnóstica, de la incorporación desmesurada): las referencias al Subcontinente (que como unidad cerrada se vuelve incompatible con un Neobarroco que hace del Barroco una clave interpretativa de una modernidad excéntrica) son, de ahí en más, muy dispersas, esporádicas. No hay, para el Neobarroco, totalidad latinoamericana, sino experiencias múltiples de la excentricidad –la escala, a partir de *Barroco*, se modifica sensiblemente: de América Latina al Cosmos.

¿Qué versión del Barroco produce Sarduy en este texto inaugural? Sarduy, como historiador del Barroco (todos los protagonistas de esta historia lo son, de un modo u otro), sabe que se trata de una historia que no hace sino recomenzar –el Barroco es una historia de los comienzos y el comienzo de una historia permanentemente reescritas– y, asumiendo esa condición, traza su versión del “origen”. Así comienza el texto: “Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica” (1972: 5). Enumera, a partir de allí, algunas instantáneas de la historia de las versiones etimológicas (la gruesa perla irregular, la roca, el nombre de un alumno de los Carracchi, Le Baroche o Barroci, el término escolástico y el mal gusto según “la banalidad codificada”) inscripta, tal como fue señalado, en una asunción del delirio de los orígenes – “filología fantástica” (1972: 5)– como variable que debe ser incorporada. A esa enumeración se suma otra (hitos históricos, rasgos, recursos artísticos) que es sometida, sin embargo, a una restricción: “más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso [...] que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico que esta noción ha sufrido” (1972: 7). Esa restricción, sin

embargo, no es simple. En este caso, apunta a definir “la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual” (1972: 7). El resto de la obra de Sarduy, si bien conserva la intención restrictiva, hace lo que este texto evita: no sólo sale de la intención aplicativa, sino también despliega lo que aquí se presenta como marco general no desplegado: “No seguiremos el desplazamiento de cada uno de los elementos que resultaron de este estallido que provoca una verdadera falla en el pensamiento, un corte epistémico, cuyas manifestaciones son simultáneas y explícitas” (1972: 6). Lo relevante, sin embargo, es que ya aquí el Barroco es instalado en el terreno de la *epistemé* foucaultiana. Cada uno de esos “elementos”³⁸⁹ (índices del tipo de desestabilización que, según la versión de Sarduy –una versión polémica³⁹⁰ en el contexto de los años 70– es el rasgo fundamental del Barroco) serán, a partir de 1974, el centro de una indagación que se propone, antes que nada, definir con precisión el tipo de falla y de corte epistémico del Barroco, a la luz del cual el Neobarroco se conforma como eco y reinención de ese “origen”. Por ello esta identificación del Barroco como estallido no debe leerse metafóricamente: se trata, en primer lugar, de un eco que llega de la dinamita que explota en *Gestos* (la primera novela de Sarduy) y, con ella, la Revolución cubana. Pero también un eco que llega del futuro, un anticipo del interés de Sarduy por la cosmología y la teoría del Big Bang. Lo que en 1972 no hace Sarduy (seguir los desplazamientos de cada uno de los elementos) es lo que hará en 1974: seguir los desplazamientos planetarios y artísticos –las resonancias entre uno y otro movimientos.

La delimitación del Neobarroco que propone Sarduy parte de una diferencia con Eugenio d’Ors. Si bien reconoce que *Lo barroco* es la “mejor gramática en español” (1972: 7) del Barroco, considera inadmisibile la identificación con la idea de naturaleza (en la medida en que, según Sarduy, se trata antes bien de “la apoteosis del artificio”) y, más aún, la idea de que el Barroco está animado por la

³⁸⁹ “la Iglesia complica o fragmenta su eje y renuncia a un recorrido preestablecido, abriendo el interior de su edificio, irradiado, a varios trayectos posibles, ofreciéndose en tanto que laberinto de figuras; la ciudad se descentra, pierde su estructura ortogonal, sus indicios naturales de inteligibilidad –fosos, ríos, murallas–; la literatura renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; desaparece el centro único en el trayecto, que hasta entonces se suponía circular, de los astros, para hacerse doble cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse; Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea y, finalmente, Dios mismo no será ya una evidencia central, única, exterior, sino la infinidad de certidumbres del cogito personal, dispersión, pulverización que anuncia el mundo galáctico de las mónadas” (1972: 6-7).

³⁹⁰ Cfr. Capítulo 11: por ejemplo, la diferencia entre Sarduy y Maravall.

nostalgia del Paraíso Perdido. Sin embargo, esa diferencia con d'Ors no debería ser sobreestimada. La obra de d'Ors, tal como fue señalado, es un antecedente fundamental del Neobarroco –la diferencia entre las vueltas cíclicas del Barroco propuesta por d'Ors y el salto histórico entre el siglo XVII y el siglo XX defendido por Sarduy no arruina la importancia del catalán en el establecimiento de un desajuste temporal fundacional del siglo XX. Tampoco arruina la importancia que tiene para el Neobarroco el tipo de desajuste categorial, el poder de arrastre del concepto o el contagio como lógica de expansión que es esencial en *Lo barroco*. Y aún: la importancia de la contra-historia del pensamiento que d'Ors desarrolla, como modo de perturbar cualquier posibilidad de continuidad “clásica” de la historia –sostenida en la idea de “sistemas sobretemporales” y en la crítica a la “sucesión cronológica” que, tal como fue desarrollado en la escena de 1927, es un punto de partida de una historia del Barroco que encuentra en el Neobarroco de Sarduy y su concepción del tiempo uno de sus ecos más justos. Ahora bien, el punto de mayor desacuerdo (la idea de nostalgia del Paraíso perdido) merece un comentario específico. Es probable que Sarduy se deje llevar aquí por su proximidad con la versión de Lezama (d'Ors, en la tradición cubana, había sido reivindicado fundamentalmente por Carpentier). Pero si se tiene en cuenta la forma crítica y compleja que, ya en Benjamin y más adelante en Lezama, adquiere lo originario como problema específico del Barroco y, luego, si se tiene en cuenta la experiencia de lo originario que la imagen del Big Bang que propondrá Sarduy en 1974 permite problematizar, la idea de d'Ors adquiere otro alcance. Esa nostalgia, pensada desde los “sistemas sobretemporales” y desde la noción de *eón* (como experiencia de la eternidad sometida al acontecimiento), es –tal como podrá verse a continuación– una imagen del tiempo más compleja de lo que Sarduy, en este momento, se permite ver.

El Neobarroco es definido, en esta primera intervención, de un modo que no deja de resultar ambiguo: es tan específico en sus rasgos –tres mecanismos de artificialización, dos formas de parodia–, como general –se pretende válido para caracterizar obras de tan distinto tipo que obliga a preguntarse qué texto podría quedar excluido de ese corpus. Si bien el criterio de exclusión es evidente (para comenzar, cualquier forma de narrativa que se pretenda realista), inevitablemente (como síntoma de los problemas de esta primera definición), con los años Sarduy irá restringiendo el “canon” neobarroco, dejando afuera, por ejemplo, a muchos de

los autores del *Boom* (Carpentier, emblemáticamente). Por ello en el Neobarroco (a partir de Sarduy) se vuelve aún más evidente el principio que, tal como ha sido señalado, se produce en relación con el concepto de Barroco. La fuerza está en el nombre³⁹¹ y no en los objetos que designa. Así, la lista de todo lo que alguna vez fue considerado neobarroco (para algunos de los desarrollos contemporáneos, cfr. Estado de la cuestión) es inconsistente tanto cuantitativa –por ilimitada– como cualitativamente –los rasgos nunca logran ser suficientemente específicos. Por ello, decir hoy que una obra, un autor, una “cultura” son “barrocos modernos” o “neobarrocos” equivale a no decir casi nada sobre ese objeto. Pero si bien nada es hoy propiamente neobarroco, lo neobarroco, la fuerza de la noción, sobrevive como modo de mirar, de oír. En el origen tanto de una cosa como de la otra está Sarduy. Lo que de este modo se vuelve evidente es algo que no todos los lectores de Sarduy supieron leer: en el Neobarroco se cumple el “destino” del Barroco en el siglo XX –la conformación de una Máquina de lectura (y no de una poética). Se trata antes de un modo de releer la historia del arte moderno que una forma específica de ese arte. Quizás sólo circunscripto a la obra de Sarduy, el Neobarroco es también una poética (el Neobarroco es Sarduy).³⁹² De todos modos, si en muchos casos no se volvió evidente que se trataba, antes que nada, de un modo de leer es porque desde el comienzo la obra de Sarduy fue recibida como la de un novelista y poeta. Sus ensayos, en consecuencia, no funcionaban sino como soporte conceptual de sus ficciones y poemas. La zona teórica de su obra, sin embargo, no sólo resiste una lectura independiente –es, incluso, la que mejor envejece, la que el presente más reclama.

La Máquina de lectura que refunda Sarduy es, más allá de los procedimientos de los que se vale en cada etapa, una máquina de reinención del presente. Ante cada objeto (artístico o no) analizado, el Neobarroco formula una pregunta a propósito del sentido del tiempo presente, es decir, se propone pensar

³⁹¹ Por ello, tal como fue señalado en el Estado de la cuestión, incluso los protagonistas de momentos poéticos definidos como “neobarrocos” supieron ver esa diferencia. Dice Arturo Carrera: “El neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radica su felicidad” (2007: 154).

³⁹² El despliegue de esta hipótesis (el establecimiento de una lectura que intente determinar un principio de articulación entre la zona teórica y la zona narrativa y poética de su obra) excede el recorte de este trabajo. El problema reaparece, tal como podrá verse en el capítulo 12, en el caso de Néstor Perlongher y el concepto del Neobarroso. Lo allí planteado (la sospecha necesaria con respecto a la “coherencia” aceptada por muchos entre una zona y otra) vale también, como definición de principios, para el caso de Sarduy.

en qué estado queda el presente luego de la experiencia de lectura de ese objeto. El método, por lo tanto, no puede sino profesar una forma de anacronismo, pues el presente, desde su perspectiva, una vez arruinado el origen, es un tiempo siempre heterogéneo y sólo legible arqueológicamente. El presente que postula Sarduy tiene distintas caras: es el Universo en expansión (cfr. sección siguiente), es la Era Lezama (cfr. Capítulo 9), es el Neobarroco. Es decir, el presente es un modo de habitar el tiempo, de integrarse a él. Por eso el Neobarroco no es exactamente la construcción de una tradición, sino más bien la invención de formas de contemporaneidad. Escribe Sarduy: “dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces” (1982: 1347). Por ello, en adelante, el Neobarroco no dejará de ser planteado como tentativa, como hipótesis con respecto a la cual Sarduy permanece cauto –el Neobarroco como posibilidad– pues la validez de esa hipótesis no se verifica en el espacio cerrado del arte y su Historia, menos aún en el de la “cultura” (tal como a partir de Calabrese se volvió habitual), sino más bien en el espacio abierto, siempre exterior, de la experiencia, a la vez estética y vital.

Por otra parte, la máquina que Sarduy define retoma también la tradición filológica de 1927. Tal como fue señalado, el Barroco literario es reducido por Sarduy a dos nombres: Góngora y Lezama (luego, el propio Sarduy). Pero entre Góngora y Lezama, hay un puente fundamental: Dámaso Alonso. Sarduy retoma explícitamente la estilística de Dámaso (a través de Barthes y Kristeva) para desarrollar nuevos principios de lectura, pero sobre todo para definir el funcionamiento de lo que en este trabajo se caracteriza como Máquina:

La metáfora de Góngora [...] eleva al cuadrado un nivel ya elaborado de lenguaje [...]. El desciframiento practicado por Dámaso Alonso envuelve a su vez –muñecas rusas–, al comentarlo, el proceso gongorino de artificialización. En este comentario siempre multiplicable –este mismo texto comenta ahora el de Alonso, otro quizás (ojalá) comentará éste– el mejor ejemplo de ese involucramiento sucesivo de una escritura por otra que constituye [...] el barroco mismo (1972: 8-9).

Además de dignificar el comentario (señalando como rasgo básico del Barroco un procedimiento, un funcionamiento propiamente maquínico de acumulación en el que “literatura” y “crítica” se ensamblan en un único nivel, el método de lectura), el comentario de Sarduy hace de Dámaso (tal como fue planteado en la escena de 1927) un fundamento de la ruina filológica del origen. Si bien Sarduy plantea la

tarea del Neobarroco como “sistema de desciframiento”, como “descodificación”, no debe perderse de vista que en su caracterización del signo barroco (presente ya en la idea de metáfora al cuadrado de 1966) hay algo potencialmente perdido para siempre: el origen como significado primero. Eso y no otra cosa ponen de manifiesto los procedimientos descritos por Sarduy (más allá de que sea posible, en algunos casos, desandar el camino de una sustitución o una proliferación, y de que la idea de una “cadena abierta” aparezca, a nivel del signo, sólo en los casos más extremos). La práctica de lectura, por lo tanto, no hace sino señalar, en última instancia, ese vacío esencial –el Neobarroco, tal como planteó Gustavo Guerrero con claridad, es “la religión del vacío” (1995: 21). Por ello, desde la perspectiva de Sarduy, el valor de la intervención “envolvente” de Dámaso es su capacidad de hacer de la lectura *un grado más* en ese proceso infinito de artificialización, y no, evidentemente, su capacidad de restituir el significado “original” de los versos de las *Soledades*, el término comparado, envuelto por la metáfora (lo que equivaldría a suspender la artificialización, a descomponerla). En cualquier caso, se trata, según Sarduy, de un proceso en el que la potencia del Barroco se desplaza a la dimensión filológica de todo lenguaje (y no, aunque aquí aún se valga de ese concepto, de un metalenguaje).

El tipo de análisis que se despliega en “El barroco y el neobarroco” es la primera versión de un método que luego Sarduy ajustará y corregirá. Por ejemplo, en el caso de la proliferación, el autor incluye una formalización gráfica que representa el funcionamiento de ese modo de la elipsis en forma circular. Ese diagrama, que aquí es sólo una representación visual del signo, será en sus textos teóricos posteriores, además, un mapa del cosmos. Pero (y en este punto lo único que Sarduy hará más adelante es conectar variables que aquí ya estaban planteadas) la representación correcta de la proliferación no podría corresponderse con el círculo. En la medida en que el significante tachado se vuelve un segundo centro ausente (junto al presente, el significado, el sol), el círculo se deforma (anamorfosis del círculo, dirá Sarduy) y se vuelve una elipse: “elips (e/ís), fundamento del barroco” (1974: 1225).

Sarduy, como tantos otros durante la década del 70, sucumbe ante la seducción de la intertextualidad, la parodia y la carnavalización. Indudablemente, el arsenal de conceptos que, a partir de la introducción de Bajtín, ofrecía Julia Kristeva, constituyó una auténtica renovación metodológica. A partir de esas ideas,

Sarduy logra no sólo determinar principios de lectura más o menos rigurosos, sino también hacer del Neobarroco un espacio plegado, estructurado a partir de conexiones entre diversos niveles de análisis. El corpus que construye “El barroco y el neobarroco” (en el que incluye casi todo: narrativa, poesía, artes plásticas, cine, teatro, música, arquitectura) toma la forma, por lo tanto, de un espacio cerrado en su apertura. En este sentido, la Máquina de lectura puesta a funcionar encuentra su eficacia en ese poder de atravesar todas las artes y sólo se propone proliferar, expandirse. Ahora bien, hacer del Neobarroco un espacio definido a partir de la inter e intratextualidad no podía sino conducir a un deslinde, sobre todo teniendo en cuenta que esas nociones (por cierto, en su versión simplificada y en muchos casos vulgarizada), pronto se volverían parte del sentido común crítico y perderían, por lo tanto, cualquier especificidad. Por ello, en el resto de su obra, este conjunto de ideas no desaparece pero se reformula y da lugar a otro sistema de conexiones (Cfr. sección siguiente de este capítulo). Así, la zona del análisis que pretende inscribirse más decididamente en los principios estructuralistas (a partir de las nociones de *grama* y *paragrama*) es, como reconoce François Wahl (1998), probablemente la más superflua. Otras de esas nociones, de todos modos, permitirán derivaciones que adquirirán un peso cada vez mayor: la carnavalización y la parodia, por ejemplo, permitirán a Sarduy retomar la contraconquista lezamiana y plantear la idea del español de América como una lengua simulacro (y, por extensión, el espacio americano como espacio también simulado y por lo tanto no periférico), en *La simulación*, como podrá verse más adelante.

Por lo tanto, la adscripción de Sarduy al estructuralismo es una idea muchas veces repetida pero que ya durante los años 80 Gustavo Guerrero se ocupó de relativizar. Es claro que Sarduy participa de la situación estructuralista y en ella se forma, pero el uso que hace de esos principios (uso cuya máxima intensidad se da en este texto), nunca dejará de ser, en adelante, prudente, distanciado. Tal como Sarduy plantea muchas veces al ser entrevistado, lo que resultó significativo para él de esos años es el aprendizaje de un rigor metodológico y precisión conceptual. Sarduy no sólo no practica análisis estructurales en sentido estricto, sino que representa (como participante marginal de *Tel Quel*) una fuerza que se mueve en otras direcciones. Por ello, lo que importa de su relación con ese grupo es, en realidad, la amistad con Roland Barthes. Amistad que para uno y otro, con el correr de los años, se vuelve esencial tanto existencial como intelectualmente. Un año

después de “El barroco y el neobarroco”, Barthes publica lo que será un texto de quiebre, *El placer del texto*. Allí, las referencias al Barroco y a Sarduy son algunos de los fundamentos de la nueva ética de la literatura planteada en torno a las variables placer/ goce. No se trata, sin embargo, del primer texto de Barthes con referencias a Sarduy: ya en “La cara barroca” (reseña de la traducción francesa de *De donde son los cantantes –Écrit en dansant*), Barthes había planteado que la presencia de Sarduy en Francia, “nos revela también la cara barroca que hay en el idioma francés, sugiriéndonos de ese modo que la escritura puede conseguirlo todo de una lengua, y lo primero de todo, puede devolverle la libertad” (1967a: 282). El mismo año, publica en el *Times Literary Supplement* “De la ciencia a la literatura”, donde el Barroco sigue presente como referencia para una apertura que se dará en los años siguientes: “Tan sólo el barroco, experiencia literaria que no ha pasado de tolerable para nuestras sociedades, o al menos para la francesa, se atrevió a efectuar algunas exploraciones de lo que podría llamarse el Eros del lenguaje” (1967b: 20).

Pero el alcance que, desde la perspectiva de Barthes, tiene la presencia de Sarduy, va incluso más allá. En 1977, al hacerse cargo de la cátedra de Semiología literaria en el Collège de France y pronuncia se Lección inaugural, señala:

Y si es igualmente cierto que he ligado muy tempranamente mi investigación con el nacimiento y el desarrollo de la semiótica, no lo es menos que poseo escasos derechos para representarla, dado que he estado inclinado a desplazar su definición –apenas parecía constituida–, y a apoyarme en las fuerzas excéntricas de la modernidad (1977: 113).

Esas fuerzas excéntricas son las que llegan desde el descentramiento del Universo que el Neobarroco no deja de convocar.

En “El barroco y el neobarroco”, Sarduy retoma una zona fundamental de *Escrito sobre un cuerpo* sobre la relación entre Barroco, erotismo y *potlach*, y la sintetiza en una sentencia: “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio” (1972: 32). Pero a diferencia de ese primer libro, aquí el nombre invocado para sostener esa relación no es Bataille, sino Lacan y el objeto *a*. Bataille está, de algún modo, presupuesto. Lacan, como podrá verse en el capítulo siguiente, había comenzado a acercarse lentamente, desde los años 60, al Barroco y un año después de publicado este texto de Sarduy lo transformará en una *colocación*.

La articulación del Barroco con el desperdicio batailliano había sido, en cierto modo, una novedad. Si bien, tal como fue señalado en la escena de 1927, desde comienzos de siglo la relación entre Barroco y gasto improductivo de materiales estaba planteada por la Máquina de lectura, en Bataille el Barroco falta en su lugar. Es Sarduy quien asocia definitivamente los principios de funcionamiento del arte barroco con la economía del derroche. A partir de allí, el Neobarroco coincidirá con una economía específica que se concibe como transgresión de la economía burguesa en una dirección que hasta allí no había sido explícitamente explorada.

Pero Sarduy desplaza aquí el eje hacia el otro: Lacan. El punto de unión entre Bataille y Lacan³⁹³ es, en este caso, el “Ensayo sobre el don” (1925) de Marcel Mauss, que está en el origen tanto de la economía batailliana de la negatividad sin resto como de la postulación del objeto perdido de Lacan. Tal como fue señalado, Sarduy había asistido durante los años 60 al seminario de Lacan. Los cursos de esos años, los que aquí Sarduy cita, dejan en el cubano marcas visibles, no sólo los que aparecen referidos en el texto, sino también aquellos que se ocupaban del problema de la pulsión escópica (un problema, naturalmente, decisivo para el Barroco) y la anamorfosis. Pero también, como podrá verse en la sección del próximo capítulo dedicada a la relación Sarduy-Lacan, lo sonoro. Entre lo escópico y lo sonoro se delimita un aspecto decisivo para el Barroco: no sólo desde el punto de vista descriptivo, sino también metodológico.

“El barroco y el neobarroco” se cierra con una consigna (“Barroco de la Revolución”) que, a la luz de las posiciones que, con el paso de los años, irá adoptando Sarduy, no puede no resultar enigmática –es necesario, sin embargo, restituir a esa adscripción (Barroco y Revolución) sus alcances. Decir “Revolución” en América Latina a comienzos de los años 70 equivale, inequívocamente, a decir “Revolución cubana”. Esa experiencia política es el nudo en torno al cual se organizan todos los debates, no sólo políticos sino también culturales y artísticos, desde la década anterior. Y Cuba es, también, una de las fuentes fundamentales del Barroco del siglo XX. Esa conjunción (Barroco y Cuba revolucionaria), sin

³⁹³ Aunque no el primero ni el único: para comenzar, Judith Sophie, la cuarta hija de Lacan, su preferida y heredera intelectual, portó durante veintidós años el apellido Bataille, pues su madre, Sylvia Maklés, se encontraba, en ocasión de su nacimiento, aún casada con Georges.

embargo, comenzó a demostrarse problemática: Lezama Lima y Sarduy,³⁹⁴ en recorridos simétricos y opuestos (el viaje interior, el viaje exterior), son la prueba mayor. La pregunta, entonces, es cómo leer esa consigna, ese llamamiento final. Lejos de tratarse de una mera provocación, la idea de un Barroco revolucionario (o de una Revolución barroca) funciona como postulación, aún eufórica (con el tiempo Sarduy adoptará otra postura, otro gesto en relación con la política), de *otra* Revolución. La disputa de la que aquí Sarduy participa (puesta en relación, a su vez, con la disputa del Barroco) es la de los modelos de modernidad (y negatividad) que, en un momento de peligro del siglo XX, es posible sostener. La pregunta que, en este marco, se hace Sarduy es de qué otro modo, además de aquel que se había vuelto hegemónico y, en ese camino, mostraba sus límites (líneas que se bloqueaban), es concebible un pensamiento estético auténticamente contemporáneo (es decir, que establezca con el presente un relación intempestiva, de activa extemporaneidad) de la Revolución: ¿en qué consiste, en 1972, un Barroco de la Revolución? Es decir, Sarduy intenta abrir una grieta que, lejos de lo que podría pensarse, es *interior* a la propia Revolución cubana y consiste en someter a discusión el Universo en el que esa Revolución debe ser inscripta, imaginada. El Neobarroco, en este sentido, no deja de ser un producto de la Revolución cubana, pero un producto deforme, inesperado, que intentó rescatarla y hacer otra cosa con esa experiencia histórica.

Con el paso del tiempo y, más allá de seguir explorando las vías de esa otra negatividad, Sarduy abandona la Revolución como horizonte de reflexión. Gradualmente, su posicionamiento político se dilata, se confunde con el desinterés. En la guerra del presente, Sarduy asume una posición *neutral*, pero entendida como gesto activo, afirmativo. Se trata de un cambio significativo: el énfasis pasa de la política al plano de la ética. ¿Cómo leer, si no, la fatiga con la que una y otra vez Sarduy define su vida lejos de Cuba como el mejor modo de no tomar ninguna decisión? La postergación definitiva de un posicionamiento, por cierto, no supuso para Sarduy una forma de felicidad. Sobre el final de su vida, escribe: “creo que debía haber vuelto, que debía haberme comprometido en un sentido o en otro. Asumir mi *karma*, hundirme en la contingencia” (1990b: 13). Sin embargo, esa

³⁹⁴ El Barroco de Carpentier, tal como fue señalado, es más accesorio, es decir, está menos hundido en la historia del Barroco como debate estético y cultural y, por lo tanto, se deja llevar en muy menor medida por las implicancias de la efectiva barroquización del lenguaje y la tradición.

renuncia al compromiso puede comprenderse como otra forma (quizás imposible) del compromiso: el Neobarroco.

3. 1974: *Barroco*

3.1. Barroco e historia: “ser barroco hoy”

Publicado por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1974, *Barroco* es el punto de irradiación de la obra teórica de Severo Sarduy, un camino de regreso al Barroco para redefinir los alcances y las posibilidades del Neobarroco –un Neobarroco, en adelante, más prudente, tentativo, menos enfático. ¿Cómo explicar el salto? ¿Cómo comprender el pasaje de “el arte latinoamericano actual” (1972: 7) a la cosmología como campos de desarrollo del concepto de Barroco? Evidentemente, dada la magnitud que alcanza el problema en este libro, el ensayo de 1972 no puede considerarse más que una primera tentativa, un esbozo menor (y al mismo tiempo excesivo), pero no por ello menos relevante, parte de un recorrido que conduciría a su gran proyecto que, no podría ser de otro modo, preparaba ya en ese momento. Del pasaje entre un trabajo y el otro hay testimonios: “Todo por convencer” (1973), por ejemplo.

¿Qué hace Sarduy con el Barroco? ¿Qué operaciones realiza en relación con el estado de la cuestión? Sarduy, podría decirse, agrega a la Historia del Barroco un nivel de análisis más, un nivel en que los componentes de la Máquina son selectivamente integrados y refuncionalizados según un nuevo punto de vista.³⁹⁵ Uno de los gestos fundamentales de Sarduy es asumir que el Barroco es, a esa altura del siglo, un problema esencialmente metodológico –el problema del Barroco es la inscripción. Esa constatación lo obliga a concebir una escala máxima, a elevar el Barroco (tal como intentará demostrarse aquí) a auténtico paradigma. Sarduy, en *Barroco*, construye un Universo (el Universo tal como es, o sería) desde el punto de vista del Barroco, es decir, que responde a la pregunta ¿qué diagrama del mundo se obtiene si se mira con ojos barrocos? Se trata, incluso, de un Universo en el que sólo hay (aún por ausencia, como falta) Barroco.

Una de las dimensiones de esta operación de Sarduy en relación con el archivo del Barroco es historiográfica. El punto de partida es una respuesta al borramiento con el trazado de una contra-historia: “historia caduca leída al revés;

³⁹⁵ Para una consideración de las fuentes y referencias bibliográficas de este libro, cfr. en el capítulo siguiente, la sección dedicada a Lacan y Sarduy.

relato sin fechas: dispersión de la historia sancionada” (1974: 1197). Si el Barroco es una historia de inexistencia, la respuesta no puede no ser hiperbólica: omnipresencia (incluso retrospectiva) del Barroco y, por lo tanto, anacronismo.

El resultado de esa propuesta hiperbólica es el trazado de una suerte de Historia Universal (o Historia general, o de Historia epistémica y, por lo tanto, arqueológica) definida por el cruce entre el campo originario del Barroco (el arte) y un “hallazgo” (aunque muchos de esos nombres y esas referencias, como se ha visto, estaban presentes en la Máquina de lectura desde el comienzo) de Sarduy: la ciencia (terreno al que Sarduy llega seguramente por vías personales pero que, visto el impacto que supuso para él la lectura de Foucault, no puede sino remitir, por esa vía, a Canguilhem). No se trata, sin embargo, de una Historia del arte, tampoco de una Historia de la ciencia (aunque el arte y la ciencia son los dos campos de saber explorados), sino de una historia de las potencias de la imagen a lo largo de la historia de la humanidad que la articulación de esos dos campos de saber permite concebir. En el marco de esa historia se define lo que, es posible sostener, funciona como umbral barroco de la modernidad.

¿Cuál es el valor de la postulación de ese umbral? De un modo u otro, la Máquina de lectura barroca había insistido, siempre de diferentes modos y según vocabularios específicos, en esa opción. Un siglo XX (el concebido por la Máquina) había sido seducido, tantas veces, por la posibilidad de imaginarse el resultado de ese “origen”. Sarduy relee esa tradición al servicio de debates estéticos, filosóficos e historiográficos nuevos y hace del Barroco la clave de una intervención cuyo horizonte máximo es la necesidad de volver a inventar la modernidad, de concebir una modernidad en la que sentirse integrado. Sólo a partir de la repetición de un gesto que nunca terminó, pese a la insistencia de la Máquina, de establecerse (la colocación del Barroco como “origen” de la modernidad) es posible, desde la perspectiva de Sarduy, imaginar otro presente. Una vez más, el Barroco es la vía de oposición entre una modernidad hegemónica (racionalista, sostenida en el progreso, hija de la *Aufklärung*, de la que participa incluso el marxismo) y otra intempestiva, descentrada, no dialéctica, ornamental.

Pero vale la pena seguir insistiendo: ¿por qué Sarduy apela a la ciencia (y, específicamente, a la cosmología) para retomar esa tradición barroca? La ciencia es un interés permanente en Sarduy (llegó a animar un programa radial: *Ciencia en Francia*), un interés con respecto al cual siempre se pensó como aficionado,

aunque es fundamento de todo lo que escribió. Sin dudas, resultaría irrelevante poner a prueba el nivel de verdad o precisión de tales usos (práctica muchas veces llevada a cabo desde el ámbito científico que no puede no sospechar de una vocación semejante en los hombres y mujeres de letras –Sokal y Bricmont, por ejemplo). Para Sarduy, tal como señala François Wahl, la cosmología es concebida como “la ficción de nuestro tiempo, el lugar privilegiado de su Imaginario”, con la cual mantenía una relación “a la vez estricta y onírica” (1998: 1464) –lo mismo podría decirse de sus usos y saberes de “lo oriental”.³⁹⁶ Tal como podrá verse luego, al releer mucho tiempo después este uso de la Cosmología, Sarduy la instala en el terreno de lo Imaginario y la concibe como espacio privilegiado para el desarrollo de un estudio de tipo epistémico.

Así, la historia que Sarduy plantea en *Barroco* es una historia de las “maquetas del universo”. El punto de referencia es el Barroco histórico del siglo XVII –punto de referencia que subraya la omnipresencia del punto de vista barroco: todo cuanto ha ocurrido y ocurre ha de ser medido con ese hito, auténtico *Ursprung* en el sentido benjaminiano. El resultado es una historia que se segmenta en tres eras cosmológicas: antes del Barroco, durante el Barroco, después del Barroco. En el primero de ellos (que parte del *Timeo*) se instala el geocentrismo y el “prestigio platónico del círculo”; luego un salto³⁹⁷ lleva a la “geometrización del espacio” con Copérnico y Ucello; luego a la materia (Galileo/Cigoli), el imperio absoluto del círculo (Galileo/Rafael) y el rechazo por parte de Galileo de la alegoría (de Tasso) y la anamorfosis. En este punto, Sarduy formula su hipótesis sobre el “origen” de las condiciones que harán “imposible” el Barroco:

Si el reproche de Galileo a la alegoría y la anamorfosis constituye el rechazo formal de la polisemia –soporte del barroco–, su repudio a enderezar la imagen de la anamorfosis mediante un desplazamiento del punto de vista y la adopción de un segundo centro, lateral, revela una fobia al descentramiento [...] Galileo, sin saberlo, formula los prejuicios anti-barrocos (1974: 1220).

³⁹⁶ El problema de lo oriental será retomado luego. Para una indagación sobre esta zona de la vida y la obra de Sarduy, cfr. la versión online de la muestra llevada a cabo por el Instituto Cervantes, “El oriente de Severo Sarduy”, inaugurada el 8 de abril de 2008 en Madrid y luego trasladada a París, Fez, Tánger, Tetuán, Casablanca, Rabat, Pequín, Nueva Delhi y Manila: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy>.

³⁹⁷ Salto que, no está de más subrayar, perpetúa el secuestro (que otros momentos de la Máquina de lectura habían intentado remediar) de la Edad Media. En otras zonas de su obra, sin embargo, Sarduy hará referencias al Gótico.

El segundo de los tiempos históricos es “La cosmología barroca: Kepler”. Un único nombre propio y una figura bastan a Sarduy (Deleuze repetirá el gesto)³⁹⁸ para proponer una explicación “completa” del Barroco: Johannes Kepler y la elipse. La magnitud de las tres leyes que postula Kepler tras descubrir que Marte describe no un círculo sino una elipse alrededor del Sol es, para el Barroco, absoluta: “crean un punto de referencia con relación al cual se sitúa, explícitamente o no, toda actividad simbólica” (1974: 1223). El desplazamiento (la proyección) de esa figura a otro espacio (la Retórica) permite diseñar una “coherencia”: *elips(e/is)* –un momento determinante desde el punto de vista metodológico, tal como podrá verse en la próxima sección de este capítulo.

La elipse kepleriana hace posible, por lo tanto, instaurar una legibilidad unificada de diferentes fenómenos y obras: Caravaggio y la ciudad, el “doble centro virtual” en El Greco, el “doble centro real” en Rubens, la anamorfosis del círculo en San Carlino de Borromini, la elipsis en las *Soledades* de Góngora, la elipsis del sujeto en Velázquez y en Cervantes. Se define, así, un “lenguaje barroco” que coincide con el delirio, cuyos significantes sólo se refieren a sí mismos y sólo pueden “degradarse en signos vacíos” (1974: 1235). En el mismo sentido, se define una “mirada” barroca: Lacan es nuevamente convocado para hacer de la mirada un objeto parcial que, en la pintura barroca, se deposita en el cuadro (una trampa) como “mirada representada”. Pero el punto central aquí, tal es uno de los aportes fundamentales de Sarduy a la Máquina de lectura, es la lectura como problema, incluso como señalamiento de un límite: “imposibilidad de tener acceso a lo elidido [...], irreductibilidad de una tautología sin residuos: *la obra está en la obra, es verdad, pero –como en El Quijote y en Las Meninas– para subrayar su alteridad, obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible*” (1974: 1240).

Si la originalidad de Sarduy es, hasta aquí, relativa (debe buscarse menos en los materiales con los que trabaja que en el tipo articulaciones teóricas que a partir de allí propone), en la medida en que el Barroco como historia, por ejemplo, ya había incluido la variable kepleriana (al menos desde d’Ors) y, evidentemente, había fatigado las obras de esos grandes artistas, el salto que, a partir de aquí realiza Sarduy es, desde todo punto de vista, un hallazgo fundamental (incluso si

³⁹⁸ Sarduy propondrá, retomando a Michel Serres, que en un Leibniz barroco debe ubicarse una prefiguración de la relatividad que es condición del Neobarroco.

algunas de las consideraciones sobre el impacto de la teoría de la relatividad aparecen en autores previos de esta historia).

Del siglo XVII Sarduy salta al siglo XX: la tercera era es, sencillamente, “La cosmología después del Barroco”. Aquí el adverbio señala a la vez una distancia (temporal) y una continuidad (imaginaria). En la delimitación de esta era (que debería superponerse con lo que Sarduy denominará luego “Era Lezama”), terreno de desarrollo del Neobarroco, aparece el primer gran gesto: al secuestro del Barroco, Sarduy contrapone el contra-secuestro del neoclasicismo, según una hipótesis de gran alcance (también metodológico –todo lo cual pone de manifiesto que esta metodología establece con su objeto un tipo de imbricación quizás sólo alcanzada, en esta historia, por Benjamin). Al señalar que, luego del siglo XVII, el siguiente capítulo de la historia cosmológica del Barroco es la Relatividad Restringida de 1905, anota Sarduy:

En estas notas aparece, aquí, una laguna: es que el modelo científico cuya diseminación se ha señalado no es el puramente astronómico, sino el cosmológico. Si a partir de la cosmología barroca se suceden postulados y descubrimientos [...], nada viene a subvertirlo hasta la intervención de la Relatividad Restringida, en 1905, así como nada subvierte [...] el espacio de la perspectiva, hasta su relativización en *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907. No sostenemos, por supuesto, la inexistencia de la cosmología del período “clásico” –entre fines del siglo XVII y fines del siglo XIX–, sino su repliegue y retroceso [...], retirada [...], carencia de *retombée* que suscita el clasicismo [...]. Hay, pues, una cosmología clásica, pero “implícita y avergonzada”, sin *retombée* detectable: de allí nuestra laguna (1974: 1241).

El siglo XX (un siglo XX barroco o neobarroco) se inicia con un quiebre (precisamente, un estallido que es siempre el primero, el originario) según el cual “nada puede situarnos”, pues vivimos en “tiempos locales, fragmentados, contradictorios [...]; espacios variables” (1974: 1241). No hay, ya, punto de vista totalizante, sino puntos de vista múltiples –“*focus imaginarius* que es a la vez fin de la subjetividad y de la contingencia, fundamento y límite del logos, silencio” (1974: 1244). La “producción de símbolos” se ve “arrastrada” por esa experiencia.

Ahora bien, el presente (según el estado de la ciencia en 1974) no es uno, sino dos: *Big Bang* o *Steady State*. Conviven, en efecto, dos teorías antagónicas: según la primera, el Universo está en expansión; según la segunda, es estable e inmutable. Si bien Sarduy es cauto en la exposición de uno y otro, es evidente (por motivos propiamente científicos, pero también poéticos –*Big Bang* es, para comenzar, el título de su libro de poemas más importante) que es la primera de las

teorías la que, en un mismo movimiento, es verdadera, necesaria y deseable. Como *relato del origen (perdido)*, la teoría del Big Bang permite (o vuelve imperioso) definir el presente como tiempo de un nuevo Barroco (lo que más adelante será una “nueva inestabilidad”):

El Universo está en expansión y se originó en un momento dado –hace quince billones de años– por explosión de la materia “inicial”. El espectro de las estrellas torna hacia el rojo, señal de que se alejan; si se acercaran, tornaría hacia el azul, pero este fenómeno jamás se observa. El universo se dilata: sus cuerpos se separan, huyen unos de otros [...].

Big Bang: sea una esférula en la cual electrones, neutrones y protones se encuentran apretados unos contra otros y a temperaturas de varios millones de grados [...]. Ese estado puntual, denso y comprimido, estalla: una hora después, la temperatura baja, neutrones y protones se combinan para constituir los primeros núcleos. Diez millones de años más tarde, a quinientos grados, se forman los átomos neutros, una parte de su gas se espesa y pulveriza, la acción de las fuerzas de gravitación, en puntos fortuitos, da nacimiento a galaxias y a estrellas. Mientras más se alejan unas de las otras, más aumenta el vacío del espacio: la densidad de la materia se hace menor, tiende hacia cero, Universo que se acerca a su final. De su explosión inicial nos queda, detectable, un indicio: rayo fósil extremadamente débil pero constante y que, a diferencia de todos los otros rayos conocidos, no parece proceder de ninguna fuente localizable: es idéntico e todas las direcciones, invariable, como si el espacio mismo se difundiera.

Sea un universo signifiante *materialmente* en expansión: no es sólo su sentido, su densidad signifiante –precedente e impalpable– lo que se expande, sino su dimensión signifiante gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca y el sonido en el espacio-tiempo por ellos irradiado, en la extensión, indisociable de su presencia, que su masa a la vez crea e incurva; blanco o silencio dejan de ser soportes imperturbables y abstractos: son generados con la materia en que se expanden. Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales (1974: 1245-1246).

El presente que se deduce de ese “origen” (en el caso de la teoría del *Steady State* el resultado es, con respecto al origen, idéntico)³⁹⁹ conduce a una pregunta, a la repetición de la pregunta de “El barroco y el neobarroco”, cuya “Conclusión” repite Sarduy, pero anteponiendo este párrafo, donde esa pregunta se vuelve aún más clara:

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los

³⁹⁹ “*H/Steady State*: materia que se crea y se destruye, pero siempre y en todas partes; sin origen asignable ni anulación global, hacia y a partir de nada” (1974: 1249).

bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento del valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo (1974: 1250).

En la postulación de un Barroco actual, el Barroco histórico (los fenómenos científicos que lo definen), pese a lo que podría pensarse, no es mero término de comparación –es, por el contrario, la instauración de una imagen (o una serie de imágenes) que inauguran una legibilidad (que en el presente cobra nueva vigencia) y una diferencia. Es decir, aparece, aquí, un espacio de diferenciación: tal como será desarrollado en el próximo capítulo, si bien el Barroco histórico funciona como “origen” de una desestabilización, sobrevive en él una estabilidad (“un universo móvil y descentrado, pero aún armónico”, 1974: 1252), que en el presente desaparece. Escribe Sarduy en la única aparición del concepto de Neobarroco en todo el libro: “al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía [...] reflejo necesariamente pulverizado de un saber que se sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (1974: 1252): “Barroco de la Revolución” (1974: 1253).

Barroco se cierra con una breve segunda parte en la que ese “arte del destronamiento y la discusión” adquiere tres nombres propios: el minimalista estadounidense Robert Morris (1931), el pintor español Luis Feito (1929) y el artista conceptual argentino, miembro del Instituto Di Tella, David Lamelas (1946). ¿Qué definen esos tres nombres en relación con el Neobarroco? No se trata de objetos de estudio, tampoco de ejemplos. Esas obras son, simplemente, una serie selectiva⁴⁰⁰ (Sarduy rechaza, por ejemplo, a Andy Warhol) que define la posibilidad de sostener un pensamiento y un método. Es claro: ese método, ese pensamiento operan en relación con esas obras (se ensamblan con ellas), pero si del Neobarroco se trata, ninguna de esas obras (ni deductiva ni inductivamente) define si quiera la existencia del Neobarroco –son trazos en los que el arte del presente

⁴⁰⁰ Serie que, en sus libros posteriores, seguirá desarrollándose, incorporando otros nombres de las artes plásticas contemporáneas (y, en menor medida, de la literatura), por lo general del arte conceptual.

en la década del 70 señala una forma de continuidad de los problemas que a Sarduy interesan para sostener un Neobarroco como Máquina que puede leer, ahora, el presente y, de ese modo, perpetuarse, cambiando.

Esa pregunta con la que se cierra *Barroco* reaparece en *La simulación* y reclama, antes de continuar con el tratamiento de aquel libro, ser considerada aquí. Se pregunta Sarduy: ¿Dónde situar, hoy, los efectos de un discurso práctico barroco? (1982: 1307). Ese barroco actual es un “Barroco furioso” definido como “regreso del barroco” y como “repercusión deformada, acentuada hasta el exceso” de aquel del siglo XVII. Pero Sarduy arroja luego la mirada sobre la propia tarea y realiza aclaraciones significativas sobre el tipo de articulación entre la práctica literaria y la práctica teórico-crítica:

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino –como se produjo en literatura con la obra de Lezama Lima– de articular los estatutos y las premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia [...] propios de nuestro tiempo (1982: 1307-1308).

El valor de esta postulación de un “Barroco furioso” contemporáneo es que conduce a una de las pocas vueltas de Sarduy a América Latina como espacio (imaginario) del Neobarroco:

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie –de lenguaje, ideología o civilización–: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de una lenguaje, de un saber.

De esa posibilidad de un barroco actual, el tratamiento de la información que practican los artistas latinoamericanos –conceptuales o no– podía ser uno de los indicios más significantes (1982: 1308).

El Neobarroco, así, vuelve a ser latinoamericano, pero no como confirmación de una identidad, sino como invasión excéntrica (menor) de todas las experiencias modernas (y a la vez, con respecto al debate específico de las artes plásticas, como usurpación del dominio norteamericano en el territorio del *pop art*).

3.2. Barroco y método: *retombée*

La “Tras-Guerra” será una recaída en el “Fin-de-siglo”. Como el “Fin-de-Siglo” lo fue en la “Contra-Reforma”; y la “Contra-Reforma”, en el “Franciscanismo”; el “Franciscanismo”, en el “Alejandrinismo”; el “Alejandrinismo”, en el “Oriente”; y el “Oriente”, en la “Prehistoria”.
Eugenio d’Ors. *Lo barroco* (1935)

Pero la operación fundamental de *Barroco* (la vía de acceso a esa contra-historia y el único modo en que Sarduy propone las conexiones recién enumeradas entre nombres de la ciencia y nombres del arte) no puede no ser metodológica y se sostiene en un concepto único que con los años Sarduy no cesa de reelaborar y desplegar: *retombée*.⁴⁰¹ Si bien el concepto aparece por primera vez en *Barroco*, hay, su obra previa, anticipos: la crítica a la “aburrida sucesión diacrónica” que aparecía en *Escrito sobre un cuerpo* y, ya más cerca, las ideas de “isomorfía visual” (1972: 12), “reflejo reductor” (1972: 34), “reflejo significativo” (1972: 34) y “reflejo estructural” (1972: 35) –conceptos que plantean un problema de relación (de reflejo o correspondencia) entre dos espacios o niveles y son, al mismo tiempo, esbozos de respuesta a una inquietud sobre la causalidad, la historicidad y, en última instancia, el “origen” de los fenómenos, pero todavía restringidos a la dimensión escópica. Así, la definición-poema inicial que propone Sarduy en *Barroco* señala el progreso y la creciente complejidad que asume esa inquietud metodológica al volverse *retombée*:

retombée: causalidad acrónica,
isomorfía no contigua,
o
consecuencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe (1974: 1196).

Esa definición es desarrollada en los siguientes términos:

Las notas que siguen intentan señalar la *retombée* de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede a la voz (1974: 1197).

⁴⁰¹ “El concepto, inédito, de *retombée* o correspondencia acrónica debe ser aún en gran medida explotado, pero ha comenzado, aquí y allá, a hacer su camino. Era, para Severo, un acto fundador del pensamiento sobre las Formas: platónico en esto” (Wahl, 1998: 1520).

El señalamiento fundamental es “esta cámara”. ¿Qué cámara? Ésta, es decir, evidentemente, la obra de Sarduy. El Barroco, transformado en método, se vuelve una cámara (a la vez óptica –cámara oscura, de inversión– y sonora –espacio del eco, la multiplicación) cuya potencia es volver visible y audible un Universo de condicionamientos y cronologías múltiples –Sarduy necesita crear un espacio singular, de excepción, una auténtica Máquina construida con los materiales de la tradición teórica del Barroco para simular las condiciones barrocas de producción de imágenes y sonidos. Si el campo de saber inicial es la Cosmología es “porque esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden *figurar* la episteme de una época” (1974: 1197). La ciencia, por lo tanto, no interesa por el valor de verdad de sus hipótesis, sino por el modo en que revela aquello que una época se permite imaginar.

El Barroco como método no historicista, no causal, es un método de contemporaneidades. Insiste Sarduy y define nuevamente:

La *retombée* puede realizarse no respetando las causalidades –como sostiene en nosotros el sentido común: el corpus conceptual humanista, naturalizado, que funciona como tal–, sino, paradójicamente, barajándolas, mostrando sobre la mesa, en *dépit du bon sens*, su autonomía, que a veces las anula, o su co-operación (1974: 1215-1216).

Varios años después de estas formulaciones, Sarduy vuelve sobre la *retombée* en *Nueva inestabilidad* (1987) y propone nuevos alcances:

Retombée es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia (1987a: 1370).

Además de instalar el problema de la *retombée*, tal como será desarrollado en la próxima sección de este capítulo, en un terreno (lo imaginario) que Sarduy indaga a partir de su tercer libro, *La simulación* (1982), el fragmento citado permite notar el modo en que (como punto de vista), lo metodológico (condición esencial de su Neobarroco) adquiere una relevancia cada vez mayor: lo barroco es, ya, la lectura (“lectura barroca”, 1982: 1276). Pero lo más significativo en este caso es que ese método hace del Barroco un paradigma.

Si la obra de Sarduy supone un punto de torsión en la historia de la Máquina de lectura es por esta colocación del Barroco, una colocación que resulta del

singular ensamblaje entre Lezama Lima (fundamentalmente, las eras imaginarias y la teoría sobre lo incondicionado condicionante) y la arqueología de Foucault (donde el Barroco, de un modo problemático, funcionaba sin embargo como variable para la caracterización de la *epistemé* moderna). ¿Por qué esa colocación del Barroco puede definirse como un modo de volverlo paradigma? Habría, sin duda, otros modos de definición, otros conceptos con los que podría caracterizarse esa operación. Sin embargo, la obra de Giorgio Agamben, en su relectura de la tradición arqueológica (que incluye, tal como fue señalado, además de Foucault, otros aportes como los de Aby Warburg y Benjamin), hace de este concepto la variable fundamental para la discusión metodológica y delimita, así, toda una tradición (en la que el Barroco debería ser incorporado). Apelar a esta teoría del paradigma permite pensar las intervenciones de Sarduy en relación con el pensamiento contemporáneo y, por esa vía, hacerle justicia. Según Agamben, el paradigma, en tanto método, es aquello que define el tipo de trabajo de inspiración nietzscheana inaugurado por Foucault (aunque con antecedentes remarcables) y del que el propio Agamben sería el último representante, a partir del cual se vuelve posible estudiar fenómenos históricos positivos pero entendidos de un modo específico (esos fenómenos son, a su vez, paradigmas), gracias a lo cual constituyen y hacen inteligible la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto. Así, el paradigma

es una forma de conocimiento ni inductiva ni deductiva, sino analógica, que se mueve de la singularidad a la singularidad.

Neutralizando la dicotomía entre lo general y lo particular, sustituye la lógica dicotómica por un modelo analógico bipolar.

El caso paradigmático deviene tal suspendiendo y, a la vez, exponiendo su pertenencia al conjunto, de modo que ya no es posible separar en él ejemplaridad y singularidad.

El conjunto paradigmático no está jamás presupuesto a los paradigmas, sino que permanece inmanente a ellos.

No hay, en el paradigma, un origen o una arché: todo fenómeno es el origen, toda imagen es arcaica.

La historicidad del paradigma no está en la diacronía ni en la sincronía, sino en el cruce entre ellas (2008b: 42).

La serie de fenómenos que Sarduy enumera en el comienzo de “El barroco y el neobarroco” (cfr. nota al pie en la sección 2.2), así como los acontecimientos científicos y artísticos incluidos en *Barroco* (el “descubrimiento” de la circulación de la sangre, las tres leyes de Kepler, la elipse, la elipsis gongorina, la anamorfosis del círculo borrominiana, el descentramiento urbano, etc.), leídos en términos

paradigmáticos, se vuelven, al mismo tiempo que datos, realidades o figuras, un modo de establecer un sistema de analogías a partir del cual se hace visible un determinado estado de la imaginación (o una *epistemé*). En este caso, se trata del Barroco. Pero en Sarduy no todas las épocas funcionan del mismo modo, no todas las épocas tienen la misma intensidad en términos de *retombée*. Por ello el Barroco (como experiencia histórica que tiene entre sus características fundamentales hacer vibrar más que ninguna otra las resonancias entre el arte y la ciencia y, más específicamente, complicar las ideas de “origen”, “centro” y armonía) es, al mismo tiempo, un hito metodológico, es decir, un momento de transformación de las leyes de legibilidad del universo. El Barroco, en consecuencia, es la auténtica vía de acceso a una nueva arqueología de lo moderno.

Retombée es el nombre que da Sarduy a lo que luego Agamben denominará “sistema analógico bipolar”. No hay preexistencia, no hay inducción ni deducción, no hay condiciones que determinen la aparición superestructural de modelos científicos o retóricos, sino *retombées* que organizan un determinado horizonte de existencia (o un estado de lo imaginario). Cada uno de los fenómenos barrocos analizados por Sarduy es, en términos de Agamben, “un objeto singular que, valiendo para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye” (2008b: 24). El Barroco (no hay origen, o, si lo hay, es nada) no cesa –y en esto Sarduy insiste en más de una oportunidad– de comenzar en cada objeto o acontecimiento sometido al método analítico neobarroco. Como puede verse, la *recaída* del *Ursprung* barroco benjaminiano tarda casi cincuenta años en producirse. Sarduy (sin haber leído, hasta este momento, a Benjamin) oye, sin embargo, su voz; uno más de los ecos del “origen” del Barroco del siglo XX –el problema del origen y las correspondencias entre Agamben y Sarduy serán retomados en la última sección de este capítulo.

Así, el Neobarroco, desde 1974, es, antes que nada, el escenario de una indagación metodológica. Es claro: el Barroco histórico y el Neobarroco del presente no desaparecen como momentos históricos (y, en ese marco, como rasgo o condición de determinadas obras de arte o de pensamiento), pero lo que lo que en esas obras se reconoce como unidad (y, por lo tanto, lo que otorga existencia al Neobarroco) es una forma de lectura que esas obras, transformadas en paradigma

(y por lo tanto excedidas en su condición de caso), hacen posible; y, aún, por el modo de pensamiento que esa forma de lectura instaura. En Sarduy, por lo tanto, el Neobarroco como método trabaja para sí mismo.

4. Lo imaginario

Ahora bien, el desarrollo de ese método neobarroco no es un punto de llegada, sino un terreno de desarrollo que equivale, en Sarduy, a la postulación de una ética. La teoría como experiencia de escritura pone en juego un tipo de inscripción de sí que, incasablemente, establece una afirmación, un riesgo y un deseo de comunidad. Por ello, en esa búsqueda, el cubano no marcha solo. Esta inflexión de su obra —es posible sostener— supone un punto de máxima contemporaneidad con Roland Barthes, en la medida en que, en ambos autores, se pone en juego (como vía de acceso a la dimensión ética de sus prácticas teóricas) una recuperación del registro de lo imaginario, desarrollada, en ambos casos, en sus obras tardías.

Tal como señala Éric Marty (2006), las últimas obras de Barthes realizan una inversión con respecto al registro de lo Imaginario (que desde el psicoanálisis y el marxismo se identifica con lo falso y lo ilusorio). Lo imaginario, así, reaparece desde *Fragmentos de un discurso amoroso* y el curso *Lo Neutro*, e incluso en *La cámara clara*. Marty sostiene que si bien desde el comienzo de su trabajo Barthes apunta a la neutralización de todo imaginario, a partir de estos textos realiza un desplazamiento hacia una voluntad afirmativa (la postulación ética de formas de vida posibles). Barthes, desde esta perspectiva, habría cedido al deseo de formular Imágenes (el repertorio de “figuras” en *Lo Neutro* o en *Fragmentos*) a través de las cuales es posible desplegar un “imaginario personal”, positivo, en el que se disuelve el imaginario. Se trata, naturalmente, de una posibilidad, siempre paradójica, de resistencia a la doxa como productora de “malas imágenes” de mí y del mundo. En esa dirección, Barthes realiza una distinción que no deja de resultar sorprendente por su fragilidad (y fuente, sin embargo, de su poder de convencimiento). Dice en *Lo Neutro*:

Hemos visto figuras, “Imágenes de lo Neutro” [...]: imágenes despectivas de la opinión, malas imágenes → Aquí sería: buenas imágenes, no provenientes del mundo, sino de algunos “pensamientos” aislados (Tao-Blanchot) y, sobre todo, imágenes en mí: mi imaginario de lo Neutro preciso: habiéndola reconocido con frecuencia, ya no me ocupo de la aporía que consiste en no recomendar lo Neutro, en desprenderlo de las imágenes, en no adjetivarlo, en no dogmatizarlo y, sin embargo, en

reconocerle una buena imagen, virtudes, en hacerlo desear (Barthes, 2002b: 132-133).

La fe en las “bunas imágenes”, en “mi imaginario de lo Neutro” es un momento de cambio. Barthes cede ante las imágenes. Y ésta es una de las explicaciones básicas de la importancia metodológica que, en ese cambio, se asigna a las figuras:

El método de los “rasgos”: imágenes breves, centelleos, cuya lista no es conducida lógicamente ni es exhaustiva; entonces: centelleos, flashes “negativos-activos” (participan del deseo de neutro) (Barthes, 2002b: 133).

Esto es lo que Marty denomina la “posibilidad de sostener un discurso riguroso del imaginario en lo Imaginario” (2006: 203), en la medida en que no se apunta a la supresión de lo Imaginario, sino a su suspensión, siempre efímera, pero sólo posible a través de la producción de imágenes ante las cuales el sujeto, el amoroso por ejemplo, se abisma.

La apelación a lo imaginario que se registra en la obra de Barthes constituye un elemento no atendido de su comunión con Severo Sarduy. Así, tomar nota de la relevancia de lo imaginario que crece a partir de los años 80 en la obra del cubano permite comprender hasta qué punto el Neobarroco no es sólo una matriz interpretativa, sino también y en la misma dirección, la invención de una maquinaria de imaginarización de sí y del mundo. El libro fundamental para pensar la relevancia de lo imaginario es *La simulación* (1982). Aquí el Barroco/Neobarroco (el desarrollo de los alcances de su potencia interpretante) es colocado en una tradición específica de la filosofía moderna y contemporánea y, a partir de allí, encuentra las condiciones para hacer de esa maquinaria interpretativa un principio vital –*La simulación* no es sino un repertorio de formas de vida simuladas, un catálogo práctico.

Sarduy hace confluir el Neobarroco y la simulación (y por esa vía establece una forma de contemporaneidad con otro autor que ya por esos años comenzaba a hacer del Barroco una preocupación central: Gilles Deleuze). Pensar en términos de simulación supone, en primer término, instalarse y recuperar la inversión del platonismo realizada por Nietzsche, iniciada, en Francia, por Klossowski y el grupo Acéphale y continuada por la filosofía francesa de los 60 y 70, centralmente Deleuze. En 1969, éste publica su *Lógica del sentido*, donde expone de qué modo el simulacro funciona como negación del platonismo y diseña un recorrido que va

de Nietzsche a su coronación en el Pop art. Deleuze se propone analizar la consigna nietzscheana (“inversión del platonismo”) como tarea filosófica y, sostiene, el primer elemento a tener en cuenta es que es el propio Platón el que indica el camino, en la medida en que es él quien señala el valor subversivo del simulacro como tipo de imagen. La distinción platónica entre Idea e Imagen pretende fundar y sostener el valor de las buenas imágenes, en tanto están dotadas de semejanza y se modelan (interior y espiritualmente) sobre esa Imagen. Pero Platón también habla de otro tipo de imagen, la mala: los simulacros, una imagen sin semejanza, que actúa por debajo, a favor de una agresión, una subversión. Escribe Deleuze:

Si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo Otro, del que deriva su desemejanza interiorizada [...]. Hay en el simulacro [...] un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo y lo Semejante (Deleuze, 1969: 271-272).

Así, la tarea del arte y la filosofía (en Nietzsche, pero también en Deleuze y en Sarduy) consiste en la inversión del platonismo entendida como acto de “mostrar los simulacros, afirmar sus derechos sobre los íconos o las copias” (Deleuze, 1969: 276), de modo que se vuelva posible negar el mundo de la representación. El simulacro, “niega el *original*, la *copia*, el *modelo* y la *reproducción*” (Deleuze, 1969: 276). El simulacro, como “indumentaria”, como máscara y como “maquinaria”, es una potencia no dialéctica que, unida al eterno retorno, se vuelve “excéntrica”, hace proliferar series, diferencias puras “que involucran diferencias en el caos sin comienzo ni fin” (Deleuze, 1969: 279). Al instalarse en esta tradición, los principios cosmológicos desarrollados por Sarduy en *Barroco* se vuelven en *La simulación* un principio de excentricidad en la lógica de producción de imágenes.

Ahora bien, lo que esto permite postular es no tanto una determinada capacidad de la Máquina barroca de Sarduy para incorporar nuevos principios filosóficos. Se trata, más bien, de una zona de contemporaneidad y cruce necesaria, que, leída desde el punto de vista de la historia de la Máquina de lectura barroca, convoca fuerzas filosóficas y estéticas (se trata del momento de más decidida articulación entre Pop art y Neobarroco) –tal como fue señalado y podrá verse en el último capítulo, Deleuze no tardaría en integrarse al debate específico del Barroco y el Neobarroco, “siguiendo” de algún modo una articulación que aquí Sarduy propone.

Pero *La simulación* es, antes que nada, un Libro de la Vida, es decir, un trabajo en el que el espacio de la teoría funciona como acumulación (fragmentaria y genéricamente heterogénea) de trazos de experiencia, en el que la dimensión estética pierde especificidad. Si ya en *Barroco* Sarduy había postulado un método en el que el arte pierde valor autónomo (en relación con la ciencia o la historia, por ejemplo), aquí el principio se radicaliza. Escribe Sarduy en la nota inicial:

La simulación conecta, agrupándolos en una misma energía –la pulsión de simulación– fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo, (¿sexual?) humano, maquillaje, *Mimikri-Dress-Art*, anamorfosis, *trompe-l'oeil*.

El espacio donde se expande esa galaxia es el de la Pintura: reflexión y homenaje.

Cada mecanismo reconocible en ésta –copia, anamorfosis, *trompe-l'oeil*, etc.– va precedida por una *viñeta autobiográfica fijada*, fotografía, diapositiva o cuadro escrito que lo reproduce y motiva y en el cual, aunque de otro modo, se encuentra el *paso al acto* del mecanismo plástico señalado (Sarduy, 1982: 1264).

Como puede verse, el espacio de simulación no coincide con el del arte, más bien parte de él, o hace de él un espacio de confluencia, y se vuelve un principio que permite agrupar (leer) los fenómenos más disímiles, leer el mundo (humano, animal, o del tipo que sea –en este punto la distinción pierde valor)⁴⁰² en función de una pulsión única: la simulación. Naturalmente, el arte no deja de ocupar un lugar central, pero transformado en un espacio que ensancha ilimitadamente sus límites y, al mismo tiempo, en un espacio de enseñanza, es decir, como construcción de un repertorio hiperformal, una retórica cuyas Figuras permiten describir o inventar escenas en cualquier espacio el planeta, y más allá. Al recuperar el valor pedagógico “originario” de las imágenes del Barroco (“todo por convencer”) y, más específicamente, la tradición emblemática, Sarduy introduce en *La simulación* la dimensión autobiográfica (cada mecanismo de simulación “va precedido de una viñeta autobiográfica fijada”, es decir, de un pequeño relato o un fragmento de novela del propio Sarduy que, de un modo más o menos caprichoso, se conecta –iluminación– con el fenómeno que va a describir) y señala su valor: es el *paso al*

⁴⁰² En su lectura equivalente del comportamiento de algunos insectos y el funcionamiento travesti, Sarduy retoma las hipótesis de Roger Caillois. Escribe: “Espero que después del rotundo alegato de Roger Caillois, en *Méduse et Cie*, no sea ya necesario excusarse por los argumentos antropocéntricos. El hombre y los insectos son solidarios de un mismo sistema y excluir a los últimos de todo sistema humano sería aún más absurdo” (1982: 1268).

acto del mecanismo plástico. Pero cada viñeta (que podría pensarse como confluencia: está presente no sólo la tradición barroca de la emblemática transformada por Benjamin en lugar de verdad del Barroco, sino también el biografema barthesiano) no hace sino dispersar la identidad. Se trata de una vida *tal como la imagino*, en la que lo otro de mí se integra en la fantasmagoría. *La simulación*, de este modo, se instala decididamente en el terreno de la ética y, en una dirección cercana a la de los cursos de Barthes en el Collège de France (fundamentalmente *Cómo vivir juntos* y *Lo Neutro*), propone excesos de lo artístico orientados a la determinación de métodos de vida, orientados, en última instancia, a la felicidad.

Es éste el marco en el que puede darse valor a la dimensión decididamente afirmativa a la simulación: se trata, propone Sarduy, de la exhibición de fenómenos, fenómenos regidos por una “pulsión de simulacro”. Pero esa acumulación de fenómenos debe entenderse en un sentido específico: el repertorio de formas o imágenes de simulación es una fuente de estrategias, de planes de acción, de opciones de comportamiento, es decir, una retórica performática cuyas figuras comprenden el lenguaje pero también el cuerpo, la naturaleza o la pintura. Aquí el modelo fundamental es el travesti, en quien Sarduy encuentra, antes que una utopía sexual, un modelo de comportamiento, una potencia cuyo sentido es estético pero que excede ese marco, pues funciona como paso al acto, encarnación (y en ese punto se concibe como salida para las líneas bloqueadas a las que lleva una idea autónoma del arte). Lo que está en juego, naturalmente, es un problema de regímenes de subjetivación y la enseñanza travesti (que se superpone aquí a la enseñanza barroca/neobarroca) apunta al trabajo ascético. El travesti lleva el trabajo sobre sí, el ejercicio de auto-transformación, a un nivel de máxima intensidad, cuyo resultado es el señalamiento de un vacío “esencial”:

El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe –y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo– que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto [...]. El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación (Sarduy, 1982: 1267).

Simular (y en este punto experiencias como la del travesti, la del mimetismo de la mariposa de indonesia o la de la metáfora al cuadrado gongorina son equivalentes)

es una “representación de la invisibilidad”, es decir, una representación imposible, negación definitiva del original.⁴⁰³ El travesti no representa, construye series indefinidas. Continúa Sarduy:

[La] búsqueda [del travesti], su compulsión al ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertéticos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres – vengan a verlo al Carrousel de París– los imitan (1982: 1298).

El Barroco, así, se vuelve matriz de lectura/escritura de la vida: “deseo *de barroco* en la conducta humana” (1982: 1269). Sarduy retoma, a su vez, la tradición de 1908: el travesti como sujeto barroco es un sujeto ornamental.

Sarduy propone luego una distinción que se volverá esencial: a diferencia del transexual (que realiza su imaginario), el travesti satura la realidad de su imaginario. El travesti es el artista que hace de su propio cuerpo el soporte de la obra y que, en ese movimiento, desnuda una nada esencial. De este modo, Sarduy hace del Neobarroco una fuerza de simulación cuyo fundamento es la recuperación del registro de lo imaginario. Las diferentes figuras y recursos que componen la retórica vital neobarroca (elipsis, desplazamiento, metáfora al cuadrado, *trompe-l’oeil*, anamorfosis, mimetismo, ornamento, etc.) no apuntan sino a esa imaginarización de todo, en la medida en que, tal como Sarduy la concibe, esa fuerza es sinónimo de una transformación del mundo, es decir, un ejercicio de inclusión de sí en un universo (como quedó señalado, Sarduy tiene como nivel máximo de análisis el modelo cosmológico) en relación con el cual sólo cuenta la disposición a imaginarlo de un modo u otro y, siempre, en última instancia, al anonadamiento resultante de esa sobredeterminación. Tal como Marty (2006) señala a propósito de Barthes (en una operación que permite, tal como aquí se propone, leer también a Sarduy), la simulación equivale a la recuperación de lo imaginario en la medida en que busca acabar con todo imaginario (en el caso del travesti, el imaginario de la sexualidad o, más bien, de la diferencia sexual), pero no desde un intento de salida de lo imaginario, sino desde la postulación *positiva* de imágenes –“buenas imágenes” que en su ejercicio de simular logran un

⁴⁰³ De Benjamin a Sarduy, el Barroco funciona como umbral histórico de transformación. Tal como fue desarrollado en la Segunda parte, la decadencia del aura es sólo una de las caras (Benjamin, 1935) de un fenómeno que siempre remite en última instancia a la Caída y que, en el siglo XVII (Benjamin, 1928) inaugura una modernidad barroca.

anonadamiento de lo simulado, un grado cero de la imagen, un señalamiento del vacío.

La simulación es, sin más, el imperio definitivo de lo imaginario (satreano, pero también lacaniano, como podrá verse en el próximo capítulo).⁴⁰⁴ El repertorio de fenómenos puede comprenderse, en este sentido, como despliegue de un imaginario personal –aquellas imágenes que funcionan para Sarduy como un modo de construir mundos habitables aquí y ahora, en este mundo. La ética neobarroca, de este modo, se vuelve más nítida: así, el Barroco/Neobarroco como Máquina de lectura, al asumirse como potencia de simulación en tanto recuperación de lo imaginario, hace posible no sólo la propia reinención, sino también la de los otros. Si la simulación arruina el modelo y las copias no lo hace desde el exterior (no hay, en el mundo, éste, exterioridad posible), sino más bien al arrastrarlos consigo (Barthes, 1975) y, en la intimidad de la caída, al volverlos irreconocibles. Por ello, si otro pensamiento francés de la época, el de Christine Buci-Glucksmann (2002), propone que el Barroco instaura una *folie du voir*, esto se debe a que la Máquina de lectura sobreimprime al mundo su propia imagen simulada.

Si bien la torsión barthesiana con respecto a lo imaginario es previa a la que se registra explícitamente en Sarduy, es importante notar hasta qué punto lo que ésta supone con respecto al despliegue afirmativo de un imaginario es, en cierto modo, una constante en Sarduy (es decir, hay, en sus obras anteriores, anticipos). *Barroco* era ya el despliegue no de figuras (en este sentido *La simulación* es un modo de aceptar la invitación barthesiana de *Lo Neutro* –hacer desear lo Neutro y sus centelleos), aunque sí de un gesto centrado en la posibilidad de postular una ética organizada en torno a imágenes del mundo que permitan integrarse en un “orden” (una cosmología) decididamente nuevo –nuevo en el sentido de que todo se transforma a partir de la disposición de una serie de principios de funcionamiento de la materia en el Universo. En este sentido, para volver aún más

⁴⁰⁴ Si bien la versión de lo imaginario que el último Barthes invoca es la de Jean-Paul Sartre (*Lo imaginario*, 1940), Sarduy la hace convivir con la lacaniana: “me pareció que un acercamiento a la simulación podía contener los tres momentos que he consignado: copia, anamorfosis, *trompe-l’oeil*. Al concluir, constato que esos tres momentos corresponden con lo Imaginario –pulsión de simulación en virtud de la cual para ser, hay que hacerse figura y la figura es siempre otra–, lo Simbólico –la anamorfosis no puede concebirse más que en el marco de un código de la representación, en particular de la perspectiva, y en el sitio en donde viene a incluirse en ella el sujeto– y lo Real –ya que el *trompe-l’oeil*, más allá del paso del ojo a la mano, da testimonio de lo que hay de *surplus* a la presentación de toda presencia” (1982: 1291-1292).

clara esta dimensión de su obra, es necesario tener en cuenta que la recuperación de lo imaginario sigue siendo un problema presente en el libro siguiente, *Nueva inestabilidad* (1987), donde se articula con la Cosmología planteada más de veinte años antes:

Es posible que ante la ciencia el escritor no sea siempre más que un aspirante. Hay, sin embargo, cierta lógica en el hecho de que su atención se focalice particularmente en el modo de convencer y en *lo imaginario* de la ciencia. No es que el escritor, como lo postula el pensamiento común, sea más imaginativo que los demás; sino que las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* –o axiomas intuitivos– de una época, y pertenecen sin duda a su *episteme*. Los encontramos, con todas las transiciones que se imponen, tanto en la ciencia y en la ficción como en la música y la pintura, la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura. Es lo que trataba de demostrar *Barroco* (Sarduy, 1987a: 1347).

Luego agrega:

Formas de lo imaginario: podíamos decir vertientes o facetas de lo imaginario que ya pertenecen a lo simbólico y en las cuales lo simbólico se confunde con la representación que de él puede darse en el espacio-tiempo. Surgen así los distintos esquemas o maquetas del universo (1987a: 1347).

Es por ello que lo imaginario coincide punto por punto con la postulación de una ética que reencuentra la inicial atención prestada a la cosmología como proyección (como totalización) de esa ética de la lectura. Una vez más: *dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces*.

5. El vacío, lo Neutro

El problema de la simulación y lo imaginario conduce a una paradoja que recorre la obra de Sarduy y que permite caracterizar el tipo de operación de la Máquina de lectura –el Neobarroco llena para vaciar.

Algunos de los mejores lectores de Sarduy (Haroldo de Campos, Gustavo Guerrero, Alain Badiou)⁴⁰⁵ coinciden en este punto. Tal como, por ejemplo, en el caso de la simulación resulta claro, hay un interés permanente en Sarduy por la superficie. La cosa, en Sarduy, es siempre esencialmente superficial, en la medida en que esa dimensión revela su ser cosmético. El travesti, como modelo, hace de sí un espacio de sobredeterminación y cambio (no se trata en ningún caso de un

⁴⁰⁵ De la abundante bibliografía sobre la obra de Severo Sarduy, para las lecturas específicas sobre su producción teórica, cfr., además de lo hasta aquí citado, Moulin Civil (1999), Castañón (1999), Montero (1999), Wahl (1999) y el volumen colectivo compilado por Julián Ríos, *Severo Sarduy* (1976).

estado, sino de un proceso). La imagen, por lo tanto, definida por lo exuberante y lo mixto, funciona como postulación de lo imaginario del mundo (su imaginarización, la sobreimpresión en el mundo de su propia imagen simulada), adjetivado hasta el punto en que pierde su nombre y se vacía. Escribe Haroldo de Campos:

Entre a exuberante profusão barroca (o “horror vacui”) e a ausência como esvaziamento, lacuna, zrificação do muito o do pleno existe uma tensão de miragem: ambas, no limite, se pressupõem, como turnos de um rodízio, marcadas pela comunidade reversa dos mesmos índices extremos (de Campos, 1995: 10-11).

Badiou, en un análisis de la prosa de Sarduy, coincide:

Ocorre que por detrás de aquilo que a frase instituye de proliferação no hay sino vacío, delgadez, sinsentido [...]. La estrategia de Sarduy es, partiendo de esa incoherencia, o de esa vacuidad primordial, saturarla por campos semánticos disciplinados, por una cosmología enteramente *fraseada* (1999: 1620-1621).

Luego Badiou subraya uno de los efectos de esa experiencia de proliferación y vacío que alberga la obra de Sarduy que resulta fundamental para definir lo que aquí se entiende como inflexión ética de la Máquina de lectura neobarroca: “Sarduy se propone la construcción de un centro de paz cuyos nombres y lugares son visibles y donde es posible ocuparse, suerte de acción restringida, de una suerte de encantamiento menor de la vida” (1999: 1621). En el mismo sentido, Gustavo Guerrero hace del vacío el principio fundamental. La “religión del vacío” es el espacio en el que “se funden y confunden la pintura china, las religiones orientales, el barroco y el neobarroco, la tradición mística española y hasta la teoría del *Big Bang*” (Guerrero, 1995: 24), como un modo de asunción de las condiciones que impone la modernidad. Según Guerrero, para Sarduy “el vacío fue su más íntima verdad, su concepción del mundo y, ya es hora de decirlo, también su auténtica religión” (1995: 39).

Ahora bien, uno de los señalamientos fundamentales de Guerrero es que si bien el vacío podría confundirse con una “exacta comprensión de la vacuidad moderna” (1995: 26), gradualmente Sarduy hace de ese vacío una fuerza afirmativa: “vacío, pero ahora en términos positivos de un principio creador y omnipresente, eje de las transformaciones y del devenir [...], elemento integrador y activo, forma primordial del origen y de la plenitud” (1995: 29). Y el vacío, en su desarrollo, se encuentra con otras dos nociones, el cero, el blanco: “lo que en

realidad parece importarles es establecer una equivalencia entre el cero y el blanco [...], lo que le entusiasma es que el cero y el blanco puedan constituirse en principios generativos y fundadores” (1995: 31).

Esta política del vacío, por cierto, es un elemento que resulta central en su idea de lo imaginario: la simulación, quedó dicho, es una estrategia vital que opera en pos del vaciamiento de toda originalidad, de toda centralidad; es la excentricación de la imagen. Así, la religión del vacío se revela como una de las condiciones que definen la especificidad del Neobarroco –no en la contradicción entre lo lleno y lo vacío sino en la postulación (decididamente histórica) de que el vacío es una condición del mundo que se habita. Pero ese vacío, lejos del lamento que en muchas oportunidades se señala (y que lleva al equívoco de la identificación entre Neobarroco y posmodernismo) es una celebración: el Neobarroco afirma (y así se incluye en una línea específica del pensamiento contemporáneo, aquella que nace con la lectura francesa de Nietzsche) el vacío y la fuerza que esa verificación alberga, en términos de invención ética de sí y de mundos posibles.

Aquí resulta esencial establecer, nuevamente, un trazo de contemporaneidad entre Sarduy y Barthes. Si por un lado puede encontrarse, tal como Guerrero señala con total precisión, una multiplicidad de materiales a partir de los cuales Sarduy arriba a su concepción del vacío y el blanco/cero (Oriente ocupa un lugar determinante), esto supone, al mismo tiempo, un diálogo franco con Barthes (quien también se vale de algunos de esos mismos materiales): vacío, blanco, (grado) cero, Neutro.

Roland Barthes escribió, podría decirse, un único texto: el camino que lleva a lo Neutro. Se trata de una constante más allá de cada una de las fases en las que el autor divide su obra, aquello que denomina “retornos, afinidades, sobrevivencias” (Barthes, 1975: 62). Si algo cambia a lo largo de los años es el campo de aplicación del concepto (en términos muy generales: de la literatura como especificidad a la ética), pero nunca el interés por la definición de ese espacio incierto, atópico. Nociones como “grado cero”, escritura blanca (1953), placer/goce (1973), descomposición y no destrucción (1975) o No-Querer-Asir (1977) son algunas (entre muchas otras) de las que las que conducen a la formulación definitiva del “deseo de Neutro” que se sintetiza en el Curso en el

Collège de France de 1977-1978.⁴⁰⁶ Dice Barthes: “una reflexión sobre lo Neutro, para mí, personalmente [es] buscar –libremente– mi propio estilo de presencia en las luchas de mi tiempo” (2002b: 53). Y luego agrega:

Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma [...]. ¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido [...]. Transponiendo al plano ético: combinaciones del mundo para “elegir”, para entrar en el conflicto, para “asumir responsabilidades, etc. [Ante esto]: tentación de suprimir, esquivar el paradigma, sus conminaciones, sus arrogancias; exceptuar el sentido (2002b: 51).

No se trata de influencia (de uno sobre otro). No hay, en este punto, preeminencias. Se constata, en cambio, una elaboración conjunta: la postulación de imágenes, figuras de lo vacío/ Neutro, como reinención de las “salidas” que les es dado concebir a Barthes y Sarduy. Vacío, blanco, (grado) cero, Neutro son los nombres que hacen posible el desplazamiento hacia la ética (la invención de “estilos de presencia en las luchas de mi tiempo”, es decir, de formas de vida), como modo de sustracción con respecto al pensamiento dialéctico. Son los nombres del “centro de paz” al que hace referencia Badiou, pero que lejos de funcionar como reblandecimiento o incluso renuncia, debe comprenderse como afirmación de “una vitalidad desesperada” (Barthes, 2002b: 60, citando a Pasolini),

⁴⁰⁶ *Lo Neutro* es, en principio, una *remake* de *El grado cero de la escritura*: “En el origen lejano de este curso (o, al menos, uno de los orígenes, pues los orígenes son inextricables: fijeza de la materia de escritura: pasmosa. En un sentido: el curso: *remake* de *Le Degré zéro de l'écriture*) – entonces, uno de los orígenes; impresionado por el querer-vivir de algunos personajes novelescos” (Barthes, 2002b: 238). La escritura blanca, aquí, marca la aparición de ese deseo de una literatura sin literatura (liberada de toda servidumbre a un orden marcado del lenguaje). En *Mitologías*, el grado cero reaparece como noción (excepcional en el contexto de ese libro, en la medida en que constituye el único momento “positivo”): “En el fondo, sólo el grado cero podría resistir al mito” (1957: 226). En *El imperio de los signos*, la oposición entre Oriente y Occidente se sostiene en la neutralidad (imaginada) del Japón, retenida a partir de determinados rasgos (figuras). En *S/Z*, tal como señala Éric Marty, “lo Neutro del castrado tiene como único aspecto positivo su función destructora: destrucción de los códigos burgueses” (2006: 204). En *Sade, Fourier, Loyola* no sólo se inaugura la etapa barthesiana de la ética (a partir de las nociones de placer y comunidad). Allí la neutralidad ya funciona, por ejemplo, en relación con los *Ejercicios* ignacianos, como el silencio de Dios, en términos de suspensión como marca del signo último. En *El placer del texto*, el goce y el placer, alternativamente, se identifican con lo Neutro (y ya aparece el germen de su definición –el esquivo del paradigma, la ausencia de ley, la subversión sutil en contra de la destrucción). En *Roland Barthes por Roland Barthes*, lo Neutro es un concepto fundamental y se articula con nociones como atopía (y no utopía), el abandono del binarismo, descomposición (y no destrucción), deportación (como tercer término no sintético), etc. En *Lección inaugural*, el fascismo de la lengua aparece como prohibición de lo Neutro. Finalmente, en *Fragmentos de un discurso amoroso* (el libro inmediatamente anterior al curso de lo Neutro), la neutralidad es aquello que define al sujeto que habla y dice y, fundamentalmente, la figura del No-Querer-Asir, tal como sobradamente argumenta Marty, es la figura de lo Neutro.

como remisión “a estados intensos, fuertes, inusitados. ‘Desbaratar el paradigma’ es una actividad ardiente, candente” (2002b: 52).

El vacío y lo Neutro funcionan, por lo tanto, como asunción de las condiciones que impone la modernidad en la segunda mitad del siglo –ante la certeza de que es imposible concebir una exterioridad desde donde formular un pensamiento de la negatividad apoyado en la *destrucción* (o, en otro plano de mismo problema, ante la certeza de que no hay posibilidad de un metalenguaje), Sarduy y Barthes hacen del pensamiento una práctica no dialéctica de *descomposición*, pues

para destruir hay que poder saltar. ¿Pero saltar adónde? ¿En qué lenguaje? ¿En qué lugar de la buena conciencia o de la mala fe? Mientras que al descomponer acepto acompañar esta descomposición, descomponerme yo mismo en la misma medida: desbarro, me aferro y arrastro conmigo (Barthes, 1975: 70).

La condición de posibilidad de ese desplazamiento es la recuperación del registro de lo imaginario. Imaginar (hacer del mundo la simulación de sí mismo) supone operar un vaciamiento esencial. Pero en ese ejercicio, el sujeto que opera el vaciamiento no resulta, evidentemente, intocado. Es por ello que el Neobarroco (a partir de lo imaginario) se vuelve sinónimo de una ética de la lectura: aquí y ahora, pues de eso se trata, me someto a un trabajo ascético.

Es decir, el Neobarroco, tal como Sarduy lo concibe en el recorrido de su obra, se sostiene así en la paradoja del vacío –por ejemplo, el “horror al vacío” que define la proliferación metafórica gongorina (al cuadrado) conduce, tal como fue señalado, al vaciamiento del significado. No es otra cosa lo que el travesti busca: “una incorporación de la fijeza para desaparecer” (1982: 1269). O, en términos generales, la simulación: “es el vacío, o el cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de números y de las cosas”, que coincide con el “estallido inicial no de un átomo de hipermateria [...] sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía” (1982: 1272): “fluorescencia del vacío” (1982: 1323).

Por ello el Neobarroco, en tanto método, permite leer los sentidos y los tiempos de la modernidad profundizando su potencia de excentricidad, a partir de la instauración de un paradigma (en el sentido agambeniano, donde funciona casi como una forma de Neutro barthesiano, es decir, puesta en crisis del paradigma

binario)⁴⁰⁷ barroco. A través de la postulación de una imagen del mundo carente de centro (es decir, de la concepción un punto de vista metodológico des-orbitado) da forma a una última inflexión de la Máquina de lectura barroca, que, una vez más en el siglo, se transforma en una variable fundamental para redefinir la experiencia de la modernidad.⁴⁰⁸

6. La persistencia del origen

Es necesario, finalmente, retomar la discusión arqueológica sobre el problema del origen planteada en el capítulo benjaminiano de esta historia y continuada en el capítulo lezamiano, en la medida en que a través de Lezama, Foucault y, tardíamente, Benjamin,⁴⁰⁹ la obra de Sarduy instaura un momento de nueva cristalización del debate barroco del origen.

Tal como resulta evidente según lo hasta aquí planteado, los postulados más delicados de la arqueología filosófica conducen menos al abandono del Origen que al interés por su persistencia, menos a su olvido (como problema por fin superado) que a la asunción del origen como trabajo decididamente histórico: de Benjamin a Agamben (por nombrar sólo dos momentos de un ciclo de reflexión teórica con otros antecedentes y otras proyecciones) la constatación es la misma. La arqueología debe leerse como contemporaneidad e intimidad del origen –no es otra cosa lo que tanto Didi-Huberman como Agamben proponen en sus “correcciones” a Foucault, organizadas en torno a las ideas de “conjuración”, coincidencia instantánea entre futuro y pasado y *Ursprung*. Es decir, una vez arruinado el origen, lo más atractivo que la tradición arqueológica entrega hoy al pensamiento como tarea es el despliegue de figuras en las que el origen al tiempo que asume esa ruina, insiste, persiste en la pregunta por lo originario y de ese modo permanece fiel a una necesidad (no renunciar) y a una filía (la filosofía, pero

⁴⁰⁷ “Contra la alternativa drástica ‘o A o B’, que excluye al tercero, la analogía siempre hace valer su *tertium datur*, su obstinado ‘ni A ni B’ [...]. Sólo desde el punto de vista de la dicotomía, el análogo (o el paradigma) puede aparecer como *tertium comparationis*. El tercero analógico se afirma aquí ante todo a través de la desidentificación y la neutralización de los dos primeros, que se vuelven entonces indiscernibles” (Agamben, 2008: 27-28). Cfr. el siguiente pasaje de *Lo Neutro*: “De allí, el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término → el *tertium*: a) en lingüística estructural, Hjelmslev, Brondal y fonetistas: A/B → A+B (complejo) y ni A ni B: término amorfo, neutro (neutralización fonológica), grado cero (Barthes, 2002b: 51).

⁴⁰⁸ Para otras dimensiones de la contemporaneidad de Barthes y Sarduy, cfr. el próximo capítulo.

⁴⁰⁹ Sarduy habría leído tardíamente a Benjamin. Una de las pocas referencias aparece en el texto dedicado a Lezama, “El heredero” (1988), donde coloca como epígrafe un fragmento del *Trauerspielbuch* sobre el origen (cfr. 1988: 1411).

sobre todo la filología), a un trabajo que, tal como Walter Benjamin señaló en 1928, es siempre “imperfecto y sin terminar”.

Pero si la conexión necesaria entre Barroco y arqueología, sellada definitivamente en el *Ursprung* benjaminiano –producto, tal como fue señalado, de la obsesión originaria de los estudios del Barroco por el problema del origen (ruina del Renacimiento) y sintetizada en el enigma etimológico (multiplicación y desdoblamiento de la escena del origen)– debe ser nuevamente convocada es porque, luego de los hitos de esa conexión ya estudiados, en Sarduy, a la luz de las versiones recientes de la arqueología, el problema tiene un nuevo alcance. En Sarduy, en efecto, el Neobarroco vuelve a tender ese puente entre Barroco y arqueología y supone, incluso, un momento de gran vitalidad de la tradición arqueológica, pues en torno al Barroco, la llamada arqueología funciona como despliegue de una crítica del origen que asume quizás más decididamente que nunca su persistencia, su resistencia (como ruina) y su contemporaneidad. El tipo de trabajo que Sarduy desarrolla en torno a la Cosmología, así, puede leerse como un modo de llevar esa persistencia a una escala máxima. Allí el Barroco (como experiencia histórica permanentemente reinventada, como tradición del pensamiento estético y como método) es aquello que a su vez funciona como nuevo “origen” (eco del benjaminiano, del lezamiano) de la posibilidad de instaurar una perspectiva crítica sobre el origen.

La experiencia del origen se organiza en la obra teórica (y poética) de Severo Sarduy en torno a una imagen fundamental: Big Bang. Tal como fue desarrollado más arriba, la historia trazada en *Barroco*, al tiempo que define en torno a la cosmología kepleriana un “origen” de la modernidad, hace del presente (el siglo XX) el espacio de un nuevo estallido (aunque es siempre el mismo, el primero, que cobra rostro de nuevo), el Big Bang, cuyo “descubrimiento” genera las condiciones de aparición de un nuevo Barroco. Si de las dos teorías posibles sobre el origen del Universo la que más seduce a Sarduy (más allá de las pruebas específicamente científicas) es la del Big Bang como Universo en expansión (en detrimento del Steady State –un Universo estable e inmutable) es porque permite explicar, en tanto *relato del Origen* (perdido), las condiciones del presente: nueva inestabilidad, Neobarroco.

El Big Bang es definido por Sarduy como “indicio”, “vestigio”, “vestigio del ‘origen’”, “rayo fósil extremadamente débil pero constante y que, a diferencia de

todos los otros rayos conocidos, no parece proceder de ninguna fuente localizable” (1974: 1246). Es decir, el Big Bang es el origen que falta en su lugar; un origen que, sin embargo, puede ser alcanzado, tocado. El origen nunca termina de suceder (está del lado de la historia): es luz y ruido, es decir, una presencia material siempre actual. El origen es el arte. Es decir, el arte es un espacio siempre arcaico cuya potencialidad es oír (o hacer audible), ver (o hacer visible) la dinámica del Universo. El arte no representa esa dinámica, la toca (o es tocado por ella), porque está construido con los materiales (de edad inmemorial) que dieron origen a todo lo conocido.

Y esa potencialidad del arte permite concebir en el presente una “obra” definida del siguiente modo (se cita aquí nuevamente un pasaje del “relato” de los orígenes, Big Bang):

obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales (1974: 1246).

Esa obra podrá ser la del propio Sarduy, también la de una hipotética tradición (el Barroco/Neobarroco), pero sobre todo el resultado de un ensamblaje que se produce a partir de la instauración de una legibilidad (un método) que logra inscribir diversas producciones simbólicas en una determinada “maqueta del universo” – maqueta según la cual todo lo que se diga y se pinte (lo múltiple) se vuelve eco o rastro visible del estallido inicial (lo Uno). Claro que con esos materiales Sarduy también escribió versos, pero en ellos (como en este soneto) los materiales son los mismos con los que escribió su teoría:

Que se quede el infinito sin estrellas
que la curva del tiempo se enderece
y pierda su fulgor, cuando se mece
un planeta en su abismo y en las huellas

del estallido primordial. Aquellas
noticias recibidas del comienzo
de las galaxias, del vacío inmenso
hoy son luz fósil. Paradojas bellas

que anuncian por venir lo transcurrido
y postulan pasado lo futuro.
Universo del pensamiento puro:

un espacio que fluye como un río

y un tiempo sin presente, opaco y frío.
El tiempo de la espera y el olvido (Sarduy, 1993a: 222).

Cuando Giorgio Agamben, en *Signatura rerum* (2008), vuelve sobre el problema de la arqueología filosófica para insistir sobre su vigencia, convoca, entre otras imágenes, la misma que había servido a Severo Sarduy para fundar un campo completo de indagación, el Big Bang. Escribe Agamben:

La *arché* hacia la que retrocede la arqueología no debe entenderse en modo alguno como un dato situable en la cronología (ni siquiera en una larga línea de tipo prehistórico); ésta es más bien una fuerza operante en la historia [...] así como el *big bang*, que se supone dio origen al universo, es algo que continúa enviando hacia nosotros su radiación fósil. Pero a diferencia del *big bang*, que los astrofísicos pretenden datar –si bien en términos de millones de años–, la *arché* no es un dato o una sustancia, sino más bien un campo de corrientes históricas bipolares, tensionadas entre la antropogénesis y la historia, entre la emergencia y el devenir, entre un archipasado y el presente. Y como tal –en la medida en que, como la antropogénesis, la *arché* es algo que se supone necesariamente acontecido, pero que no puede ser hipostasiado en un hecho dentro de la cronología–, sólo puede garantizar la inteligibilidad de los fenómenos históricos, “salvarlos” arqueológicamente en un futuro anterior en la comprensión, no de un origen –en todo caso inverificable–, sino de su historia, a la vez finita e imposible de totalizar (2008: 151).

El matiz que introduce Agamben no invalida la correspondencia (él mismo señala lo inconcebible de la unidad “millones de años”) y define una forma de contemporaneidad con Sarduy que, como ha sido señalado, no es la única. En efecto, esta coincidencia en torno a la imagen elegida (Big Bang) sintetiza la serie de continuidades metodológicas cuyo punto de mayor intensidad se produce en la articulación entre la noción sarduyana de *retombée* y las agambenianas de “paradigma” o “sistema analógico bipolar”. En ambos casos, por diferentes razones, todo fenómeno es el Origen. Pero Sarduy, al hacer de esa experiencia temporal anacrónica el fundamento del Neobarroco produce un ensamblaje decisivo tanto para la historia del pensamiento arqueológico como para la del Barroco –en este segundo caso, al definir en nuevos términos una inquietud que estaba presente desde el comienzo y plegar definitivamente el Barroco a la tradición arqueológica, transformado en núcleo estético decisivo de cualquier indagación sobre la experiencia de lo moderno.

Capítulo 11. Severo Sarduy y sus contemporáneos: Maravall, Rama, de Campos, Paz, Lacan, Barthes

1. Introducción

La escena de 1974 ve crecer, en torno a Severo Sarduy, la vocación, el deseo de Neobarroco. La comprensión de la escena de 1974 reclama, por ello, el establecimiento de algunos cuadros que permitan definir esta *situación teórica* específica, es decir, el modo en que Sarduy funciona (desde el punto de vista de esta historia de la Máquina de lectura) como zona de articulación de debates teóricos y perspectivas diversas, según dos leyes: la presencia de diálogos concretos (formas de la amistad) y la confluencia en torno al Barroco (la superposición, la consonancia, la diferencia) sin intercambios personales concretos. El núcleo privilegiado de la experiencia de contemporaneidad de Severo Sarduy fue definido, hasta aquí, en relación con Roland Barthes (no se trata, es claro, de la única, ni siquiera de la más importante,⁴¹⁰ pero es sin dudas una de las más determinantes para comprender el recorrido del Neobarroco), de la que, sobre la base de lo hasta ahora planteado, se exploran en este capítulo las inflexiones finales. Pero hay, naturalmente, otras formas de contemporaneidad de las que Sarduy participa y que permiten comprender otras variables (otros ecos, otros debates) del Neobarroco: se trata, en este caso, de José Antonio Maravall, Ángel Rama, Haroldo de Campos, Octavio Paz y Jacques Lacan. En las formas de contemporaneidad de Sarduy con esos autores es posible evaluar el modo en que el Neobarroco funciona, respectivamente, como forma específica de participación en debates sobre arte, cultura y negatividad, como desvío, aún, con respecto a la lógica de las Vanguardias históricas, como postulación de un “pensamiento oriental”, como postulación de un no saber en el goce y como invención metodológica definida entre el objeto mirada y el objeto voz. Finalmente, en relación con Barthes, como inflexión última del problema ético.

Si bien es necesario partir siempre de situaciones concretas (lecturas, herencias, preeminencias) la lógica de la Máquina de lectura reclama considerar esos datos como una base relativamente objetiva en torno a la cual se desarrolla

⁴¹⁰ Quizás la más importante, tal como fue señalado en los capítulos 9 y 10, es la que se mantiene con Lezama. O, según la lectura que en este trabajo se propone, en el triángulo que Sarduy diseña con Lezama y Barthes. Para otras versiones de esta experiencia y otros nombres, cfr. González Echavarría (1987).

(desordenando, a veces, esa base) el *deseo de Neobarroco*. Por ello Sarduy funciona como eje: no se trata de la determinación de relevancias para determinadas historias del pensamiento, sino del trazado de un mapa organizado en torno a ese deseo. Las formas de contemporaneidad que en este capítulo se delimitan para indagar los debates antes señalados son cuatro: el desacuerdo (Sarduy, Maravall y Rama), el entrelazado (Sarduy, de Campos y Paz), la confluencia y la colocación (Sarduy y Lacan) y la mixtura y el duelo (Sarduy y Barthes).

2. Sarduy, Maravall y Rama: dos vías antagónicas del Barroco contemporáneo

Casi cincuenta años después de una de las escenas fundadoras del Barroco filológico del siglo XX (1927), cuarenta del trabajo también fundador de d’Ors (1935) y tras casi cuarenta de dictadura, España reaparece en esta historia. Esto no supone, naturalmente, que a lo largo de esas oscuras décadas, el debate del Barroco no haya continuado desarrollándose (tal como se ha visto, por ejemplo, en relación con la obra de Dámaso luego de 1927). Sin embargo, la alteración que supuso la Revolución española y el corte que supuso la derrota (muerte y exilio), hicieron que la compleja articulación entre Barroco y experimentación artística se disolviera, al menos en sus trazos más visibles.

Aún en el contexto de la dictadura pero en su momento de declive, el año de la muerte de Francisco Franco se inicia con la publicación, en enero, de *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975) de José Antonio Maravall,⁴¹¹ obra mayor en la caracterización del Barroco como “cultura”. Lejos de lo que podría pensarse, este estudio, en lo esencial consagrado al análisis del Barroco histórico (lo cual supondría que queda por fuera de los límites

⁴¹¹ Se retoma en este punto una pregunta planteada por Iriarte (2011a), a propósito de la oposición Sarduy-Maravall (cfr. Estado de la cuestión); asimismo, se retoma la perspectiva de Dobry sobre Maravall y la colocación de *La cultura del Barroco* en este momento histórico: “No es un año cualquiera; es, precisamente, el momento en que España, tras cuarenta años de aislamiento e inmovilidad —una dictadura es, entre otras cosas, una detención de la historia y del tiempo—, va a emprender definitivamente el viaje hacia la contemporaneidad, va a tratar de volver a la historia. Volver a la historia significaba, en primer lugar, reintegrarse a Europa, ser de nuevo parte de esa Europa de la que se había aislado y por la que, en cierto modo, había sido abandonada progresivamente desde finales de la Guerra Civil” (Dobry, 2009: 1). Las preguntas específicas que aquí se proponen son, sin embargo, otras.

determinados para la conformación del corpus de este trabajo), excede, al menos en un aspecto, esa circunscripción temporal para ingresar en una discusión central de la escena de 1974.

Pero ese exceso no es casual: desde la primera página del Prólogo, Maravall hace explícitas las resonancias que definen la *actualidad* de su estudio:

Estudiar [el Barroco] es situarse, por de pronto, ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por apetencias de libertad: como resultado, ante una sociedad dramática, contorsionada, gesticulante, tanto de parte de los que se integran en el sistema cultural que se les ofrece, como de parte de quienes incurren en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad (1975: 11).

Esas resonancias son luego retomadas de un modo explícito y, no sin establecer todos los recaudos posibles, conducen a una definición de principios: “puede darse el caso de que, entre lo que en este libro escribimos y aspectos que hoy presenciamos, se puedan subrayar similitudes” (1975: 19). Y más adelante:

podemos encontrarnos con influencias negativas, bajo cuya acción se pueden repetir (por muy diferenciados que sean los conjuntos en que aparecen) consecuencias de inmovilismo, de anquilosis, de estructuras fosilizadas, cuya conservación opera manteniendo injustas desigualdades a través de los tiempos (Maravall, 1975: 20).

Adquiere otro alcance, a la luz de esos señalamientos iniciales, la célebre caracterización del Barroco como cultura “dirigida”, “masiva” y “conservadora” que propone Maravall. En este sentido, si bien a lo largo de su estudio afirma en diversas oportunidades la existencia de un “nexo entre procedimientos del Barroco y de nuestros días”, lo que en este punto resulta relevante es lo que de ese nexo se deduce: “es suficiente para que la comprobación del conservadurismo de unos refuerce la constatación del de otros” (1975: 269). El valor que tendrá ese nexo en la definición del presente es claro.

Sin embargo, eso no sería suficiente. Desde el punto de vista de la historia de la Máquina de lectura barroca, el aspecto más significativo de esas hipótesis comparativas es el recurso (única instancia de un cierto anacronismo declarado) al *kitsch* como concepto válido para la caracterización de la cultura barroca (realizado sobre la base de una hipótesis cultural que dialoga con la perspectiva de Debord sobre el espectáculo). De este modo justifica Maravall la validez del concepto:

No puede impedirnos esa diferencia [histórica entre el comercio cultural de aquel momento y el de hoy] que, ocupándonos del siglo barroco, no

hablemos del proceso de masificación social que implica el *kitsch*, porque no hubiera entonces radio o grandes periódicos (1975: 182).

Así, el gesto crítico inicialmente anacrónico se vuelve principio de periodización: “trataremos de hacer ver que [el] comienzo [del *kitsch*] –haciendo constar siempre que se trata de formas iniciales– puede ya descubrirse en el Barroco” (1975: 182).

Ahora bien, no es el concepto sino su concepción lo que resulta determinante. Sobre la base de las perspectivas sobre el tema de Greenberg, más las hipótesis sobre *Masscult* y *Midcult* de Macdonald, Maravall extiende los límites históricos del *kitsch* para hacer de lo “masivo”, lo “dirigido” y lo “conservador” rasgos culturales inequívocos del siglo XVII y del siglo XX como tiempos autoritarios, ruina de cualquier posibilidad de uso alternativo del arte, de cualquier apropiación disidente de las reglas artísticas oficiales. Como resulta claro, ninguna perspectiva de la escena de 1974 está tan lejos de la de Sarduy, tan lejos del valor que Saduy asigna al Barroco.

La lectura del Barroco que postula Maravall (en el centro de la cual está el *kitsch* como clave de las posibilidades de proyección al presente de esos rasgos), sin embargo, merece ser precisada. En efecto, el Barroco, desde su perspectiva, insta una dialéctica de lo nuevo que conduce a un auténtico callejón sin salida. Según Maravall, “el gusto por lo difícil, que alcanza tal preferencia en la mentalidad barroca, da un papel destacado [...] a las cualidades de novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc.” (1975: 453). Sin embargo, ese “anhelo de novedad” se inscribe en un ciclo histórico estructurado en dos momentos básicos. En primer término,

Quando el absolutismo monárquico del XVII [...] cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve cómo teme caer bajo los amenazadores cambios que el espíritu del XVI y su auge económico y demográfico ha traído consigo. Ello suscita, en esa segunda fase [...] un grave recelo contra la novedad (1975: 455).

Se trata de una condición que vale, según Maravall, también para el presente: “Desde entonces es lo que practican –como hasta en nuestros días tenemos ocasión de ver– todos los regímenes de fuerza instalados en el gobierno de los pueblos” (1975: 455).

Sin embargo, el ciclo histórico de lo nuevo conoce un segundo movimiento: “como el espíritu público difícilmente renunciaría a la atracción de lo nuevo [...], ahora se le deja campo libre allí donde la amenaza del orden que traiga consigo no

sea grave” (1975: 456). Así, la novedad es incorporada: “al universalizarla de tal manera, vemos claro que se le hace perder toda su virulencia”. Al ser permitidas, las novedades “se reducirán a juegos poéticos, extravagancias literarias [...] A ello obliga la básica actitud conservadora de la cultura barroca” (1975: 457). Y agrega Maravall: “Nada de novedad, en cuanto afecte al orden político social; pero, en cambio, una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios”. Se trata, en efecto, de un “curioso doble juego” (1975: 457), una política cultural que conoce diferentes formas específicas y que funciona, por ejemplo, como “función óptica” destinada a los “fines de propaganda” (1975: 501). Si bien esta lógica conduce, según Maravall, a una forma de autodestrucción de esa cultura,⁴¹² nada parece quedar afuera (no hay, en el Barroco y en el presente, posibilidad de *negatividad* en relación con el carácter afirmativo de esa cultura).⁴¹³

El hipotético cruce en las aulas de la Ecole Pratique des Hautes Études entre Maravall y Sarduy funciona en este punto como situación imaginaria que permite dar forma a una discusión fundamental de la escena de 1974 con respecto a la relación entre arte (barroco) y cultura, entre Barroco y transgresión y con respecto a las salidas que el presente ofrece para conservar o no una potencia de negatividad del arte.

Sarduy, en su caracterización del Barroco histórico, en principio coincide: “Todo por convencer”. Así titula un ensayo de 1973 para sintetizar la función del arte como pedagogía, como propaganda. Sin embargo, lo que en Maravall funciona como continuidad, en Sarduy funciona como diferencia. Si bien, tal como ha podido verse en el capítulo anterior, la búsqueda del Neobarroco invade, en cierto modo, la caracterización del Barroco histórico, Sarduy asume con claridad la necesidad de establecer una diferencia histórica (una diferencia, específicamente, en relación con el poder –la Iglesia, el Estado) entre el Barroco del siglo XVII y el Barroco del siglo XX. Así, si por un lado el Neobarroco encuentra en el Barroco un

⁴¹² En efecto, en ese doble juego, la cultura conservadora barroca determina las condiciones para generar su propia crisis. Dado que “no en balde la experiencia individualista y moderna del siglo XVI ha pasado por las sociedades europeas”, “habrá que servirse de instrumentos de mayor eficacia, capaces de influir sobre individuos que se reconocen libres”. Por esa vía, sin embargo, “la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola, nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas” (1975: 523-524).

⁴¹³ Cfr. en el Estado de la cuestión la crítica de Beverley (1988) a las hipótesis de Maravall.

“origen” para el descentramiento y el movimiento, la armonía señala el punto de esa diferencia histórica:

El barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aún si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue [...].

Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –el verbo de la potencia infinita– jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico (Sarduy, 1974: 1252).

Un “Barroco de la Revolución” (1972 y 1974) se vuelve, de este modo, posible para Sarduy. Para esa posibilidad, naturalmente, fue necesaria una redefinición de los modelos de negatividad, que debe mucho a la lógica del desperdicio (negatividad sin resto) que Sarduy (1969) lee en Bataille (e incompatible con el tipo de dialéctica en la que Maravall funda su modelo). Se trata de *otra* revolución que “metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica”, de un “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (1974: 1253) transformado en una política de los materiales del arte como negación *económica* de la concepción burguesa e instrumental. Por cierto, también en Maravall el Barroco es el origen de la “revolución”,⁴¹⁴ pero una revolución que el Barroco vuelve impotente. La diferencia, en última instancia, remite a las respectivas visiones de la cultura industrial como condición de producción de arte. Aquello que en Sarduy (fundamentalmente por la vía del *pop art* y el arte conceptual) es una búsqueda permanente de hacer del arte un espacio de experiencia (territorio de una ética), en Maravall es identificado con el puro dominio (una visión que, ausente como referencia, responde a la dialéctica de la *Aufklärung* de Adorno y Horkheimer). En suma: Maravall se detiene en el *kitsch*, Sarduy avanza hacia el *camp*.

La línea de Maravall tiene una proyección muy nítida y significativa en América Latina en el célebre trabajo de Ángel Rama *La ciudad letrada* (1984).

⁴¹⁴ En efecto, durante el siglo XVII “La palabra ‘revolución’ en algún caso [...] empieza a tomar el valor semántico de revuelta popular extrema” (1975: 120-121).

Sobre la base, en efecto, de las hipótesis de Maravall (además de referencias a las de Hauser, Pedro Henríquez Ureña y Picón Salas, entre otros), Rama representa, en ese contexto, una de las perspectivas (teniendo en cuenta sobre todo el contexto “neobarroco”)⁴¹⁵ más radicalmente antibarrocas de la época. En efecto, Rama hace del Barroco una era latinoamericana en la que ningún rasgo artístico o cultural logra poner en cuestión el orden que, en ese momento histórico, se habría configurado. Rama se detiene, en el capítulo que da título al libro, en el primer ciclo de la Compañía de Jesús en América (1572-1767), momento de superposición entre la esfera letrada y la clase sacerdotal al servicio de la jerarquización y la concentración del poder. Aquí el Barroco (la “ciudad barroca”) desempeña el rol histórico no menor de funcionar como “origen” de la ciudad letrada (esa ciudad adentro de toda ciudad, *centro*, anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes –luego, poder “autónomo”, “productor”).

Así, el proceso cultural del Barroco es caracterizado como “evangelización (transculturación) de la población indígena [...] a la que se logró encuadrar en la aceptación de los valores europeos” (1984: 34). Ninguna complejidad en ese pasaje, ningún matiz en las posibles reapropiaciones, tretas, usos de la cultura europea por parte de indios y criollos; ninguna alteración de ese orden, ni siquiera al considerar los excesos de la letra: la imagen y la fiesta. Ninguna transculturación narrativa en América Latina.⁴¹⁶ Y Maravall funciona aquí como fuente fundamental. Rama no hace sino proyectar a América los rasgos que el español había definido para el Barroco europeo y, sobre esa base, llevar aún más lejos esos mismos rasgos:

Para América, la fuerza operativa del grupo letrado que debía transmitir su mensaje persuasivo a vastísimos grupos analfabetos fue mucho mayor. Si en la historia europea esa misión sólo encontraría un equivalente recién en el siglo XX con la industria cultural de los medios de comunicación masiva, en América prácticamente no se ha repetido (Rama, 1984: 34).

⁴¹⁵ Contexto que Rama elude enfáticamente: de las hipótesis de continuidad del Barroco americano más allá del siglo XVII sólo hace referencia al esbozo de Picón Salas (1944) y, más cerca, a Carpentier. Es decir, piensa sin Lezama, sin Sarduy, sin Haroldo de Campos, etc.

⁴¹⁶ “Es difícil justificar las restricciones de Rama ya que, en último análisis, su modelo de la transculturación narrativa latinoamericana no es otra cosa sino la actualización de la antropofagia oswaldiana” (2008: 206), señala Raúl Antelo en el marco, como podrá verse a continuación, de una crítica a las ilegibilidades que, indirectamente, define Rama al reducir la experiencia del Barroco americano al mero dominio.

Se trata, evidentemente, de un ejercicio de negación, punto por punto, de la perspectiva que autores como Lezama habían instaurado, no sólo en relación con el Barroco, sino con respecto a la experiencia de la modernidad latinoamericana en general y que todo el desarrollo de los estudios del Barroco de Indias, al menos desde la década de 1940, despliegan a propósito de las experiencias de mestizaje cultural, reapropiación, devoración, etc.

Las divergencias (así como, siempre por fuera de la tradición barroca, las confluencias) con esta perspectiva constituyen todo un capítulo de la historia del latinoamericanismo y los estudios poscoloniales que excede el tema aquí tratado. Desde las primeras remisiones de Rolena Adorno a las “voces de protesta” (1987: 23) como un factor también determinante para la justa comprensión de la ciudad letrada (concebida como espacio si no abierto, perforado); y luego, en la misma dirección, sus remisiones al “sujeto colonial como productor de discursos prohibidos” (Adorno, 1988: 62), comienza a desarrollarse una enfática puesta en cuestión de esa versión del Barroco americano (y, por esa vía, de la modernidad latinoamericana) –una serie que va desde esas primeras críticas ligeras de R. Adorno, contemporáneas del trabajo de Rama, pasando por perspectivas como la de Bolívar Echeverría (cfr. Estado de la cuestión), a las más radicales y recientes de Raúl Antelo (2008). El mayor interés de la polémica es, precisamente, el tipo de bifurcación que produce en los sentidos de esa experiencia de la modernidad.

En el caso de Raúl Antelo, tal como figura en el Estado de la cuestión, en “Rama y la modernidad secuestrada” se ocupa de señalar, a partir de la construcción de una escena en el cine entre Rama y Antonio Candido, la imposibilidad por parte del uruguayo de percibir el Barroco (en ese caso, la condición barroca atribuida a las películas de Glauber Rocha). Cuando Antelo señala el modo en que “la concepción modernista y pedagógica [...], ilustrada de lo nuevo” (2008: 202) impide la percepción de la alteridad y por lo tanto la comprensión del cine de Rocha (caracterizado por Rama como “técnica lenta y barroca”), lo que se pone de manifiesto (en un detalle) es la singular colocación que, en el contexto del gran estallido neobarroco de fin de siglo en los estudios latinoamericanos, adopta Rama en su trabajo póstumo, al descartar (o secuestrar, tal como propone Antelo haciendo extensiva a Rama la hipótesis de Haroldo sobre Candido) el Barroco como variable válida para concebir otra modernidad latinoamericana: juvenil, nietzscheana, antimimética, etc. Rama “no puede ver, o

sólo ve como defecto” (2008: 205) el Neobarroco, porque, según Antelo, “está fatigado por la modernidad letrada” (2008: 208).⁴¹⁷

3. Sarduy, de Campos y Paz: Barroco, *secuestro* y pensamiento asiático

Haroldo de Campos da otro nombre, en 1989, a una certeza (una de las pocas que, pese a estar recorrida por muchas paradojas, está presente desde el comienzo en la historia del Barroco) que nunca desaparece en Sarduy y sobre la que opera (igual que Haroldo) para construir su contra-historia barroca de las “maquetas del universo”: el Barroco habría sido *secuestrado* (o, sinónimos propuestos por el autor en 1996: ocultado, tachado). Si bien el trabajo de Haroldo se limita inicialmente al caso de la conformación de la literatura brasileña, el autor se excede en esa circunscripción para establecer el *secuestro* como rasgo definitorio de la lógica general del Barroco (como pensamiento): la lógica de su inexistencia, la lógica de su retorno, la lógica de su consolidación como espacio de diferencia en el pensamiento estético moderno.

Luego del señalado desfase (Sarduy, en 1972, lanza el Neobarroco sin tener noticia del gesto pionero de Haroldo llevado a cabo casi dos décadas antes – mientas que Haroldo, en el mismo libro, *América Latina en su literatura*, acusaba recibo de la primera novela de Sarduy en el marco de sus consideraciones sobre el Barroco contemporáneo), se inicia un intercambio entre el cubano y el brasileño del que hay muchos indicios en sus obras. El libro que Haroldo dedica a Sarduy (1995), en este sentido, es el mejor de los relatos de esa relación (que incluye intercambio de correspondencia, viajes, lecturas cruzadas y traducciones), cuyo punto de articulación emblemático es la imagen galáctica. En este sentido, el trabajo de Haroldo sobre el secuestro del Barroco es uno de los ecos más fieles de la gran operación sarduyiana (en Sarduy, como en Lezama, Haroldo encontró un ejercicio teórico fundamental de contra-secuestro del Barroco), en el que, sin embargo, esa operación es enriquecida con el trabajo de décadas de Haroldo sobre el Barroco y redefinida en función de variables teóricas (por ejemplo, el *Ursprung* benjaminiano) que en Sarduy no estaban presentes.

⁴¹⁷ “Rama, como sabemos, también aludirá al Atlántico como área de fusión / difusión transregional pero, como no comparte con Glauber la idea de que los elementos de la ficción modernizadora sean puras fuerzas de confrontación que, por obedecer a una lógica circular, representen todas las posiciones posibles en el interior del sistema de la violencia, habrá siempre en sus juicios, a pesar de la plasticidad cultural reivindicada, el contrapeso de la mediación racional de la ‘ciudad letrada’, que verticaliza las opciones, haciéndolas homogéneas y disciplinadoras” (Antelo, 2008: 214).

Por otro lado, en una entrevista de Rodolfo Matta realizada en agosto de 1994 y publicada en 1996, Haroldo establece un vínculo muy claro entre su hipótesis del *sequestro* (específicamente, la reparación que, devolviendo a Gregorio de Mattos a la Historia literaria brasileña, había emprendido) y la operación de Octavio Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz (1982):

Nunca dialogamos directamente sobre el asunto del barroco [...] El diálogo existe, pero de una manera implícita, dada la publicación de *Las trampas de la fe* y de mi *O sequestro do barroco* [...] Ahí coincidimos, hasta cierto punto, en lo que toca a la importancia del barroco, y a la necesidad de que sea recuperado con ojos modernos [...] El libro de Octavio Paz [...] la rescató [a Sor Juana] de ese “secuestro”, representando así la ruptura de esa serie de barreras de rechazo y menosprecio que la poeta había sufrido, por razones de tipo religioso, ético y estético (de Campos, 1996: 216-217).

Pero Octavio Paz, tal como ha sido señalado, inicia su atención al Barroco y su gran reivindicación de Sor Juana muchos años antes, en los años tempranos aún de la escena de 1955 (en franca coincidencia, por ejemplo, con algunas preocupaciones de Lezama Lima –aunque con una perspectiva mucho menos radical–, y mientras Haroldo proponía su neo-barroco), como un modo de definir un “origen” de la poesía mexicana e hispanoamericana. Cfr. capítulo 9.

Sin embargo, es en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe* (1982) donde Paz establece hipótesis más específicas sobre la actualidad del Barroco. Se trata de hipótesis, sin embargo, en gran medida ya esbozadas por la Máquina de lectura y en la que están ausentes los grandes nombres latinoamericanos contemporáneos que habían tendido hacia el Neobarroco. Paz retoma el debate periodológico del Barroco a partir de Curtius para aceptar, no sin matices y resistencias, la hipótesis de la aparición periódica de tendencias manieristas y clasicistas. Identifica, tal como en la escena de 1955 se establece, una conexión inevitable entre Manierismo y crisis (su objeto, en este punto es explorar “las relaciones entre la obra de Sor Juana y la crisis del mundo virreinal”, 1982: 78). Este camino conduce al autor a abordar, inmediatamente, el problema del “redescubrimiento de la poesía barroca” como fenómeno “relativamente reciente”. Según Paz, el comienzo de la recuperación del Barroco se produce con los “movimientos de vanguardia” (cita, como conexión no casual, a Eliot y la revalorización de Donne, a Dámaso y Diego y la revalorización de Góngora y otros). Propone así su hipótesis:

Lo que no se ha dicho –o no se ha subrayado suficientemente– es la analogía que encontraron los poetas españoles de ese período,

especialmente Gerardo Diego, entre la poesía de Góngora y la estética de la vanguardia. Huidobro, el iniciador de la poesía de vanguardia en nuestra lengua, predicaba un arte de la invención en el que la imagen creaba una realidad independiente y aun contraria a la realidad natural. Ni irrealismo ni surrealismo sino antirrealismo o, más bien, metarrealismo [...] En Góngora, ha dicho Dámaso Alonso, las metáforas son como ecuaciones de tercer grado: su materia prima no es el lenguaje hablado ni el lenguaje literario sino la metáfora de las metáforas de esos lenguajes. Lo mismo sucedía con las imágenes de Huidobro y los ultraístas (1982: 78).

Así, “las semejanzas entre la doctrina estética del barroco [...] y las ideas de los vanguardistas son notables”. Pero en la conexión que Paz propone, por ejemplo, entre Gracián y Reverdy, “la coincidencia no procede de una influencia [...] sino de una afinidad que opera tanto en la esfera intelectual como en el orden de la sensibilidad” (1982: 79). La voluntad de asombro o el establecimiento de conexiones secretas entre las cosas, como rasgos comunes se explican, según Paz, “en el lugar preeminente que ocupa la noción de forma tanto en la estética barroca como en la vanguardista. Barroco y vanguardia son dos formalismos” (1982: 79).

Indudablemente, tiene menos valor la hipótesis (transitada, complejizada y, en Haroldo por ejemplo, descartada, tal como podrá verse a continuación), que el despliegue argumentativo que conduce, por otro lado, a establecer diferencias entre Barroco y Romanticismo –el primero se centra en el objeto, el segundo en el objeto–, diferencias que, sin embargo, hacen que el Romanticismo haya estado “condenado a redescubrir el barroquismo. Eso fue lo que hizo [...] Baudelaire” (1982: 80); y que conduce también, en diversas zonas del libro de Paz, a establecer una conexión nítida entre Sor Juana y Mallarmé: la “extraña profecía”.⁴¹⁸

En efecto, Haroldo, en la citada entrevista, al tiempo que reconoce la confluencia con Paz en torno al gesto de recuperación de los poetas barrocos

⁴¹⁸ “¿Poesía intelectual? Más bien: poesía del intelecto ante el cosmos. En este sentido, podría decirse que *Primero sueño* es una extraña profecía del poema de Mallarmé: *Un coup de dés n’abolira le hasard*, que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior. El parecido es más impresionante si se repara en que los dos viajes terminan en una caída: la visión se vuelve no-visión. El mundo de Mallarmé es el de su época: un cosmos infinito o transfinito; aunque el universo de Sor Juana es el universo finito de la astronomía ptolemaica, la emoción intelectual que describe es la de un vértigo ante el infinito” (Paz, 1982: 470-471). Más adelante, agrega: “El acto de conocer, incluso si termina en fracaso, es un saber: la no-revelación es una revelación. Comparé a *Primero sueño* con *Un coup de dés*: los dos poemas tienen como personaje al cielo estrellado y al espíritu humano; en los dos el *acto de conocer* es, ya que no un conocimiento, un *saber*. Mallarmé dice algo que es enteramente aplicable a la experiencia de Juana Inés: ‘en un acto donde el azar está en juego [...] la negación y la afirmación se neutralizan’ Esta frase es otra versión de la paradoja del círculo” (1982: 505).

nacionales, señala una diferencia relevante, sobre la base de una hipótesis sobre la poesía francesa moderna (habría dos grandes líneas: Mallarmé, “que da la vertiente más estructural”, constructivista, y Rimbaud, “que da la alquimia del verbo”). Es la segunda línea aquella de donde “vendría el surrealismo”, y luego Paz: “Paz es un poeta con una herencia surrealista muy marcada” (1996: 211), particularmente de Breton. Haroldo, en cambio, se posiciona en “otras líneas” (del Surrealismo, sólo le interesa Artaud): “yo venía de una tradición completamente diferente, en la cual nunca tuvo peso el surrealismo, sino el barroco” (1996: 211).⁴¹⁹ Barroco o Surrealismo, en esa bifurcación anacrónica de los caminos de lo moderno, Haroldo sintetiza una tensión presente desde el comienzo del siglo y que obliga, tal como se ha señalado de un modo u otro hasta aquí, a hacer de las Vanguardias históricas en sus versiones predominantes (en este caso, el Surrealismo) otra forma de la modernidad de la depuración.

Esa diferencia señalada por Haroldo podría permitir comprender el tipo de proyecciones del Barroco que cada uno propone: mientras en Paz la presencia del Barroco no establece alteraciones con respecto a la lógica de las vanguardias históricas, en Haroldo, tal como fue señalado, el Barroco es una vía de desarticulación y reinención de la experiencia moderna. Esa diferencia se sintetiza en uno de sus efectos posteriores:

Mi mayor diferencia con Paz estaba en el hecho de que él, de alguna manera, aceptaba el término “posmoderno” [...]. Criticaba, pero identificaba como posmoderno, el tipo de trabajo poético realizado después, digámoslo así, de la crisis de las vanguardias históricas [...] Yo proponía una terminología un poco diferente (1996: 219-220).

Si hay posmodernidad, señala Haroldo, es a partir de Mallarmé (y después de un “Baudelaire moderno”): “posmoderno es Mallarmé” (1996: 220). Esa hipótesis (esa provocación) señala, precisamente, al descartar la década de 1980 como momento de quiebre “posmoderno”, la búsqueda arqueológica en la que el estudio del Barroco se insertó, desde 1955, en la obra de Haroldo y que conduce a hacer del Barroco la apertura de dos vías de lo moderno (que en este caso, en la historia de la poesía, debe ir necesariamente al “origen” del desvío: *Un coup de dés*).

⁴¹⁹ Pero, como se ha visto, en Paz, Mallarmé también está presente. Aclara Haroldo: “Sin embargo, Paz fue capaz de conciliar, en su poesía, esa alquimia verbal de ascendencia rimbaudiana con el pensamiento estructural del poema, que viene de Mallarmé” (1996: 211).

Ahora bien, Octavio Paz es una figura aún más relevante para Sarduy. Su último libro teórico, *Nueva inestabilidad*, está dedicado al mexicano. Sin embargo, no es la lectura que Paz realiza del Barroco la que mayor impacto tiene en Sarduy, sino otra de las muchas zonas de su interés, Oriente: “debo a Octavio Paz el regalo más extraordinario que alguien puede hacer: la India” (Sarduy, 1990c: 1443). Esta presencia, sin embargo, se registra ya en *Barroco*, donde Sarduy se vale del concepto de *sunyata* (la forma budista del vacío, problema analizado en el capítulo anterior) y aclara: “Esta noción, como muchas otras relativas al budismo, ha sido elucidada, gesto fundador en Occidente, en la obra de Octavio Paz” (1974: 1249).

Y Sarduy dedica, sobre el final de su vida, un texto al escritor mexicano: “Paz en Oriente”. Aquí, el cubano se pregunta cuáles son los modos en que se da “la presencia del poeta, del creador occidental en Oriente” (1990c: 1440). Si lo frecuente es la adhesión moral, religiosa o evocativa, Sarduy encuentra en Paz otro modo:

esa presencia no tiene otra medida que el surgimiento y la continuidad, en su obra, de lo que yo llamaría, a falta de otros términos, *el pensamiento asiático*, un pensamiento que no es sólo un desfile de conceptos, una teoría de silogismos nítidos como paisajes clásicos, sino también, y sobre todo: *un estilo* (Sarduy, 1990c: 1440).

Ese hallazgo se enmarca en la búsqueda de Vacío/Neutro ya analizada: Paz establece un escape con respecto a las “ideologías intimidantes” y, como articulación con “el verdadero budismo” (1990c: 1441), es también un ejercicio de “develamiento de la ilusión” que permite a Paz (en *Apariencia desnuda*, 1973), tal es el ejemplo analizado por Sarduy, hacer una lectura “sin residuos” de *La Novia desnudada por sus Solteros* de Marcel Duchamp, es decir, interpretar la obra “en su literalidad”.

Sarduy reencuentra así, por otras vías, el (Neo)asianismo que, en la escena de 1955, se había transformado en una de las variables implicadas en la conformación de una tradición neomaniersita y neobarroca como desvío con respecto al aticismo. En el caso de Sarduy, “el pensamiento asiático devela: todo es traducción de otro mito” (1990c: 1443). En un gesto teórico que sólo aparentemente niega los principios desarrollados, por ejemplo, en *La simulación*, Sarduy llega, por otro camino, a los lugares que le interesan: “el origen del universo”, el “grado cero” del “índice de realidad”, el “mundo real como

representación al cuadrado”, etc. También, al problema ético: “Ya que la India no es sólo un continente, es también un enigma, a veces un acertijo, un constante desafío a la percepción –y a la vida– cuya solución se presenta al ‘bárbaro en el Asia’, como una urgencia” (1990c: 1443). Pero el pensamiento asiático de Paz es, a la vez, un nuevo modo de retorno a América Latina:

esta Diosa sangrienta de Calcuta [Kali] me hizo pensar irresistiblemente en la Otra: la que en la cúspide de la pirámide sagrada auspiciaba los sacrificios para que el tiempo no se detuviera, en el antiguo México. Como la imagen de los *saddhus*, o la de Shiva, de pronto la Asia de Paz se desdobló, proyectó su reflejo. Las dos escenas comunican (1990c: 1441).

4. Sarduy y Lacan: *du côté du Baroque*

4.1. Tres

¿En qué sentidos podría hacerse de Jacques Lacan y Severo Sarduy contemporáneos? Si se asigna a la contemporaneidad un valor estricto de paridad, de co-presencia, Sarduy y Lacan no serían contemporáneos. Sarduy es alumno ocasional y atento lector de Lacan; un alumno, a diferencia del caso de su relación con Barthes, más anónimo, con diálogos sólo esporádicos. La magnitud de la “obra”⁴²⁰ de Lacan cuando Sarduy comienza su trabajo, la diferencia de edad entre ellos, lo coloca en un lugar alejado, en una función, para la obra de Sarduy, similar a la que desempeña Foucault. Y sin embargo, el tipo de cruces que se producen entre una y otra obra en torno al Barroco dan forma a una escena (cuyos puntos de máxima intensidad se dan en los años 1972, 1973 y 1974) en la que Lacan y Sarduy se encuentran.

Y aún, esa contemporaneidad posible está definida por un tercero: François Wahl. Sarduy, tal como fue señalado, inicia al llegar a Europa una relación amorosa definitiva con Wahl. Éste había sido paciente de Lacan entre 1954 y 1960, era *répondant* del seminario y será editor (en Seuil, donde trabajaba desde 1957) de los *Escritos* en 1966. Wahl es una figura, tal como señala Roudinesco, fundamental para el pasaje de Lacan a la publicación (según la autora, lo obliga a hacerlo): “siendo a la vez analizante, oyente del seminario e interlocutor intelectual, Wahl reunía todas las cualidades requeridas para vencer las fobias de Lacan y

⁴²⁰ A los efectos de llegar con la menor cantidad posible de rodeos a los aspectos centrales del problema del Barroco en Lacan, se pasa por alto, aquí, un gran número de problemas que merecería una consideración específica y detallada. Para el problema de la “obra” de Lacan, cfr. Milner (1995), específicamente el primer capítulo. Lo cierto es que, por razones de muy diverso orden, 1966 es un año significativo (un modo del origen) para las obras de Lacan y Sarduy.

llevarlo a dar a luz su gran obra escrita” (1993: 470). Esta versión que hace de Wahl la figura clave para la existencia de los *Escritos* se reavivó recientemente, en ocasión de su muerte, ocurrida en 2014. Además de Roudinesco (2014), Alain Badiou insistió en ese rol (“*découvreur* editorial”, 2014), según algunas versiones con el solo objeto de “borrar el nombre de Jacques-Alain Miller” (Laurent, 2014). Sea como sea, esta intimidad definió indudablemente para Sarduy una experiencia de singular proximidad con Lacan.

Así define Wahl esa relación:

[La] relación [de Sarduy] con Lacan no fue más que indirecta y prudente, incluso desconfiada, no asistió más que irregularmente a sus seminarios, no tuvo con él más que algunos encuentros, pero la conceptualidad lacaniana inundaba el medio en el que se movía, él era parte de eso, lo leía cada vez que tenía necesidad, estuvo a mi lado durante los meses en los que me refugié en la montaña para preparar la edición de los *Escritos*. No ignoraba nada sobre los grandes conceptos lacanianos y encontraba un apoyo a su propia concepción de la escritura tanto en la primacía de lo Simbólico como Otro, como en la determinación del sujeto por el juego de los significantes, y la estructura del deseo como retorno de un objeto que falta (1998: 1450).⁴²¹

Sobre la base de estos hechos,⁴²² pero a la luz del problema del Barroco, es posible asignar a esa contemporaneidad la forma de un recorrido y una confluencia (luego, un nudo, una sintonía): la asistencia de Sarduy al Seminario de Lacan debe considerarse uno de los componentes que confluyen, como factor determinante, en la etapa preparatoria del Neobarroco (es decir, sin Lacan no hay Neobarroco). Pero a su vez, luego del lanzamiento del Neobarroco (1972) de Sarduy, Lacan vuelve, un año después (1973), sobre una serie de problemas que había indagado desde hacía casi una década, para darle nombre, Barroco (que ya en el Seminario XVII, 1969/1970, había invocado), y colocarse *de ese lado* (el lado, por ejemplo, que, en su versión más actualizada, Sarduy había puesto en escena, en el

⁴²¹ En una entrevista de realizada por Rubén Gallo (2006), Wahl subraya aún más enfáticamente que para Sarduy el psicoanálisis (específicamente, Lacan) tenía una importancia sólo relativa y que se trataba del efecto de la presencia de esos conceptos en el medio en el que Sarduy se movía (de ningún modo de un interés por la práctica clínica o por el psicoanálisis como territorio autónomo de reflexión).

⁴²² Otra forma de la amistad, por lo tanto, incluso a través de un tercero. Escribe Roudinesco en otro pasaje de su biografía de Lacan: “Wahl tenía también el beneficio de su homosexualidad. A la vez que era un gran seductor de mujeres, Lacan tenía una ternura particular por los hombres que amaban a los hombres. No es casualidad si comentó el amor de transferencia a partir del *Banquete* de Platón. Wahl tuvo ocasión de percibir esa empatía cuando le contó un día a Lacan la historia de un accidente de automóvil acaecido en Tánger en 1968: “Fue un accidente milagroso. Todo voló por los aires y nosotros salimos indemnes. Durante el accidente, Severo me tomó de la mano de cierta manera, tierna y protectora, y cuando le conté eso a Lacan, se puso a llorar: ‘Dios sabe que no creo en el *pathos* amoroso’, dijo, ‘pero esa historia me parte el corazón’.” (1993: 471).

contexto parisino, en *Tel Quel* en 1966, es decir, mientras Wahl preparaba los *Escritos*); un gesto, por lo demás, que Sarduy no registra en su obra. Y luego aún, antes de haberse colocado del lado del Barroco, Lacan funciona como probable fuente de recursos temáticos y metodológicos no específicamente psicoanalíticos que van a parar al punto de mayor intensidad de la teoría de Sarduy: la cosmología de *Barroco* (1974). Son éstos los cruces fundamentales.⁴²³

Ahora bien, aquello que obliga a colocar a Lacan (a pensar su conexión con la Máquina lectora barroca) en relación con Sarduy (y no en relación con otros nombres del Barroco contemporáneo) es un hecho simple y en general pasado por alto por la bibliografía: Sarduy es, de la tradición barroca (es decir, de los que vienen de *ese lado*), el primero y el que más sistemáticamente acusa recibo, desde mediados de los años 60, de la importancia de las hipótesis lacanianas para el pensamiento (del) barroco y, más específicamente, para la vigencia y la contemporaneidad del Barroco. Pero incluso, tal como ocurrirá luego con Perlongher en relación con Deleuze, Sarduy lee a Lacan y lo barroquiza antes de que el propio Lacan se inscriba en *ese lado*.

4.2. Cosmología

¿Por qué sin Lacan no hay Neobarroco en Sarduy? Aquí deben considerarse no sólo los elementos que, como podrá verse luego, Sarduy retoma explícitamente,⁴²⁴ sino también las marcas que Sarduy no declara de un modo pleno: el modelo

⁴²³ Hay diferentes versiones de las etapas de la historia de las relaciones entre Lacan y el Barroco. En las perspectivas más generales (no circunscriptas al problema de la actualidad del Barroco), los énfasis se modifican. La lectura de Lutereau (2009), por ejemplo, se organiza a partir del punto de quiebre que supone la introducción del objeto *a*. Iriarte (2013), por su parte, propone una periodización tripartita: "A lo largo de su obra [Lacan] propone tres interpretaciones de ese período [el siglo XVII]. La primera de ellas, situada en el primer tramo de sus trabajos, coincide con su profundización del concepto de narcisismo. En esta etapa [...] Lacan entiende el Barroco como una "estética del vacío", en tanto demuestra que el hombre es un juego de representaciones que bordean el agujero de lo real. En una segunda etapa, centrada en los seminarios *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) y *El objeto del psicoanálisis* (1965-1966), Lacan propone una reconsideración teórica de las relaciones entre lo simbólico y lo real y establece una particular conceptualización de la mirada. En este contexto, aborda el Barroco a través de *Las Meninas* de Diego Velázquez. Finalmente, en *Aun* (1972-1973), Lacan se ocupa del goce y las dos vías de la sexuación. En el transcurso de este seminario, introduce su análisis más completo del Barroco, entendiéndolo como un arte que demuestra la incidencia del otro en lo corporal (2013: 272).

⁴²⁴ En 1972, Sarduy hace referencia a un curso aún inédito, es decir, al que asistió o del que tuvo noticia. Desde 1974, cita el mismo curso en su edición de 1973, primera publicación de una transcripción de los seminarios: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (sobre este libro, cfr. más adelante) y los *Escritos* (1966).

cosmológico le llega por la vía de Lacan (o, quizás, coinciden allí: *Barroco* se termina de imprimir, en Buenos Aires, el 30 de octubre de 1974). En la clase del seminario del 16 de enero de 1973, publicada bajo el título “El amor y el significante”, Lacan habla de la oposición entre la “conciencia común” que pone, “adonde lo lleven, el significado [en] su centro” y el “discurso analítico”, algo “tan difícil de sostener en su descentramiento”. “La cosa gira”, dice Lacan, pero, en contra de lo que creía Freud, “la revolución copernicana no es para nada una revolución [...], no tiene en sí nada que subvierta lo que el significante *centro* conserva de suyo” (1973a: 55).⁴²⁵ En cambio, “la subversión, si es que existió en alguna parte y en algún momento, no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira sino en haber sustituido un *gira* por un *cae*”. Lacan llega, así, a Kepler:

El punto álgido, como se les ocurrió percibir a algunos no es Copérnico, sino más bien Kepler, debido a que en él la cosa no gira de la misma manera: gira en elipse, y eso ya cuestiona la función del centro. En Kepler las cosas caen hacia algo que está en un punto de la elipse llamado foco, y, en el punto simétrico, no hay nada. Esto ciertamente es un correctivo respecto a esa imagen del centro (1973a: 56).

Sin embargo, dada la proximidad de fechas, si Sarduy sigue aquí⁴²⁶ a Lacan, lo hace a través de textos previos incluidos en los *Escritos* (1966) en los que ya se había esbozado esa sospecha contra lo copernicano del giro de Copérnico. En el trabajo titulado “En memoria de Ernest Jones: sobre su teoría del simbolismo” (1959), en efecto, Lacan había señalado, siguiendo a Alexandre Koyré, que el auténtico nacimiento de la física moderna se produce recién en el pasaje de Giordano Bruno a Kepler, con “la exterminación de todo simbolismo”, simbolismo que suponía la “exigencia de atribución a las órbitas celestes de una forma ‘perfecta’ (en cuanto que implicaba por ejemplo la preeminencia del círculo sobre la elipse)” (1959: 690). Lo mismo ocurría en otro trabajo de Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” (1960a). Al incluirlo en los *Escritos*, Lacan anota que “el desarrollo ‘copernicano’ es un añadido” (1966: 807) –aquí Kepler no es nombrado sino aludido (“el surgimiento de la elipse como no indigno del lugar del que toman su nombre las verdades llamadas superiores”,

⁴²⁵ Para las referencias bibliográficas del seminario de Lacan se utiliza la fecha de dictado y no la de publicación, dado que, para pensar las conexiones de Sarduy (asistente ocasional a esas clases), es un dato más relevante. En cambio, para los *Escritos* se conserva la fecha de publicación del conjunto (1966).

⁴²⁶ Para otras fuentes de *Barroco*, cfr. sección siguiente.

1960a: 777). Es este texto de 1960 el que luego en 1973 está presupuesto, en la medida en que es donde más claramente Lacan había propuesto su sospecha. Sin embargo, al sostener una sospecha con respecto a la idea del propio Freud de que su obra supone un paso copernicano, Lacan no sospecha de Freud, sino del término de comparación elegido (o la metáfora, o la resonancia histórica invocada por Freud), pues sabe que es allí donde se juega el sentido de la transformación operada por el psicoanálisis como auténtico *descentramiento*.

4.3. Lacan en el Neobarroco: objeto a

Ahora bien, esta conjunción (Barroco/ Neobarroco y psicoanálisis lacaniano) admite, al menos, dos interrogaciones contrapuestas: ¿cuáles son los efectos del Barroco en Lacan? ¿Cuáles son los efectos de Lacan en el Barroco? Se trata aquí, naturalmente, de la segunda –la primera, por su parte, constituye un capítulo relevante del debate psicoanalítico,⁴²⁷ un debate que excede en mucho el tema aquí tratado, cfr. al respecto, entre otros, Soler (1991), García (2000), Cocoz (2006), Peterson (2007), Lutereau (2009), Dobry (2009) e Iriarte (2013)–, más allá de que la diferencia (tan simple) sea difícil de sostener en la consideración de esos efectos y más allá de que, en muy diversos niveles, la segunda pregunta pueda ser tan importante como la primera para pensar esta situación de conjunción (es decir, el ensamblaje Lacan-Barroco que, como tal, desconoce las direccionalidades): la centralidad del Barroco para definir una ética del psicoanálisis, para definir la posición del psicoanálisis en contra del *behaviorism* (una forma, como se verá, de clasicismo), para definir el goce (como aquello que “no sirve para nada”), etc.

Cuando Lacan se coloca en 1973 más bien del lado del Barroco (“Je me range plutôt du côté du baroque”), en la forma de ese enunciado (“Como advirtió alguien hace muy poco, me coloco –¿quién me coloca? ¿él o yo? Sutileza de

⁴²⁷ Un capítulo que, a su vez, forma parte de otro más general y aún más complejo (estética y psicoanálisis). Cfr. al respecto, por ejemplo, Recalcati et al. (2006). En el trabajo de Recalcati, por cierto, consagrado a “las tres estéticas de Lacan”, por un lado, se señala, como efecto fundamental del lacanismo en relación con el arte, el fin de la “aplicación” y el nacimiento de una “implicación” en el arte, así como el fin de la concepción de la obra de arte como síntoma del artista y, en cambio, la constatación de que se debe “tomar cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto” (Recalcati, 2006: 11). Por otro lado, la primera de las tres estéticas que el autor postula es, precisamente, la estética del vacío, problema que, tal como fue señalado, permite señalar otra confluencia fundamental con Sarduy. En este sentido, la “religión del vacío” de Sarduy podría ser revisada a la luz de estas definiciones, por ejemplo: “la estética del vacío sustrae el objeto ‘renovado’ del imperio mundano de la utilidad, para indicar a través del objeto, pero mucho más allá de cualquier lógica de lo útil, el vacío central de la Cosa” (2006: 17).

lalengua— me coloco más bien del lado del barroco”, 1973b: 130) y en la aceptación que luego Lacan subraya (“el barroquismo ese que acepto que me encasqueten”, 1973b: 137), puede leerse no tanto o no sólo la asunción de la disponibilidad del concepto, sino más bien la sorpresa ante la constatación de que una parte del corpus artístico⁴²⁸ con el que él estaba trabajando desde hacía muchos años, así como algunos de los conceptos estéticos que también desde hacía muchos años le interesaban, de pronto constituían un lado actual del debate estético, filosófico, filológico, que tenía nombre (un nombre que, hasta allí, Lacan no había necesitado para definir su propia perspectiva) y cuyo estudio como unidad (como concepto) él, sin proponérselo, había fomentado.

Es decir, en ese enunciado, el *lado barroco* preexiste a Lacan. El psicoanálisis se posiciona (es una parte, una inflexión) de un *partage* (aún aquí, lo clásico versus lo barroco) que lo excede. Lacan descubre, por la voz de otro, que estaba, desde hacía tiempo, participando (“no en balde dicen que mi discurso participa del barroco”, 1973b: 137) de una división, de una discusión que era estética, pero también filosófica (ética). Sin embargo, después de Lacan, ese *lado* no será el mismo.

¿Qué Lacan adquiere rostro desde el punto de vista del Barroco/ Neobarroco? ¿Qué enseña Sarduy sobre aquello que será luego la colocación barroca de Lacan y sus efectos en el Neobarroco? ¿Qué recorrido por Lacan hace posible Sarduy? Ya en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), Sarduy había apelado a Lacan en diversos momentos y, en muy diversos niveles, lo había puesto específicamente en relación con el Barroco; por ejemplo, el ensayo “Kant con Sade” (1963) era invocado para señalar la relevancia de la “pura búsqueda del objeto”. Lo que allí estaba ya esbozado es lo que en “El barroco y el neobarroco” (1972) es una definición fundamental; la lectura de Lacan que aquí realiza Sarduy señala con claridad en qué órbita de la enseñanza lacaniana se instala el problema del Barroco: el objeto *a* –problema que recorre la obra de Lacan desde 1962 (seminario IX), o aún, indirectamente, desde 1955, y que en 1973 sigue desarrollándose. La centralidad del objeto *a* para pensar la relación de Lacan con el Barroco es algo en lo que lecturas de conjunto y específicamente psicoanalíticas (como la de Lutereau, 2009), coinciden con la visión que Sarduy tuvo en ese

⁴²⁸ Hans Holbein, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Caravaggio, Archimboldo, más adelante Gian Lorenzo Bernini.

momento (e incluso hacen del objeto a un problema que está muy por encima – como trabajo con la mirada– del momento de colocación barroca explícita por parte de Lacan.

La referencia que en este caso anota Sarduy, tal como fue señalado, es el “curso sobre el objeto (a), inédito, en la École Normale de París” (1972: 32), que sería publicado el año siguiente. Escribe Sarduy:

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje [...] reducido a su funcionalidad [...], el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ése que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman el *objeto parcial*: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a) (Sarduy, 1972: 32).

Además de aclarar, en nota, que “mirada y voz” son los objetos parciales que Lacan agrega a los designados por Freud, afirma Sarduy con respecto al “objeto (a)”:

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*) preside el espacio barroco. El suplemento [...] interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívica de (a)), (*a*)llicia que irrita a Alicia (1972: 32-33).

¿Por qué el objeto a? El objeto a es definido por Lacan, desde 1960 en “Observación sobre el informe de Daniel Lagache...” como “objeto del deseo” (1960b: 661), también en el Seminario IX, 1961-1962; luego como “causa del deseo” (1973d: 112), pero la génesis del concepto se remonta, en última instancia (tal como proponen Lacan y Jacques-Alain Miller en su índice “retroactivo” de los *Escritos*) a 1955, al seminario sobre *La carta robada*, donde Lacan habla de un objeto “indiferente en cuanto a su naturaleza” (Lacan, 1966: 40). Pero incluso todo comienza, tal como señala Sarduy, en Freud. En el seminario de Caracas de 1979, Miller define con claridad la (pre)historia de ese concepto:

el propio Freud establece una serie [...] gobernada por un objeto que se ha perdido. El rasgo común a las diferentes fases es que cada una está organizada en torno a un objeto, no en la medida en que está presente,

sino, al contrario, en cuanto está separado y cae fuera de la esfera del sujeto. De esta consideración nace el concepto de objeto *a*" (2015: 80).

Como es evidente, además de instalarse en el terreno de la "desarmonía entre sujeto y objeto" (Miller, 2015: 81), la idea de sujeto que así el psicoanálisis diseña se inscribe en la dinámica arqueológica y el objeto *a* señala el lugar del "origen" perdido. Miller evoca la idea de Lacan (la unidad del sujeto está perdida sin nunca haber sido) y afirma: "podemos evocar imaginariamente un protosujeto completo [...], podemos evocar ese sujeto inicial [...] pero [...] no conocemos más que al sujeto en cuanto tachado: $\$$ " (2015: 82). Pero lo completo está no sólo en el "origen" (*su* seno materno, como aparece en el Seminario X), sino también ante los ojos del sujeto tachado, como deseo: "el sujeto en cuestión es un sujeto al que se le ha desprendido una parte esencial. ¿Qué es entonces el fantasma como lo escribe Lacan: ($\$ \leftrightarrow a$)? Es la complementación imaginaria del sujeto que recupera de modo fantasmático la pérdida por la cual está afectado estructuralmente" (Miller, 2015: 81),⁴²⁹ "la falta de objeto" (2015: 81).

En el Seminario XI, esa dimensión que, según aquí se propone, se aproxima a una arqueología, es planteada en estos términos por Lacan:

el interés del sujeto por su propia esquizia [*schize*] está ligado a aquello que la determina, a saber, un objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real, cuyo nombre, en nuestro álgebra, es objeto *a* (1964: 96).

Si bien este seminario será tratado específicamente a continuación, lo que en este punto debe señalarse es el tipo de articulación (no sólo metodológica, demostrativa) que tiene la imagen pictórica en la elaboración del concepto de objeto *a*. En el Seminario XI, en efecto, el objeto *a* es pensado como mirada. En esta zona de la obra de Lacan se actualiza un problema que recorre el siglo y que de un modo no explícito, se articula con la discusión barroca en diversas oportunidades: la concepción fenomenológica de la imagen; específicamente, para Lacan, la posición de Merleau-Ponty⁴³⁰ —el Seminario XI, en efecto, propone como punto de partida un comentario de Maurice Merleau-Ponty, pues *Lo visible y lo invisible*

⁴²⁹ La falta, señala Miller, recorre los diferentes momentos del pensamiento de Lacan y, "a partir del momento en que construye su tripartición de lo real, lo simbólico y lo imaginario, la falta aparece fundada primero como castración, y luego deducida de la propia estructura significante" (2015: 82).

⁴³⁰ Cfr. al respecto Lutereau (2009), sobre todo el Apéndice II.

acababa de aparecer y en esa obra se ponía en primer plano, según Lacan, “el surgimiento de la visión misma [...], el punto original de la visión” (1964: 95).

Ahora bien, si en este punto se retoma lo señalado en el capítulo anterior a propósito del uso de Lacan que Sarduy hace en “El barroco y el neobarroco”, se verifica que el impacto más significativo de la teoría del objeto *a* en la obra posterior de Sarduy se revela como fundamentalmente metodológico. Se trata, en “El barroco y en el neobarroco”, de un señalamiento reducido a una nota al pie: “*Mirada y voz* = a los objetos parciales ya designados por Freud, Lacan añade estos dos” (1972: 32). De esta doble dimensión presente en el seminario XI que anota aquí Sarduy surge, por un lado, un problema que Lacan retoma años después, al colocarse del lado del Barroco, como variable fundamental: el Barroco es definido (como podrá verse luego) a partir de la variable escópica, pero, agrega Lacan, “alguna vez –no sé si tendré tiempo algún día– habría que hablar de la música, al margen” (1973b: 140). Esta tensión entre lo escópico y lo sonoro es capital para tener una comprensión completa de la teoría lacaniana: como recuerda Lutereau (2009: 76), es un camino, el del “objeto voz”, que Lacan había emprendido en el seminario interrumpido *Los nombres del padre* y que, al continuar en el seminario XI, cede ante la primacía de lo escópico. Pero por otro lado, ese doble valor, perdido de algún modo en Lacan, es auténticamente desplegado en la obra de Sarduy. En efecto, lo escópico y lo sonoro definen la tensión “originaria” a partir de la cual se elabora la noción de *retombée*. Desde el comienzo (definido, por ejemplo, como eco) hasta sus últimas reformulaciones, las sucesivas definiciones de *retombée* incluyen cada vez con mayor relevancia figuras sonoras (cfr. capítulo anterior). ¿A qué se debe esa necesaria ampliación? Podría decirse que la obra de Sarduy está definida por esa tensión: sus primeros ejercicios críticos están dedicados a las artes plásticas y es un interés que, como ha podido verse, sigue presente en el resto de su producción teórica y, paralelamente, junto a Roland Barthes comienza, en París, a pintar; pero al mismo tiempo la música está presente en Sarduy como variable necesaria para pensar lo cubano, por ejemplo en el título de su segunda novela, *De donde son los cantantes*; sus obras de teatro se publican bajo el título de *Para la voz*. Lo que en esa tensión nunca resuelta (cuyo punto de máximo dramatismo es, probablemente, su poesía) se postula es una concepción del Barroco (y del Neobarroco) que no puede reducirse a lo visual, en la medida en que equivaldría a concebir una versión

parcial del Universo: desde el Big Bang, lo que nos llega como rastro del origen perdido no es sólo luz, también es sonido.

Precisamente, luego de “El barroco y el neobarroco”, en *Barroco* (1974), Sarduy, tal como fue señalado, retoma a Lacan (o coincide con él allí)⁴³¹ de un modo aún más contundente: se trata del modelo cosmológico desarrollado por Lacan desde fines de los años 50 hasta 1973. Pero hay otras marcas, por ejemplo los *Escritos*. Sarduy retoma las hipótesis sobre Schreber (el lenguaje barroco equivaldría al *Grundsprache* que escucha Schreber, al delirio) y sobre esa base hace del lenguaje Barroco (a través de Lacan), “la verdad de todo lenguaje” (1974: 1237). Pero es sin dudas el hallazgo del objeto *a* aquello que, más allá de la coincidencia más literal en torno a la cosmología, es condición de posibilidad de la imagen del Cosmos que Sarduy convoca (la aparición de ese otro centro) y de la idea de “origen” que a partir de allí se define; aquello que, como podrá verse a continuación supone un verdadero “anonadamiento del sujeto” (Lacan, 1964: 102).

En *La simulación*, Sarduy vuelve a retomar a Lacan (específicamente, su análisis de *Los embajadores* de Hans Holbein en el Seminario XI, donde el objeto *a* es pensado como mirada) y asume más claramente que en los casos anteriores el alcance metodológico del psicoanálisis que debe incorporar el Barroco como Máquina de lectura: Sarduy se propone definir el principio de funcionamiento de la “lectura barroca” a partir de la superposición (que es simultánea y excluyente: ni ni) de la “lectura frontal” y la “lectura marginal”. En este punto, cabe destacar que aquí Sarduy propone por primera vez de modo explícito la identificación entre el “lector de anamorfosis” (aquel que realiza la “lectura barroca de la anamorfosis”) y la “práctica analítica”, de la que “no dista, en la oscilación que le impone su trabajo” (1982: 1274); son, en efecto, la “lectura barroca” y la del analista, prácticas “paralelas”. Sin embargo, luego Sarduy establece una distinción: “un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción de su propio mecanismo técnico a la teatralidad de la simulación es la *verdad* barroca de la anamorfosis” (1982: 1275). Sarduy contrapone, así, dos lecturas, la “frontal” (concha marina) y la

⁴³¹ Las referencias que da Sarduy, en efecto, señalarían otras fuentes para la colocación de la cosmología como documento de valor epistémico. Cita, entre otros, un trabajo de Daniel Sibony de 1973 y otro de Sollers. Según Wahl, Cassirer fue un referencia “guía” en la investigación, Merleau-Ponty y Bruno Morandi eran las “bases” (1998: 1519) y luego, no siempre “midiendo su eran o no compatibles”, las “novedades teóricas del momento [...] Lacan, Kristeva [y] Derrida” (1998: 1520).

“marginal” (el sujeto desplazado accede al segundo sentido, calavera). Pero hay una tercera, la “lectura barroca”: “ni concha ni cráneo –meditación sin soporte–; sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso – el otro de la representación–; la *pulsión de simulacro* que en *Los Embajadores*, emblemáticamente, se desenmascara y resuelve en la muerte” (1982: 1276).

Por alguna razón, Sarduy cita, en este desarrollo, sólo los *Escritos* (donde la anamorfosis, en efecto, estaba presente) pero la otra fuente, tal como el autor cubano había señalado mucho tiempo antes y tal como se hace evidente en las referencias que, sin citar, hace de pasajes específicos del argumento de Lacan, es también el Seminario XI, de 1964, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, cuya transcripción se había publicado en 1973, donde aparece el análisis de *Los embajadores*. La sesión del 26 de febrero de 1964, “Anamorfosis”,⁴³² en este sentido, es uno de los momentos fundamentales de la articulación entre psicoanálisis y arte. Según Lacan, el recurso de la anamorfosis es “una estructura ejemplar” (1964: 99), en la medida en que permite definir la mirada, la pulsión escópica y, por esa vía, el objeto *a*. Pero un elemento fundamental de esa ejemplaridad, preparatorio, de algún modo, de lo que luego será el lado barroco, es la dimensión específicamente histórica que, al prestar atención a la anamorfosis, se pone en juego.

¿Cuál es el momento histórico que está en juego en el célebre análisis que Lacan propone es *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein? Lacan parte de Leonardo da Vinci, Vitrubio, Vignola, Alberti, Durero... es decir, del “nacimiento” de la perspectiva, el momento en que “el cuadro –esta función tan importante [...]– se organiza de un modo completamente nuevo en la historia de la pintura” (1964: 100); “la época misma en que la meditación cartesiana inaugura en su pureza la función del sujeto” (1964: 98). Se trata, evidentemente, del Renacimiento –un momento (otro punto de intensidad que en Sarduy se vuelve un eco multiplicado) en el que “el arte se mezcla con la ciencia” (1964: 99). Sin embargo, lo que interesa a Lacan no es ratificar la idea de Renacimiento como momento clásico, centrado, armónico, sino más bien todo lo contrario. Luego de analizar la función de la presencia del objeto en anamorfosis de *Los embajadores*, “ese objeto

⁴³² La referencia de Sarduy a los *Escritos* se debe a que el problema de la anamorfosis estaba presente en Lacan en textos anteriores allí incluidos, por ejemplo en “Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache...” (1960b). En ese mismo año, la anamorfosis es planetada en el Seminario VII, *La ética del psicoanálisis*.

extraño, suspendido, oblicuo, en primer plano y delante de esos dos personajes” (1964: 101), Lacan llega a una conclusión cuyo fundamento es histórico: “Todo eso nos manifiesta que en el corazón mismo de la época en la que diseña el sujeto y en la que se busca la óptica geometral, Holbein vuelve aquí visible para nosotros algo que no es sino el sujeto como anonadado” (1964: 102). La anamorfosis, por lo tanto, constituye un punto de *diferencia* de ese momento de nacimiento de la perspectiva. Es, tal como Baltrušaitis (1955) señala, el punto de exceso, de *depravación* de esos conceptos. No otra cosa sería, desde esta perspectiva, el Barroco (en relación con el Renacimiento). El tipo de deformación que Lacan lee en Holbein y en la anamorfosis en general, señala asimismo el punto en que el psicoanálisis apela al Barroco para definir otro sujeto:

Si no se pone en valor la dialéctica del deseo no se comprende por qué la mirada del prójimo desorganizaría el campo de percepción. Es que el sujeto en cuestión no es el de la conciencia reflexiva, sino el del deseo. Se cree que se trata del ojo-punto geometral, mientras que en realidad se trata de un ojo completamente otro –aquel que vuela en primer plano en *Los embajadores* (Lacan, 1964: 103).

Ese otro sujeto es, por las mismas razones, un sujeto del ornamento. Si algo se hace evidente en la fuente fundamental de Lacan, Baltrušaitis (1955),⁴³³ es que el ornamento (no otra cosa es, en este punto, ese objeto “abstracto” del cuadro de Holbein) funciona, tal como fue planteado en la escena de 1908, como desvío de la mirada.

Y ese sujeto es, también, un sujeto de lo Imaginario. En 1973, Lacan subraya esa relación: “el fin de nuestra enseñanza [...] es disociar *a* y *A*, reduciendo la primera a lo que concierne a lo imaginario” (1973e: 100).

Sobre la base de lo señalado al respecto en el capítulo anterior, vale la pena detenerse en el balance que realiza François Wahl de la relación de Sarduy con lo Imaginario lacaniano:

[La] relación [de Sarduy] con la definición de lo Imaginario como semblante era [...] vacilante: por un lado, la liquidación del *ego* psicológico resultaba muy adecuada para un concepto de escritura que excluía los desahogos del yo como aquello que constituye lo obscuro de la literatura [...]; por otro lado, [...] perseguido por la figura especular de los gemelos, multiplicó los dobles, fascinado por la proyección en los espejos [...]. Pero sus dobles –Auxilio y Socorro, Cobra y Pup [...], toda la temática de *La simulación*–

⁴³³ Antes de publicar sus célebres trabajos sobre las “perspectivas depravadas”, Baltrušaitis había iniciado sus investigaciones, en la línea de Henri Focillon, con el problema del ornamento: *La stylistique ornementale dans la sculpture romaine* (1931).

constituyen elementos de turbación, ellos mismos turbados, trampas: si actúan, su intervención no es sino perturbación; si se combaten entre ellos, es agresividad del “modelo” contra su *alter ego*; si quieren “devenir el otro”, fracasan, el proyecto no era sino “hipertelia”; lo Imaginario es omnipresente, pero como Imaginario: ilusión (1998: 1450-1451).

Por último, en *Nueva inestabilidad* Sarduy vuelve a invocar a Lacan, aunque en este caso de un modo diferente, a la distancia y como obra ya cerrada, y propone una suerte de evaluación muy rápida de esa trayectoria (en el marco de una reflexión sobre la ciencia, el arte y la tendencia a la “unificación”). El recorrido resultante señala muchas de las zonas de Lacan que, de un modo u otro, fueron necesarias para el desarrollo del Neobarroco de Sarduy y, al mismo tiempo, sigue pasando por alto aquello que, es posible imaginar, más gozo habrá producido en Sarduy, la colocación barroca. El camino que va desde ideas como la de sujeto escindido, dividido, la “ausencia de todo centro estructurante del sujeto” (1987: 1362), la estructura como ausencia del origen, y la de objeto *a* como “residuo”, “fondo irreductible” (1987: 1363), hasta la presencia en todas las épocas de Lacan de las matemáticas “como elemento de aglomeración, como tejido subyacente y conjuntivo a la vez” (1987: 1363) y, sobre todo, en el último Lacan, el nudo borromeo, es posible leer, según Sarduy, una “pulsión de unificación” –unificación que en la identificación final que Sarduy propone con hitos barrocos, quizás permita definir el modo en que Sarduy y Lacan establecen de algún modo un nudo borromeo, no necesariamente entre sus obras, sino entre Barroco y psicoanálisis como máquinas de lectura:

Lo real, lo simbólico y lo imaginario se encuentran en esta topología indisolublemente unificados, entre los múltiples enlaces y desenlaces con que puede mantenerse el nudo borromeo, en la ondulación y el encadenamiento de las cuerdas, como su la metáfora más justa de la obra lacaniana se encontrara entre los nudos y las esferas armilares del arte manuelino, en la piedra labrada de la ventana de Tomar (1987: 1263).

Es decir, el ornamento.

Sobre la base del recorrido por Lacan que, como se ha visto, propone Sarduy sistemáticamente en su obra, es posible ahora detenerse en el momento ya señalado de 1973 en el que Lacan se coloca del *lado del barroco*, para determinar de qué lado se trata, para definir qué Barroco es el que Lacan delimita y, finalmente, para terminar de comprender qué efecto produce (o que tipo de articulación establece con ella) Lacan sobre la Máquina de lectura.

4.4. 8 de marzo de 1973: la colocación, la definición

Todo lo dicho hasta aquí sobre Lacan y el Barroco importa sólo por un hecho: Lacan, en 1973, se coloca del lado del Barroco. Se trata, desde el punto de vista de esta historia de la Máquina de lectura, del momento decisivo, en la medida en que supone, para el siglo XX, una nueva postulación de contemporaneidad del Barroco, una postulación particularmente significativa. Si hasta allí Lacan, durante muchos años, se vale del Barroco para definir aspectos específicos de su pensamiento, el gesto era destacable en la medida en que el Barroco, tal como aquí se propone, define un tiempo que es el nuestro. Pero en 1973 Lacan va aún más allá (o, si se prefiere, asume los efectos de esos gestos previos) y se vale del concepto para definir el presente: no el presente histórico, sino el presente de esa “ciencia nueva que es la nuestra”, la suya, el psicoanálisis. Si hasta allí Lacan piensa con el Barroco, a partir del Barroco, en 1973 cambia: hace de su práctica una inflexión del Barroco. Indudablemente, aunque Lacan no lo formule en esos términos, para que eso sea posible, es necesario que el Barroco funcione (es decir, haya adquirido a lo largo del siglo esa condición) como Máquina de lectura –una Máquina que reclamaba para sí la incorporación del psicoanálisis, otra de las grandes máquinas de lectura del siglo.

El 8 de mayo de 1973 es, pues, el día del Barroco lacaniano. En efecto, durante la sesión del seminario de ese día (titulado por Jacques-Alain Miller “Du baroque”)⁴³⁴ Lacan pronuncia su colocación antes citada. ¿Qué idea del Barroco es la que pone a funcionar Lacan para *participar* de ella? Un dato vuelve explícita la experiencia (turística) inmediata que está en la base del hallazgo (que se articula con esa colocación que viene de otro) y que tiene también resonancias freudianas, pues Lacan *llega a Roma*⁴³⁵ (cfr. Primera parte): “créanme pues es el testimonio de

⁴³⁴ Una traducción al español (realizada por Viviana Honorio) con el título “Sobre el barroco” (luego, en la edición castellana del Seminario, llevará el más literal “Del barroco”) apareció en la revista *Literal* nº 4/5, en noviembre de 1977 (en el número 2/3 había aparecido, con traducción de Oscar Masotta, el soneto de Lacan “Hiatus Irrationalis”). Esa publicación es, luego de la aparición de *Barroco* (1974) de Sarduy en Sudamericana, uno de los puntos de partida de la vocación argentina de Barroco, que tendrá en el Neobarroco de Néstor Perlongher su expresión más nítida, como podrá verse en el capítulo próximo. En el prólogo de Héctor Libertella a la compilación (2002) de *Literal*, se lee: “Desde París, Sarduy lanzaba la más hermética definición del barroco: ‘Todo por convencer’, y Lacan completaba la propuesta con aquella magistral y no menos hermética clase sobre el barroco que apareció en la revista” (2002: 6).

⁴³⁵ Estrictamente, había llegado en 1934, durante su luna de miel: “Lacan descubrió con embeleso la ciudad de Roma, de la que se enamoró. Desde que llegó, se portó como un conquistador: ‘Soy el

alguien que acaba de regresar de una orgía de iglesias en Italia” (1973b: 137), “les digo todo esto porque, precisamente, vuelvo de los museos” (1973b: 140). El Barroco de Lacan es, por lo tanto, romano (es decir, católico, contrarreformista – como puede verse, Lacan no se aleja de la línea sintetizada por Weisbach medio siglo antes). Pero, si bien los artistas barrocos tenían desde hacía muchos años una presencia notable en Lacan, el dato inmediato que permite comprender la adscripción que propone ese alguien es la referencia presentada por Lacan pocos días antes, en la sesión del 20 de febrero (donde la cuestión era ya, precisamente, la de los lados) en el contexto de sus consideraciones sobre la mística:

pasa como con Santa Teresa: basta ir a Roma y ver la estatua de Bernini para comprender de inmediato que goza, sin lugar a dudas ¿Y con qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir lo que sienten, pero que no saben nada (1973c: 92).

El Barroco de Lacan es, por lo tanto, también berniniano, es decir, aquel que ya había visitado Bataille.

Al asumir el Barroco como *lado*, Lacan retoma a su modo la oposición originaria Clasicismo-Barroco y redefine con ella la situación del debate en el que se instala el psicoanálisis ante un doble frente: con respecto a la “cultura”, ante la tradición francesa (cfr. García, 2000: 97) que se reclama clásica (puesta en entredicho, tal como se ha visto, por muchos de sus contemporáneos franceses que se dejaron invadir por la inquietud barroca) y, con respecto a la ciencia y la psicología, ante la “ciencia tradicional” que (como en otro contexto ocurría con el copernicanismo) no se destaca “por ninguna transformación”, en este caso, en el plano “de la ética” (1973b: 129): “lo más seguro del modo de pensar de la ciencia tradicional es lo que llamamos su clasicismo; o sea, el reino aristotélico de la clase, es decir, del género y de la especie, en otras palabras, del individuo considerado como especificado” (1973b: 129). La estética y la ética de la ciencia tradicional se mantiene inalterada en el *behaviorism*, que “en eso [...] no sale de lo clásico” (1973b: 129).

En cambio, el psicoanálisis (“esta ciencia nueva que es la nuestra”, 1973b: 127), al ponerse del lado del Barroco obliga a Lacan “a sumir[se] en la historia del cristianismo” como *historiole*, como *petite histoire*. Lacan llega así a su definición

doctor Lacan’, declaró al portero del hotel que [...] lo miró estupefacto” (Roudinesco, 1993: 124). De ese primer viaje data, según la biógrafa, su interés por el Barroco y particularmente por Bernini.

del Barroco, o más bien a sus definiciones. La primera: “ El barroco es inicialmente la historieta [*historiole*], el anecdotario [*petite histoire*] de Cristo” (1973b: 130). La segunda: “El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal” (1973b: 140).

La primera definición permite fundamentalmente señalar un “origen” histórico del goce: la pasión de Cristo (tal como sólo el Barroco pudo imaginarla). En la pasión narrada por los Evangelios se encierra una verdad (“son textos que han alcanzado al corazón de la verdad”): no sólo que *no hay relación sexual*, sino también, como señala Louis Soler que “si para Lacan el cristianismo es la ‘verdadera religión’ es porque tiene en cuenta el hecho de que el goce pasa por el fantasma” (1991: 10). Lo revelador es el modo en que, con el Barroco, una idea central del psicoanálisis lacaniano (no hay relación sexual) adquiere una dimensión histórica (como momento de verdad, momento de una irrupción de una visibilidad) compleja, desdoblada. En sintonía con Foucault (una sintonía que, ya fue señalado, se vuelve hoy particularmente significativa y que se sintetiza, por ejemplo, en el interés simultáneo por *Las Meninas*) para entender al sujeto del que habla Lacan, “el que tiene nuestra edad y nuestra geografía” (Foucault, 1966a: 1), hay que comenzar por el Barroco. Y el Barroco (tal era la enseñanza de Benjamin) supone, como historia, la instauración de un tiempo escandido al menos por dos umbrales: la Caída (de valor equivalente, en este punto, a la pasión de Cristo de la que resulta su *historiole*) y el Barroco como nuevo umbral de máxima vacilación y por lo tanto como instancia ejemplar con respecto a la “situación teológica” del hombre, en el que, tal como fue señalado, éste repite el gesto de caer (nunca, hasta Caravaggio o Bernini, la pasión había sido tan *humana*) y al tiempo que pierde sus derechos con respecto a Dios, aprende. Si el Barroco es, por lo tanto, el último acceso (aunque estrictamente cabría hablar siempre de anteúltimo) a la experiencia de Cristo (a eso se refiere Lacan cuando señala que la contrarreforma fue un “regreso a las fuentes”), el tiempo del sujeto del que habla Lacan se inscribe también en ese ciclo y atraviesa, para constituirse, esos umbrales.

Por otra parte, uno de los alcances más significativos de la ausencia de relación sexual es su correlación con otra ausencia, la de metalenguaje: “no hay metalenguaje” (1973f: 143).⁴³⁶ En la relación sexual, igual que en el lenguaje, no

⁴³⁶ Tampoco hay historia del arte (Cfr. 1973b: 138): de Benjamin a Lacan, en el trabajo con el Barroco, la constatación es la misma.

hay Otro del Otro, es decir, no hay Dios de Dios (“el Otro como lugar de la verdad, es el único lugar, irreductible por lo demás, que podemos dar al término del ser divino, al término Dios, para llamarlo por su nombre”, 1973a: 59). El impacto directo de este postulado (un postulado en el que coinciden muchos de los nombres de esta escena) para el Barroco (el modo en que permite actualizar la discusión material y pensar una especificidad del Neobarroco como Máquina de lectura) se encuentra en el tipo de análisis que, a partir de ahí, debe hacerse de la serie de recursos y juegos retórico-ópticos del arte del siglo XVII y recuperados en el siglo XX y XXI. La Máquina de lectura (si la coherencia es un factor a considerar) no es un artefacto exterior: es, más bien, según se prefiera, un lenguaje neutro, un pliegue más de la materia, un habitante más del vacío, una forma de pensamiento del afuera. Pero lo importante es que es el Barroco el modelo límite con el que, lo quiera o no, ese momento del pensamiento debe enfrentarse. Así, cuando Lacan afirma que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, debe tenerse en cuenta que “el lenguaje [es] lo que funciona para suplir la ausencia de la única parte de lo real que no puede llegar a formarse del ser, esto es, la relación sexual” (1973a: 62). Por eso, el objeto *a* aparece en este momento de Lacan para definir esa relación, para hablar de amor y para hablar del saber (del método). En el amor, “cada uno interviene como ese objeto *a* que es bajo la mirada de los otros”. Es decir, en esa relación intersubjetiva, se trata de tres, “aunque en realidad son dos más *a*”, donde lo que importa es el “Uno más *a*”. Así, esta “articulación ternaria se basa en que, en ningún caso, pueden considerarse como soporte dos como tales. Entre dos, cualesquiera sean, hay siempre el Uno y el Otro, el Uno y la *a* minúscula, y en ningún caso puede tomarse el Otro por un Uno” (1973a: 63).

Por ello, lo que en esa primera definición del Barroco se pone en primer plano es la dimensión ejemplar de la pasión de Cristo para una definición del goce, el no saber: “Là où ça parle, ça jouit/ et ça sait rien” (1973b: 127). Es decir: “*el inconsciente no es que el ser piense*, como lo implica, sin embargo, cuanto de él se dice en la ciencia tradicional – el inconsciente es que el ser, hablando, goce, y, agrego yo, *no quiera saber nada más de eso*. Añado que esto quiere decir: *no saber absolutamente nada*” (1973b: 128). La articulación entre lenguaje y goce no puede no desembocar en la literatura (el arte) como terreno de goce (es lo que Barthes en ese mismo año, 1973, hace, usando a Sarduy como “caso”, al definir dos textualidades y dos regímenes de lectura correlativos: textos de *plaisir*, textos

de *jouissance*), pero también, volverse sobre el propio discurso de Lacan (y, luego, sobre la Máquina de lectura), pues lo que participa del Barroco es, precisamente (¿qué si no?), su discurso: “no en balde dicen que mi discurso participa del barroco” (1973b: 137).

Ahora bien, cuando Lacan habla del no saber cita, sin decirlo, a Bataille, es decir, vuelve a encontrarse con Bataille (según se ha planteado en el capítulo anterior). Éste, en efecto, durante la década del 50 escribió una serie de textos destinados a conformar los últimos dos tomos de la *Summa ateológica*. Allí, uno de los conceptos clave es el de no-saber y, naturalmente, se desarrollan sobre la base de la experiencia de los místicos (fundamentalmente San Juan). En este sentido, el no-saber aparece en Bataille como despliegue del problema del erotismo orientado ahora específicamente a las formas límite del conocimiento, problema que en *El erotismo* (1957) estaba planteado, precisamente a partir del éxtasis de Santa Teresa de Bernini –el modelo que aquí Lacan retoma. Los términos que utiliza Bataille son decididamente compatibles (más allá de trabajar en campos de aplicación muy diferentes y más allá de relacionarse de formas diferentes con la fe) con los de Lacan: “pasión del no saber” (Bataille, 2001: 69), “el saber que se pierde en el no-saber a medida que se extiende” (2001: 75), “la pérdida de la individualidad no es el escándalo, sino más bien el *saber absoluto*” (2001: 77).

En el caso de Lacan, la introducción del goce se realiza en este punto, precisamente, para postular otra forma de pensamiento en la que el cuerpo tenga lugar. Aquí debe incorporarse, por ello la segunda definición de Barroco (“el barroco es la regulación del alma por la escopia corporal”). Además de hacer del Barroco una variable a tener en cuenta en la comprensión del “origen” de la mirada y su relevancia para una definición de la conformación de yo, lo cierto es que entre la primera y la segunda definición, Lacan hace del Barroco una variable “metodológica” decisiva en la conformación de “esta ciencia nueva que es la nuestra”; es decir, una variable que al mismo tiempo que redefine la idea de sujeto del psicoanálisis, define un tipo de pensamiento (el propio), un tipo de saber, es decir, una concepción del lenguaje –variables todas que, como es evidente, tienen un impacto notable en el funcionamiento del Barroco como Máquina de lectura.

El goce conduce nuevamente a Bataille (en quien, pese a las coincidencias, se abre una brecha insalvable con respecto a Lacan, en la medida en que es posible afirmar que, por diferentes razones, en Bataille *hay* relación sexual y hay

amor, pues hay un “erotismo de los corazones”), aquella zona en la que Bataille y Lacan trabajaron en la misma dirección: el ataque a la finalidad como variable digna. Si en Bataille, toda la teoría del erotismo se organizaba en torno al derroche como negación de la finalidad, en el mismo sentido, Lacan afirma:

en lo tocante al goce, hay que hacer responder a la falsa finalidad por lo que no es más que la pura falacia de un goce pretendidamente adecuado a la relación sexual. Bajo este concepto, todos los goces no son más que rivales de la finalidad que eso sería si el goce tuviera la menor relación con la relación sexual” (1973b: 137).⁴³⁷

Por esa vía, el goce se vuelve una variable imprescindible para delimitar una idea de pensamiento (un pensamiento, por lo tanto, sin finalidad). Todo el diálogo que Lacan establece con Aristóteles (el alma) apunta al establecimiento de un límite: Aristóteles “no era lo suficientemente inteligente –no había gozado de la revelación cristiana– para pensar que una palabra [...] tiene que ver con el goce” (1973b: 136). Igual que Benjamin, Lacan necesita pasar por esa disputa con Aristóteles para definir una tradición no clásica (barroca) de pensamiento.

Por ello el Barroco es la imagen (y más que la imagen) de ese pensamiento: allí “todo es exhibición de cuerpos que evocan el goce [...]. Todo menos la copulación [...] En ninguna parte, en ningún área cultural, se ha confesado esta exclusión en forma más desnuda [...], en ninguna parte como en el cristianismo la obra de arte se descubre en forma más patente como lo que es desde siempre y en todas partes: obscenidad” (1973b: 137-138). Si lo que está en juego es, también, el pensamiento es porque interpela “la existencia de la palabra. Donde eso habla, goza. Y no quiere decir que sepa algo” (1973b: 139). De este modo (como en Benjamin) los textos de excepción (la poesía, la mística) valen porque revelan el ser del lenguaje (en general) y por lo tanto del pensamiento: “Dios no se manifiesta sino con escrituras llamadas santas. ¿En qué son santas?: en que no cesan de repetir el fracaso [...], el fracaso de los intentos de una sabiduría cuyo testimonio fuera el ser” (1973b: 139). El Barroco aparece así, en Lacan, como modelo para, nada menos, poder sostener la posibilidad de un pensamiento que evada al ser (naturalmente, como objeto y como sujeto de ese pensamiento) y se organice en torno a “la economía del goce” (1973b: 141).

⁴³⁷ De ese punto debe partir el cotejo con la versión de Bataille, antagónica con respecto a la relación entre goce y relación sexual.

5. Sarduy y Barthes

5.1. La contemporaneidad, lo mixto y lo no-mixto

Se um dos vértices do espírito barthesiano era a vontade de sistema, e isso implicava uma contenção aticista, “clássica” [...]; o outro [...] seduzia-se pela festa sígnica, pela orgia do significante, pela proliferação galática [...]. Este outro vértice –o vórtice–, que poderia ser chamado “barroco”, é o que contém, em ignição, o melhor Barthes, o Barthes do corpo (como há um Marx do corpo, o da “educação dos cinco sentidos”, como “tarefa da história universal”). Este o Barthes que, a meu ver, mais solicita a posteridade, mais desgarrá para o futuro. Sem esquecer que o Barroco, enquanto tradição antinormativa e prática lúdica e liberadora do signo, é também uma profunda vocação latino-americana...
Haroldo de Campos (1980b: 125-126)

Como ha podido verse en el capítulo anterior, Roland Barthes y Severo Sarduy diseñan una *escena teórica* propia (o una zona propia de la escena de 1974), un momento inesperado de comunión cuyos trazos visibles o invisibles (conversaciones, salidas, lecturas mutuas, referencias textuales) hablan del modo en que la amistad funciona como espacio de diferencia. Aquello en lo que uno y otro pueden ser hoy reconocidos (lo que sobrevive como marca de lo barthesiano, lo sarduyiano) revela, en el ejercicio comparativo, hasta qué punto lo otro (la marca en cada uno del otro) es conservado en la mayor intimidad.

Esa escena teórica se sostiene, entre otras cosas, en una imagen. Esa imagen tiene un lugar (lo compartido) y unos tiempos (incompatibles). Esa imagen habla no sólo de la comunión (sostenida, inevitablemente, en la ritualidad) sino también de la asincronía irremediable. *El cristo de la rue Jacob* (uno de los mejores momentos de la obra de Severo Sarduy –suerte de continuación o respuesta, como podrá verse luego, a los *Incidentes barthesianos*) hace de esa imagen la cifra de casi todo:

“A las ocho en el Flora”: así terminaban nuestros breves diálogos telefónicos, entre otras cosas porque –aún si había soñado con tener tres distintos–, Roland Barthes detestaba la brusca intromisión del teléfono en la vida privada.

Comenzaba entonces, a las ocho en punto y siempre en la misma mesa, un ritual meticuloso, regulado como una partida de ajedrez y, hoy lo supongo, significativo.

Roland gustaba casi con exceso del café; detestaba el alcohol.

O más bien, y empleando una legendaria clasificación de Michelet, siempre útil para justificar todas las adhesiones culinarias y todas las antipatías, se

identificaba con lo *no-mixto* –el café del Flora, fuerte y resueltamente “italiano”, sin duda lo es-, y detestaba lo *mixto*.

Ahora bien, el alcohol, al menos como lo concibe mi asiduidad, es el *mixto* por excelencia. Y hasta un exceso, un alarde casi fanfarrón de *mixto*: el *bloody-Mary* logra su brasa obedeciendo a los preceptos retóricos de la edad barroca: la brusca yuxtaposición de contrarios.

Bebida caravagggesca, el *bloody-Mary* edulcora la violencia tártara del vodka con el afectuoso aterciopelado del tomate, y la pimienta vesánica con la sorpresa del hielo *frappé*. Atenúa el tabasco mejicano, sacrificial y cortante con el curare, el toque amanerado –algo así como un rubí en la oreja derecha de Bronzino- de una cereza. Esa blasfemia, el torpe añadido de la fruta, se extiende cada día por el mundo entero. Los hay que llegan, en esa barbarie, hasta nevar con azúcar el borde de la copa.

Pero volvamos al Flora. El rechazo barthesiano del *mixto*, que a diario yo consumía, y con creces, se veía agravado –algo así como una figura retórica desacertada por el exceso de un adverbio- por las dos conductas que acompañaban mi trago, objeto, ambas, de su mayor desaprobación.

Primero, siempre se me ocurría probar su café, capricho irritante si se tienen en cuenta las minúsculas proporciones –debidas sin duda a la concentración propia de los *no-mixtos*- del café que se sirve en el Flora; segundo, y peor, el modo indirecto, imitación paternal y cubana, que utilizaba para pedir el consabido trago, con perífrasis vulgares como “deme lo que me receta el médico”, o con un simple signo, usado a fuerza de evidencia y de repetición.

Esa oposición no era más que la primera. La sucedía invariablemente el momento más teatral, o el más tenso: decidirse por un restaurant, dicotomía esta vez, común a los dos.

Como el *iron-wood* de que habla Wittgenstein, y que significa un “conjunto” vacío, nuestro restaurant era un imposible si nos ateníamos a los términos mismos de su definición (1987c: 88-89).

La escena es cuanto menos disparatada en la medida en que señala una imposible contemporaneidad (los ritmos y las intensidades de esas dos bebidas jamás podrían cruzarse) que sin embargo se vuelve posible. Es esa distancia entre el *bloody-Mary* y el *ristretto* (como tantos otros elementos) aquello que, así, une y separa a Severo Sarduy y Roland Barthes. Y esa escena dura: esas bebidas consumidas casi a diario durante casi un cuarto de siglo, en el mismo lugar, al mismo (imposible) tiempo, dan la pauta (la posibilidad) de la elaboración conjunta de un proyecto ético en relación con el cual es concebida la experiencia de la escritura. Se trata de una conversación, es decir, de la amistad: un espacio en el que las obras y la vida se vuelven parte de lo mismo (Barthes hizo de esto un principio metodológico: la conversación, por ejemplo, adquiere estatuto teórico en *Fragmentos de un discurso amoroso* –uno de cuyos protagonistas es Sarduy). Y la amistad, desde el punto de vista metodológico, funciona como exceso con respecto a lo biográfico, en la medida en que, tal como Sarduy y Barthes la

conciben, es sin más un modo de responder a una pregunta barthesiana fundamental: cómo vivir juntos.

El proyecto conjunto de Roland Barthes y Severo Sarduy, tal como fue caracterizado en el capítulo anterior, permite describir el modo en que uno y otro viven una época, un quiebre teórico, uno de cuyos productos es el Neobarroco. Es decir, el Neobarroco es un modo de llevar adelante (de vivir) una época, cuyo autor es Sarduy, siempre y cuando se entienda esa autoría como un forma específica de formar parte de un momento compartido. Barthes, por lo tanto, participa íntimamente de la situación del neobarroco. Al mismo tiempo, el recorrido de Roland Barthes (definido aquí que aquí a partir del eje diseñado por la constancia y la recurrencia de lo Neutro), es otra de las formas de vivir esa época teórica; forma que reclama, para su comprensión, la variable de la convivencia con Sarduy, como incorporación de la dimensión barroca de lo moderno (que equivale a la voluntad de dejarse llevar por las fuerzas excéntricas de la modernidad) y que funciona como una de las maneras de la traición al pacto moderno de la teoría (cfr. Marty, 2006).

Tal como ha podido verse, el punto fundamental de la articulación lo constituye la confluencia (siempre diferencial, siempre sospechosa⁴³⁸, pero que sin embargo aquí se piensa como obra conjunta), en un deseo blanco (vacío/neutro). Se trata de una serie de resonancias, ecos, legibles siempre en Figuras que en su distancia radical no cesan de encontrarse. La obra conjunta, por lo tanto, se sostiene en una doble retórica que pese a hacer convivir principios antagónicos alberga figuras equivalentes. Esa equivalencia se registra en el plano de la ética y conduce, siempre, a la afirmación, a la instauración de positividad. La condición de posibilidad de la confluencia es la recuperación conjunta del registro de lo Imaginario.

Por ello, debe señalarse que hay un aspecto que no deja de resultar inquietante: ¿cómo es posible que la confluencia de Barthes y Sarduy en torno a lo imaginario (y la obra conjunta en el plano de la ética que a partir de allí comienza a

⁴³⁸ O intrascendente. Sobre todo en el caso de Barthes, la presencia de Sarduy, según tantos analistas, no pasa de ser un mero dato biográfico. En la medida en que, como principio metodológico, pero sobre todo como posición teórica, lo biográfico en este caso no podrá ser nunca contingente (sobre todo teniendo en cuenta que esta amistad se vuelve una necesidad cotidiana a lo largo de veinte años), lo que aquí se indaga es el valor de una presencia, de una vida compartida. Sarduy no es, en este punto, uno de los nombres que integran la lista de las grandes influencias, de las grandes referencias; en ello radica, probablemente, el valor de esta amistad para pensar el recorrido de cada una de las obras.

hacerse visible) y a lo vacío/Neutro se realice en lenguas tan radicalmente diferentes? Si algo resulta a todas luces evidente es que hay una distancia esencial entre uno y otro, una distancia que nunca desaparecerá y que puede pensarse en términos de sensibilidades, gustos, formas de escritura, tradiciones, incluso tonos, hábitos de vida. Pero lo cierto es que la amistad, en muchos momentos, parece nacida de esa diferencia, incluso del placer de su verificación cotidiana (a las ocho en el Flore); diferencia que antes que incomodidad parece generar satisfacción, placer. El miedo, en este sentido, la “única pasión” (1973: 7) de la vida de Roland Barthes, se opone al desenfreno de la proliferación que Severo Sarduy exploró durante toda su obra.

Cuando Sarduy, al intentar fijar en una imagen la historia de esta amistad, opone su pasión por lo mixto a la de Barthes por lo no-mixto, sintetiza el sentido de la diferencia. Y en el plano de la escritura, esa diferencia encuentra otro punto de intensidad: el adjetivo. Lo no-mixto puede ser pensado, en el texto barthesiano, en relación con su aversión al adjetivo. Lo mixto sarduyiano, por su parte, opera en la proliferación adjetivante, en la sobresaturación del nombre que, en todos los géneros (aunque con mayor cautela en el ensayo), Sarduy explora. Del mismo modo, las escenas de escritura se oponen: Barthes escribe (la notación en carnets da la pauta de una economía de la brevedad, de una estética de la medida) sentado; Sarduy, según dice, parado, bailando.

Ahora bien, tal como fue señalado, al definir lo Neutro, Barthes agrega: “una reflexión sobre lo neutro, para mí, personalmente [es] buscar –libremente- mi propio estilo de presencia en las luchas de mi tiempo” (2002b: 53). Lo que aquí se pone en juego es, en primer lugar, una necesidad: encontrar un lugar *en el mundo*, un modo de estar aquí, cuestión que para comprenderse reclama tener en cuenta aquello con lo que entra en tensión: la salida o el encierro, “El retiro” (una de las figuras del Curso). En segundo lugar, una idea del tiempo presente: la contemporaneidad. Hay un tiempo que es el mío y es a la vez el de todos. Cómo, entonces, habitar ese tiempo, el presente, de un modo específico, mío. Cómo ser contemporáneo de mi tiempo, teniendo en cuenta que ser contemporáneo es, tal como se lee en el curso, habitar ese tiempo de un modo extraño, extemporáneo: “buscaría una relación justa con el presente, atenta y no arrogante” (2002b: 134). Tercero, una definición del presente: un tiempo de luchas. El presente –dice Barthes– está definido por la contradicción (incluso la dialéctica) y el problema es

cómo habitarla, cómo relacionarse con ella –cómo estar allí y a la vez negar esa lógica, es decir, no aceptando su violencia (el fascismo –la conminación a optar). Cómo volver habitable la caverna⁴³⁹. Cuarto: un “estilo de presencia”. El estilo, en tanto trazo irreductible, marca última de la individualidad, vuelca el deseo de Neutro hacia el yo: todo lo que se diga sobre lo neutro tiene un valor personal, es *para mí* –cada uno tendrá el suyo. Se trata de encontrar una forma, un modo, un matiz: “Lo que busco en la preparación del curso es una introducción al vivir, una guía de vida (proyecto ético): quiero vivir según el matiz” (2002b: 56). Finalmente, el problema de la libertad: en tanto noción, puede pensarse en Barthes en relación con dos tensiones: descomposición/destrucción; presencia/retiro. La libertad, piensa Barthes, está aquí ahora y depende sólo del encuentro de un estilo.

En este sentido, el curso de lo Neutro es un momento de la obra de Barthes en el que se modifica, a partir de la importancia de lo imaginario y, según el recorrido que se ha planteado, también del Barroco, la concepción del adjetivo. Suprimir el adjetivo se vuelve ahora un riesgo (sostener una ética de la “pureza”), pues “sin el señuelo, sin el adjetivo, nada pasaría [...]. Podemos preferir [...], reconocer que hay un tiempo del señuelo, un tiempo del adjetivo. Quizás lo Neutro sea eso: aceptar el predicado como un simple momento: un tiempo” (2002b: 112). Esta torsión es, de algún modo, efecto de la elaboración conjunta de Barthes y Sarduy en torno a lo imaginario. Y es por ello que lo Neutro es un punto de cristalización del deseo de Barthes de dejarse llevar por un principio de excentricidad:

al hacer de lo Neutro el tema de un curso, hago de él un centro explícito: lo que es escuchado. Pero por eso mismo, implico un fuera-del-centro, un lateral, un indirecto: lo que es oído: no escuchen, oigan, u oigan a fuerza de escuchar → central, lo Neutro ya no es lo esencial del curso → lo esencial está en lo indirecto. Lo indirecto del deseo, de lo Neutro (2002b: 118).

Así, la comunión, el punto de acuerdo de la conversación ente Roland Barthes y Severo Sarduy encuentra su principio en el deseo blanco (vacío, neutro), todo un modo de vivir una época. Un modo de la afirmación vital que al mismo tiempo que asume las implicancias de la pasión por lo real que define al siglo, opta por ofrecer un deslizamiento hacia la sustracción, hacia el anonadamiento. Es claro: tanto Barthes (en relación con el acontecimiento político que define a su generación, el 68) como Sarduy (en relación con la Revolución cubana), son

⁴³⁹ Cfr. al respecto, el análisis de Jean-Claude Milner (2003).

autores cuanto menos esquivos, difíciles de ubicar. Hay una distancia (aquella que va del plano de la política al de la ética) que la época no siempre supo comprender.

Allí radica la importancia de la imagen del *Bloody-Mary* y el *ristretto*. En el pasaje de *El cristo de la rue Jacob* en el que Sarduy hace esa referencia, se pregunta –luego del fragmento citado al comienzo– por “el significado último y central, el nudo ausente de esas redes de opuestos que proliferan anexando similitudes, situaciones y cosas afines”, y concluye que “no es otro que el placer”. Pero avanza aun más y dice que lo que allí se señala es “un *objeto marcado*, el objeto del deseo absoluto o de la repulsión total”. De ese modo llega a la respuesta final con respecto al significado de esa diferencia de gustos entre ellos: “El objeto marcado es lo que nos espera en el vacío, *entre las dos ramas*, y no el que se encuentra al final de una de ellas. Una espera sin crispación, sin énfasis. La espera de las ocho en el Flore” (1987c: 90).

El espacio de la amistad según Roland Barthes y Severo Sarduy no es otro que el del vacío entre los dos. Quizás, así, puede agregarse un nuevo sentido a lo Neutro como forma cuya condición es una concepción excéntrica (la asunción del paradigma barroco) de la modernidad: se trata de ese hueco –una espera que des-orbita a cada uno y que incluso lo lleva a ocupar siempre el otro centro de la elipse.

5.2. Contemporaneidad y duelo. Libros de la vida y la muerte

27 octubre

-SS: *je te prendrai en main, je te ferai faire une cure en calme.*

Roland Barthes. *Journal de deuil*

La enfermedad y la muerte ocupan el centro de la última etapa de las obras de Roland Barthes y Severo Sarduy. La propia enfermedad y la de los otros, la muerte (de la madre, la propia –volverse, incluso, un desaparecido) coinciden con una inflexión específica de la indagación en la imagen y con el trabajo con géneros más o menos indefinidos, siempre íntimos. Quizás el núcleo sea uno: el cuerpo (el tiempo en el cuerpo, el virus en el cuerpo). Pero al mismo tiempo, esta etapa pone en primer plano un asunto relevante del plano estrictamente existencial: la amistad –cómo estar junto al otro en duelo, enfermo, cansado. Cómo hacer de la amistad una cura, cómo ver morir al otro, cómo verse morir. Sobre todo teniendo en cuenta

que, tal como señala Daniel Link, “en algún sentido, la Enfermedad pone en crisis las hipótesis sobre ‘Cómo vivir juntos’ y, dramáticamente, interroga la vida biopolíticamente” (2005: 167).

Barthes, tras la muerte de su madre, escribe algunos libros, prepara cursos y redacta un diario (el *Journal de deuil*) bajo esa sombra. La vida (y la obra) se divide a partir de allí, en dos: antes y después de la muerte de la madre. Barthes, tras esa muerte, está enfermo –enfermo de duelo: “31 octobre. Une part de moi veille dans le désespoir; et *simultanément* une autre s’agite à ranger mentalement mes affaires les plus futiles. Je ressens cela comme une *maladie*” (2009 : 35). En el caso de Sarduy, hay dos muertes: la de Barthes (que señala el fin de una época)⁴⁴⁰ y, luego, la propia, anunciada por la enfermedad.

Habría series que, a partir de allí, se continúan o reorientan: libros de la vida que dan lugar a libros de la muerte. Libros lúgubres –aunque por momentos pueda persistir en ellos, sobre todo en el caso de Sarduy, la afirmación, aún más desesperada, de una vitalidad–; libros de la certeza del fin de algo, no sólo de una época. Barthes: de *Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso*, los primeros Cursos (las zonas más personales de ellos), además del póstumo “Incidentes”, a *La cámara clara*, “Soirées de Paris”, el también póstumo *Journal de deuil*. Sarduy: de la primera parte de la serie de fragmentos (autobiográficos, notaciones íntimas) reunidos en la *Obra Completa* bajo el título de “Autorretratos” a *El cristo de la rue Jacob*, *El estampido de la vacuidad*, *Pájaros de la playa*.

Es decir: la de Barthes y Sarduy es, antes que nada, una vida compartida; una vida que responde, tal como ellos la pensaron, a la cualidad: cómo vivir juntos. Y ese modo, en ambos, encuentra en la muerte (la propia, la de los otros) un límite prematuro. Si la pregunta que no dejan de formular es, entonces, “cómo vivir juntos” (una de cuyas respuestas es la elaboración conjunta de un proyecto ético en torno al vacío/neutro), no es casual que, a la luz de los límites que impone la muerte, el texto más importante que Sarduy consagra a la muerte de Barthes sea “Cómo vivíamos antes...” (1988b). *Antes*, es decir, antes de su muerte, el breve texto intenta responder, o, más simplemente, dar un matiz, un rasgo a ese modo

⁴⁴⁰ Según las etapas en que Roberto González Echevarría (1987) divide la obra de Sarduy, son tres las muertes significativas de esta etapa: con Lezama Lima (1976), Barthes (1980) y Carpentier (1980) se cierra lo que denomina “el momento post-estructuralista, del que salen *Maitreya* y *Colibrí*”.

de vida que habían vivido. Y lo que señala es, en esta dirección, el valor de *Incidentes*:

Para los que sólo tuvieron acceso a la obra escrita de Roland Barthes, *Incidentes* puede parecer un libro extraño, halógeno, incluso indiscreto; para los que formamos parte de este libro y somos, por así decirlo, sus personajes pasajeros, o sus testigos constantes, estas notas rápidas, incisivas, tan próximas en su factura a los cuadernos de Delacroix, no son ni siquiera el reverso predecible del Barthes semiólogo, sino al contrario, su fundamento, su textura interna: esa capacidad de observación y de análisis inmediato, fulgurante, que se manifiesta en la mesa cotidiana del Flora y que no era más que la incitación, o la levadura de la meditación estructural (Sarduy, 1988b: 39).

Si el final de *Incidentes*, como el final de “Cómo vivíamos antes...”, no deja de señalar la irremediable soledad, esto no atenta contra la idea de una comunidad (los “personajes pasajeros”), más bien señala su fragilidad –la situación de Barthes, sobre todo a partir de la muerte de su madre (y la ascunción, luego, de una muerte poco menos que voluntaria)–; o la situación de Sarduy, tras la muerte de Barthes (y la de Lezama) y el anuncio, dos años después, de la propia.

Tal es la importancia de *Incidentes* para Sarduy que en *El cristo de la rue Jacob* (1987) decide hacer suyo el principio de aquél:

Reúno en este volumen lo que por mucho tiempo llamé “epifanías” [...]. Se trata de huellas, de marcas. Ante todo las físicas [...]. La segunda parte es también un inventario de marcas, pero no físicas sino mnémicas [...]. Imágenes, incidentes, eventos, muertes (1987: 51).

Y no sólo eso: también incluye, sobre el final, lo que llama “algunos párrafos para completar el texto póstumo de un amigo” (1987: 51). El amigo es, claro, Barthes, el texto es *Incidentes*, y los párrafos son los de “A las ocho en el Flore” –momento de verdad, en Sarduy, con respecto al significado de su vida con Roland Barthes.

En *El cristo de la rue Jacob* es posible leer hasta qué punto Sarduy asumió la simulación como principio vital. Puesto a recorrer su vida, la verdad de su vida, traza la historia de su piel: el capítulo inicial se titula “Arqueología de la piel”. Pero lo que en ese capítulo gana terreno es la cicatriz: el punto en el que la piel (lo exterior) convive con los fluidos interiores. La cicatriz no es, en este punto, ni interior ni exterior: más bien se trata del punto de anulación de esa diferencia. Lo que allí se define es una alteración con respecto a la concepción tradicional del cuerpo (y su lugar en relación con la subjetividad), del mismo modo en que, años antes, había postulado una alteración temporal para concebir los límites de la

(propia) vida: en su primer texto autobiográfico, “Severo Sarduy (1937.....)” (1975), el autor pide a su madre que escriba un breve relato de la escena en que conoce al que sería el padre de Severo Sarduy y, por lo tanto, hace comenzar su autobiografía en 1932.

En uno de los últimos fragmentos de *El cristo de la rue Jacob*, “El Libro Tibetano de los Muertos”, Sarduy da cuenta de hasta qué punto la muerte fue ganando terreno en su vida, pero también de cómo funcionó, para él, sobrevivir a los amigos. La anécdota es simple: una agenda de direcciones y teléfonos (una libreta comprada en el Tibet con páginas, raramente, ordenadas según nuestro alfabeto y forrada por Sarduy “con un papel sedoso, dorado en exceso, púrpura y naranja, de una complicada iconografía artesanal cuyo referente último, supongo, sea el budismo”, 1987c: 83), a partir de la muerte de Calvert Casey, se vuelve –según la resistencia de Sarduy a borrar o tachar su nombre y el de los que seguirían– gradualmente, un libro de muertos –“Calvert Casey, Héctor Murena, María Rosa Oliver, Roland Barthes, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz. Addenda de junio de 1986 a la nota final: Italo Calvino, Emir Rodríguez Monegal, José Bianco” (1987c: 85). Sin embargo,

el Libro, cada año y por definición intacto y más inútil, va teniendo acceso, en la medida misma de su ineficacia, a otro registro, tan insospechado como generoso: lo novelesco, la ficción biográfica. Su lectura inventa, para los desaparecidos, una vida de papel, de anécdota, más libre o apócrifa cuando más pasa el tiempo y se acentúan el error o el olvido, escenas o capítulos que quizás nunca vivieron, pero que, gracias a mi perseverancia repertoriadora, los mantienen en otra vida, la de los personajes y los mitos, apenas menos engañosa que la supuesta realidad; vida que consumo minuciosa y paralelamente a cada día, al utilizar, escribiendo o telefoneando, las coordendas aún válidas (1987c: 84).

Ese registro (lo novelesco, la ficción biográfica –lo imaginario) hace de Sarduy un sobreviviente. En esa condición, también Barthes y Sarduy se encuentran –Sarduy hereda el duelo. Y, como Barthes supo aprender de Sarduy, ese registro funciona como cura (“la cura de calma” que Sarduy le ofrece). El *Journal de deuil*, en su pena –una pena ética, pues la madre es, para Barthes, un “mode de vie” (18 agosto 1978)– registra también cómo, en la sobrevida, aparece una vida nueva –clandestina–⁴⁴¹ de la que Sarduy, según registra el diario, es uno de los pocos capaces de participar –“le gentil Severo” (Barthes, 2009: 156). Lo que saldrá de esa vida clandestina, de hundimiento en el propio imaginario, es *La cámara clara*.

⁴⁴¹ Cfr. al respecto *Journal de deuil* (2009 : 242).

Las enfermedades que, además del duelo, definen la vida de Barthes y Sarduy constituyen, probablemente, el punto de mayor extemporaneidad entre ellos: la de Barthes, decimonónica, es un hito que marca, antes que nada, su marginalidad académica –se trata por lo tanto de un Barthes “atrasado” en dos sentidos: en el tiempo histórico y en la carrera (sin títulos)–; la de Sarduy, marca del último fin de siglo, lo coloca en otra forma de contemporaneidad con su época y lo trae hacia aquí en el tiempo.

Pájaros de la playa, el último texto de Severo Sarduy, publicado en julio de 1993, un mes después de su muerte, es concebido como verdadero tratado sobre la enfermedad. La novela hace coincidir el futuro (todo futuro) con la enfermedad. Un personaje –el Cosmólogo– escribe un diario en el que registra el modo en que toda una isla (ocupada por una colonia de enfermos) asiste a su propia desintegración. Los enfermos son, sin más, jóvenes enfermos de vejez prematura, y desde la perspectiva del Cosmólogo la enfermedad es sinónimo de “la extinción del cosmos”.

Ahora bien, aunque la novela pareciera señalar el fin irremediable de todas las cosas, algo sobrevive en ella como fuerza. Dice el Cosmólogo: “Antes disfrutaba de una ilusión persistente: ser uno. Ahora somos dos, inseparables, idénticos: la enfermedad y yo. Parece que el embarazo procura esa misma sensación” (Sarduy, 1993b: 997). No sólo se trata de la otra reproducción (por contagio). La enfermedad, en la novela, se vuelve un proceso indefinido de transformación que puede ser asumido: “adiestrarse a no ser”. Por ello, si la enfermedad es sinónimo de la extinción del cosmos es porque vuelve posible señalar la gran verdad de todas las cosas: el vacío –aquello que, para Sarduy, es, al mismo tiempo, un principio generativo y fundador.

En el vacío se funden la enfermedad y la cura. La “cura en calma” que Sarduy ofrece a Barthes, el encuentro en el “centro de paz”, aquello que en otro texto del final de su vida, “El estampido de la vacuidad”, Sarduy define como “última esperanza: no envenenarme con remordimientos, deseos de venganza, ansias de sobrevida o de aniquilación, recapitulaciones, miedos. Dar el paso sin escenografía, sin pathos. En lo más neutro. Casi en calma” (1993c: 108). Una cura con la que la amistad de Roland Barthes y Severo Sarduy participa de aquel contagio primero, el de la peste barroca, que es también una peste neutra.

Capítulo 12. Fin de siglo

1. Introducción

El siglo XX barroco termina con un homenaje a sí mismo, es decir, con la invocación de su “origen”: Viena y el Imperio Austro-húngaro, en la obra de Néstor Perlongher. No se trata tanto de coherencia cuanto de la verificación de una distancia irrecuperable y al mismo tiempo una continuidad –actualización, retro, neo. En esa continuidad lo que se concibe es una unidad política posible y una cartografía para el Neobarroco vuelto ya Neobarroso: el Imperio. Y también una forma de cultura para ese imperio: el cosmopolitismo “borroso”.

Ese homenaje, sin embargo, no es el único: el siglo XX termina también en la obra de aquel que estaba llamado a definir, con su nombre, la condición del siglo. Allí el Barroco vuelve sobre su historia para darle un rasgo definitivo: Barroco maquínico. En efecto, el fin de siglo barroco es deleuziano. No tanto porque Deleuze proponga nuevas hipótesis específicas sobre el Barroco (aunque lo hace) sino más bien porque su obra, incluso antes de *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, se vuelve un punto de confluencia y proyección de las últimas fuerzas barrocas del siglo –sin perder de vista que cuando lanza su Neobarroco es mucho más sarduyano que lo que la lateral referencia a Sarduy que incluye en *Le Pli* permite esperar.

Hacia fines de los años 80, la última escena de esta historia organizada en torno a 1974 tiene un último eco, o una última inflexión. Hay, en efecto, una continuidad que permite concebir este fin de siglo como parte de la larga escena de 1974; al mismo tiempo, los cambios en las condiciones del debate del Barroco (y de otros, que le dan marco, o que se tocan con él) comienzan a vislumbrarse. En estos últimos cuadros de la escena se ubican no sólo los protagonistas de este capítulo (Néstor Perlongher y Gilles Deleuze) y los personajes secundarios (Rene Schérer, Guy Hocquenghem y Christine Buci-Glucksmann), sino también aquellos autores que aquí fueron utilizados para definir un límite del siglo: Haroldo de Campos que, al postular su hipótesis del *sequestro* en 1989 (es decir, un año después de la publicación del libro de Deleuze y mientras Perlongher desarrolla sus ideas sobre Neobarroso), vuelve la mirada atrás por última vez en el siglo y traza la historia “completa” del Barroco en el siglo XX (lo que hace que su texto sea

más un *rescate* que la mera denuncia de un secuestro); y Omar Calabrese (1987) que, en un gesto espejado y por lo tanto inverso, había ya establecido un quiebre con esa tradición (más allá de todos los nombres que invoca), liquidando la dimensión específicamente arqueológica del Barroco y por lo tanto licuando toda su potencia. Si bien los textos de Perlongher aquí considerados exceden el límite histórico de 1988, la fecha elegida para cerrar el ciclo barroco del siglo XX es, como momento emblemático de esa vacilación, *El Pliegue* de Deleuze: la auténtica culminación del Barroco como Máquina de lectura.

El límite exterior de este siglo XX está definido por la superposición de la ya casi centenaria discusión barroca con otra reciente (la de la modernidad y la posmodernidad) –superposición de la que ninguno salió fortalecido. La misma ceguera,⁴⁴² podría pensarse, condujo a unos y otros a asignar al presente una condición ilusoria y banalmente novedosa. El gesto que a la distancia sintetiza toda la fuerza (toda la resistencia) ante ese momento desencaminado (resistencia que tantos habrían debido sostener, tal como hicieron, en el caso del Barroco, Perlongher, Deleuze y Schérer-Hocquenghem), se debe a Foucault: “¿A qué se llama ‘posmodernidad’? No estoy al tanto” (1983: 323). Ese gesto de Foucault se corresponde, en los protagonistas de esta escena, con el uso del *rester*, seguir siendo: modernos y barrocos.

¿Por qué razones 1988 es un auténtico límite y no un umbral (uno más) de transformación, como tantos experimentó la Máquina de lectura a lo largo del siglo? Resultaría quizás apresurado sostener que al cabo de esta década larga de los 70 la Máquina, simplemente, se desactiva, o falla y se apaga. Podría incluso afirmarse lo contrario: hay una posteridad de la Máquina de lectura, un Barroco del siglo XXI –el Estado de la cuestión sintetizó los trazos fundamentales de esa posteridad. Sin embargo, es también posible sostener que el tipo de ensamblaje que se pone en juego, por ejemplo a partir de Omar Calabrese, es otro: un ensamblaje que pone en segundo plano la dimensión arqueológica (una dimensión que si bien adquiere nombre en la última escena es una inquietud presente desde 1908) y que, en ese olvido de lo originario, pierde fuerza (poder de conexión) en la mera búsqueda de la “originalidad” del presente. Por lo tanto, como tantos otros *siglos XX*, éste también es corto y termina a fines de la década del 80 o inicios de

⁴⁴² No tanto la de Jean-François Lyotard (1979), cuanto la de aquellos que esparcieron el concepto, tanto en Europa como en América.

la del 90. Antes de tocar ese límite (histórico, filosófico, estético, biopolítico), la Máquina de lectura imagina, sin embargo, otra forma de inscribirse en los debates del presente (y por lo tanto, otra posteridad), es decir, otra forma de incorporar esa nueva inquietud de lo moderno que se inicia avanzada la década de 1970. Esa inscripción tiene también continuidad en el siglo XXI (registrada, en sus rasgos esenciales, en el Estado de la cuestión). Antes de esa reconfiguración, la Máquina alcanza su ensamblaje puramente maquínico y es nombrada: el siglo XX barroco se lee a sí mismo, en Deleuze, desde este momento límite que es su culminación.

2. Néstor Perlongher y la invención del Neobarroso

2.1. Trasplante

Como en Severo Sarduy, como en Haroldo de Campos, como en José Lezama Lima, como, menos nítidamente, en Giuseppe Ungaretti y Dámaso Alonso, el lugar de Néstor Perlongher en la historia del Barroco está definido por una participación doble: el poema, el ensayo. Esa situación condujo muchas veces a una lectura de sus ensayos como mera definición de una poética y, en otras, a una lectura de mutuo sustento entre ambos espacios genéricos. Como en Sarduy, en Haroldo, en Lezama, sin embargo, la reflexión teórica de los ensayos de Perlongher (y, en particular, su teoría del Barroco), admite e incluso reclama ser interrogada independientemente, por tres razones fundamentales. En primer lugar, por una razón simple: sus reflexiones (aunque hacen del “Neobarroso” una poética, su poética) no hacen de su propia obra el objeto privilegiado de reflexión y funcionan, en cambio, como intervención (estética, filosófica, política, cultural) independiente – a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en el caso de Carpentier, cuyos ensayos sobre el Barroco tienen al propio Carpentier como horizonte último. En segundo lugar, porque su uso del concepto de Barroco excede de un modo también evidente la inscripción meramente estética. Por último, porque Perlongher se inscribe decididamente en la historia del Barroco como Máquina de lectura (historia que, como ha podido observarse, debilita la consistencia del Barroco como poética en el siglo XX). Hay, en suma, un pensamiento de Néstor Perlongher sobre el Barroco, cuya indagación, si bien no invalida la consideración de sus poemas como parte esencial de ese pensamiento, reclama definir el modo en que Perlongher participa de la tradición teórica del Barroco del siglo XX, es decir, el estudio de la zona de su obra que participa más inmediatamente de los protocolos

tradicionales de exposición de un pensamiento. No está de más insistir: como en Sarduy, en Lezama, en Haroldo... el recorte que define la conformación del corpus de este trabajo no considera en ningún caso la variable “autor”. Habría, en este sentido, una cuarta razón: el aislamiento (al menos provisional, y parcial –como podrá verse, se admiten en esta lectura ligeras transgresiones) de la zona teórica de su obra permite sostener una sospecha con respecto a la coherencia de la “obra” (coherencia, evidentemente, guiada en primer lugar por el propio Perlongher, a partir de un sistema de reenvíos ostensibles entre su poesía y sus ensayos).⁴⁴³ Es decir, si el Barroco está acosado, desde el comienzo, por la vacilación y la incertidumbre, si las Historias (artísticas, literarias, etc.) no hicieron más que suspender (voluntaria o involuntariamente) la definición acabada del concepto, si el Barroco –como principio que garantiza su *resistencia* en el tiempo y su vocación presente– no logra nunca coincidir consigo mismo, entonces la serie Barroco-Neobarroco (y en el caso de Perlongher, Barroco-Neobarroco-Neobarroso) debería funcionar, incluso en relación con la obra poética de Perlongher, antes como delimitación de un problema que como colocación “natural” (es decir, excesivamente cómoda).

Esta dimensión doble de la obra de Perlongher mereció, ya, miradas de sospecha. Por ejemplo, escribe Nicolás Rosa: “Los ensayos de Perlongher *no son su poesía*, son la página de enfrente del libro que intentó escribir en su vida” (1997a: 115). Escribir durante su vida y *en* su vida: en efecto, los ensayos son un espacio privilegiado del alcance vital de los conceptos. Pero si la presión de los protocolos (ejemplarmente, el universitario o el filosófico tradicional), permiten colocar esos textos a distancia (adentro, pero en la página de enfrente), al mismo tiempo no sólo la experiencia (por ejemplo, el singular trabajo de campo o la militancia) que los soporta, sino también y fundamentalmente, la *escritura*, permiten hablar de una máxima proximidad (reservada habitualmente para la poesía) –que es siempre proyecto, Libro futuro. Los ensayos de Perlongher serían, desde esta perspectiva, una zona tan relevante como la que conforman sus poemas, pero no por ello dejan de ser una zona diferencial.

⁴⁴³ El más evidente de los cuales es la incorporación del concepto de Barroco y sus derivados en sus poemas: “Formas barrocas”, “Preámbulos barrocos”, etc. Para el caso de la inscripción de su propia obra en el Barroco, cfr. “Sobre Alambres” (1988).

Inscrito en la Máquina de lectura barroca del siglo XX, Perlongher sigue con fidelidad su lógica: crea conceptos, hace proliferar categorías. Su invención es leve: “Neobarroso”. Esa invención señala, en primer lugar, una estabilización: al desplazarse a un concepto nuevo, el anterior (Neobarroco)⁴⁴⁴ se transforma, pocos años después de su relanzamiento por parte de Sarduy, en lo dado, en una entidad sobre la que es posible realizar operaciones, torsiones: no sólo “Neobarroso”, sino también “Neobarroso” (Kamenszain, 2010), “Neobarroko” (Rocha, 1980). Ahora bien, esa invención de Perlongher, en cierto modo, no constituye un momento de relevancia mayor en la historia del Barroco; no hay en Perlongher, un desplazamiento significativo con respecto a los alcances técnicos de su antecesor (aunque sí, como podrá verse, geográficos, además de una renovación bibliográfica). Se trata casi de un chiste, un estiramiento que se deriva de aquel pasaje de “El barroco y el neobarroco” en el que Sarduy había ya, sin proponérselo o sin prever los alcances, sugerido la derivación: “nudo geológico, construcción móvil y fangosa, de *barro*, pauta de la deducción o perla” (1972: 6), y que Perlongher concibe como apelativo paródico en relación con la tradición literaria en la que se inscribe:

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia (1991: 101).

Es el barro, pero también el barrio (cfr. Kamenszain, 2000: 110). Pese a la levedad del deslizamiento conceptual, en torno a esa postulación se despliega una obra teórica que resiste aún hoy relecturas. El Barroco de Perlongher (el Neobarroso) es en primer lugar efecto de una multiplicación de los alcances arqueológicos de la Máquina de lectura: postulación de un origen imaginario para una literatura que no tuvo Barroco histórico. En segundo término, la práctica teórica de Perlongher está definida por una singularidad: es un modo de intervención tensionado entre el rigor y lo panfletario, entre la participación universitaria y la circulación subterránea –una posición que, tal como señala Christian Ferrer (1996), fue tan necesaria como indeseable en la Argentina alfonsinista.

⁴⁴⁴ Nicolás Rosa le da otro alcance al desplazamiento, casi transformado en garantía de supervivencia del gesto irreverente: “El neobarroso es al neo-barroco lo que éste al barroco: un clinamen, una organización anárquica del declive y una lengua de la oblicuidad: una ortofonía abyecta” (Rosa, 1997a: 89).

De este modo, es posible sostener que el Neobarroso es, para Perlongher, antes que nada, un modo de vivir una época (los años 80). Es decir, Neobarroso es el nombre que, promediando esa década, Perlongher encuentra para vivir. Y vivir, en ese caso, significa *hacer vivible, sobrevivir*, pero también escribir, trabajar, transitar e incluso *dejar de vivir*. En el Neobarroso (como en otros casos de esta historia del Barroco), se integran, coagulan todas las búsquedas y los temas anteriores y posteriores de Perlongher. El punto de articulación es siempre, el deseo; la pregunta es siempre cuáles son los modos de negatividad que es posible sostener y el horizonte es siempre, de un modo u otro, la guerra, el presente como guerra (Barroco de trinchera).

Los ensayos de Perlongher dedicados específicamente al Barroco –cuyo núcleo fundamental está compuesto por “El deseo de pie” (1986a), “Cuba. El sexo y el puente de plata” (1986b), “La barroquización” (1988a), “Bretes para Puig” (1988b), “Sobre Alambres” (1988c), “Caribe transplantino” (1991a) y “Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini” (1991b)– están definidos por un primer rasgo: Perlongher es, antes que nada, lector de Sarduy, cuyo contacto personal en Buenos Aires Perlongher deja registrado en “La barroquización” y define una escena clave de este desplazamiento. De esa escena, en la que cuaja aquella frase barroca de 1972, Perlongher retiene una consigna que desplegará incansablemente: “él mismo diría en Buenos Aires, a manera de ‘boutade’, que *barroco es el ‘kitsch’, el ‘camp’, el gay*” (1988^a: 116). En función de la búsqueda conceptual en la que Perlongher se encontraba, la obra de Sarduy funcionó, seguramente, como apertura. A partir de ese descubrimiento, la tarea que asumió Perlongher consistió en pensar la posibilidad de un Barroco rioplatense concebido como trasplante de la versión cubana. El producto más significativo de esa operación será la preparación, en 1991, de la antología poética bilingüe español-portugués *Caribe transplantino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* (que tiene, además de un antecedente,⁴⁴⁵ descendencia),⁴⁴⁶ en la que se incluye el ensayo homónimo de Perlongher y poemas de José Lezama Lima, Severo Sarduy, José Kozer, Osvaldo Lamborghini, el propio Perlongher, Roberto Echavarren, Arturo Carrera, Eduardo Milán y Tamara Kamenszain –nombres que,

⁴⁴⁵ *Transplantinos. Muestra de poesía rioplatense*, preparada por Roberto Echavarren (1990).

⁴⁴⁶ *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996), reeditada en 2010. En Brasil: *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina* (2004), compilada por Claudio Daniel.

desde entonces, se transforman en los autores de referencia de un momento (y un debate)⁴⁴⁷ de la poesía rioplatense. Los aportes teóricos de éstos despliegan o proyectan la refundación de la literatura rioplatense a partir del Barroco que, como podrá verse inmediatamente, Perlongher pone en marcha: Kamenszain habla de una “lógica neobarrosa” (2000: 109) que pasa por Darío, el tango, Oliverio Girondo y Borges para encontrar en Perlongher y el Neobarroso otro camino (que en términos estrictamente poéticos supone, entre otras cosas, una recomposición de “la figura pulverizada del yo lírico”, 2000: 110): “Perlongher [...] relee el modernismo cruzado oblicuamente por una música familiar que los oídos reciben como letra” (2000: 111). Carrera, por su parte, tal como fue señalado en el Estado de la cuestión, insiste en una variable relevante para la puesta en duda del Neobarroco/Neobarroso como “poética”: “El Neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radica su felicidad” (Carrera: 2007: 154). Echavarren, finalmente, subraya los alcances *trans* del gesto transplantino (“transplantino: no en el sentido de que queda del lado de allá, sino *transiberiano*, *transatlántico*, *que atraviesa: Austria-Hungría* certifica un recorrido transnacional”, 1996: 117), una variable que, tal como podrá verse más adelante, es esencial a la hora de comprender la unidad política hacia la que se dirige Perlongher

Además de aportar los fundamentos conceptuales con los que se produce la consolidación de un Neobarroso poético en Argentina y Uruguay, Perlongher emprende una tarea aún más ambiciosa: la barroquización de la literatura rioplatense. Tarea dificultosa (“los salones de letras rioplatenses, desconfiados de toda tropicalidad”, 1991a: 97), realizada sobre la base del desprecio de Borges por el Barroco y a partir de Rubén Darío (en Buenos Aires, cfr. 1908, Capítulo 3), que “lo había artificializado todo” (1991a: 98) y su continuidad en Lugones (incorporado ya por Lezama, cfr. 1955, Capítulo 9). Según Perlongher, se habría producido luego un encuentro entre el “flujo barroco” y “la explosión del surrealismo” (sin perder de vista una diferenciación fundamental: “las poéticas neobarrocas [...] no son bien vanguardias”, 1991a: 98), que conduce a Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y Enrique Molina. Otros nombres: Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, etc. Algunas exclusiones: Leónidas Lamborghini (poeta que si bien se va “barroquizando”, “no será prudente clasificar sin más como neobarroco”, 1991a:

⁴⁴⁷ Se trata de un debate con un largo desarrollo. Cfr. al respecto, entre muchos otros, Freidemberg (1993), Dorby (1999) Porrúa (2003), Prieto (2007).

99). Sobre la base de esa suerte de prehistoria, “el neobarroso transplantino tendría, en verdad, dos nacimientos. Uno, el de *El Fiord*; otro, el de *La Partera Canta*” (1991a: 99) y estaría definido, en Osvaldo Lamborghini, por la entrada “en conexión con una veta completamente diferente [a la de su hermano Leónidas], la irrupción del lacanismo” (1991a: 99). A esa lista deben agregarse, lateralmente, el caso de Manuel Puig⁴⁴⁸ y el permanente vínculo con Brasil: Haroldo de Campos, Glauco Mattoso, Wilson Bueno. En no menor medida, sobre la base de la experiencia de *Literal* invocada por Perlongher en el pasaje recién citado, la voz (crítica, en este caso) de Héctor Libertella, como podrá verse a continuación. También la voz de Nicolás Rosa.

Para definir la especificidad del Barroco contemporáneo (el Neobarroco) con respecto al Barroco del Siglo de Oro, Perlongher sigue de cerca de Sarduy pero señala la imposibilidad de “traducción” (según la experiencia de Dámaso) y la carencia de “un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido” (1991a: 99). Sin embargo, la operación fundamental de Perlongher apunta a definir la segunda especificidad, la del Neobarroso con respecto al Neobarroco:

Cómo entender esto que no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella, “aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe [...] y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)” (Perlongher, 1991a: 99-100).

El Neobarroso resulta de la aclimatación forzosa de una especie extraña, como contagio de un virus inesperado que se desparrama –tal es el universo metafórico de Perlongher. Pero en ese desplazamiento (y pese a un simultáneo uso del Neobarroso como “poética”), Perlongher permanece fiel al gesto fundamental (según la lectura aquí propuesta) de Sarduy (y de la Máquina barroca en general): hacer del Barroco y sus derivados un modo de lectura (del presente, de la tradición). De los múltiples aspectos de este desplazamiento al Neobarroso (suficientemente agotados por los lectores del Perlongher),⁴⁴⁹ vale la pena

⁴⁴⁸ “Maestría de la hilacha, jamás perder la hilacha, nada escapa al ojo minucioso del detalle, exceso del detalle, detallismo del naif, como el prolijo kitsch de un salón saavedrense que guarda – muy disimulado, sí, muy en el fondo– un dejo desteñido de barroco. No exactamente un barroco de la forma, áureo, para nada, sino apenas un dejo que quiere disiparse pero no, en la microscopía del detalle, tan femenino, tan de costurera del barrio; me hace acordar, a lo lejos, a una frase de la mulata protagonista de *Gestos*, de Sarduy: ‘Lo primero para hacer la revolución es ir bien vestida’” (Perlongher, 1988b: 129).

⁴⁴⁹ Cfr. Echavarren (1992), el volumen compilado por Cangí y Saganevich (1996) y Rosa (1997a)

detenerse, aún, en uno de los aspectos centrales, el camino que va del tatuaje al tajo. Escribe Perlongher:

En [...] Sarduy [...] la inscripción toma la forma de un tatuaje [...]. El autor es [...] un tatuador; la literatura, el arte del tatuaje [...]. En cambio, para Osvaldo Lamborghini, más que de un tatuaje, se trata de un tajo, que corta la carne, rasura el hueso [...]. Entre estos dos grandes polos de la tensión tajo/ tatuaje, se desenvuelven, *grosso modo*, una multiplicidad de escrituras neobarrocas (1991a: 100).

¿Qué supone este pasaje? En primer lugar, evidentemente, una ilusión de profundidad –ilusión que, por cierto, el propio Perlongher denuncia como superstición de la literatura argentina (transformada, por lo tanto, en fatalidad). Esta versión del rioplatense del Barroco calaría más hondo en el cuerpo. La corporalidad es, evidentemente, un interés permanente para Perlongher, para Sarduy. En el cubano se trata de la piel (por eso el tatuaje, el *body art*, el maquillaje dicen la verdad sobre un cuerpo concebido como espacio de simulación). Pasar al tajo supone superar ese límite a causa de la violencia (que siempre es política). Lo que en este punto Perlongher parece perder de vista es que el punto *neutro* de esa polaridad (lugar de suspensión de la oposición) figura también en Sarduy: la cicatriz.

Las razones de la presencia de la violencia política son claras: Perlongher se propone hacer del Barroco (transformado en Neobarroco) la historia y el presente posibles de una literatura argentina siempre organizada (Perlongher acepta, naturalmente, ese “origen”) en torno a una violencia fundacional. Se trata por lo tanto de una disputa que va hacia el corazón de la historia literaria, historia en la que el Barroco no habría sido secuestrado, pero que bien puede funcionar como reinención de precursores y, de ese modo, hacer posible otra colocación de la literatura argentina (o rioplatense) en el mapa de América Latina. Sólo así, pareciera decir Perlongher, es posible encontrar una salida literaria y política para la Argentina –esa barroquización supone la posibilidad de participar de otros modos de modernidad y de otros modos de negatividad (en Perlongher, de politización de la literatura).

Algo, sin embargo, de esa violencia, se había vuelto intolerable para Perlongher y, como Manuel Puig, para recorrer el camino hacia esa apertura, necesitó, a comienzos de los años 80, trasladarse a Brasil.

2.2. Mapa del Imperio

El antecedente literario argentino inmediato invocado por Perlongher para definir su lectura del Barroco es *Literal*. Allí una nueva versión de lo barroco irrumpe en el país por la vía de Lacan (en el número 4/5, de 1977, la revista publica la sesión del Seminario en la que Lacan se había colocado “más bien del lado del barroco”). Simultáneamente, Sarduy seguía desarrollando su teoría integral del Neobarroco, en complicidad, tal como ha sido planteado, con Roland Barthes. Además de esos dos antecedentes, el deslizamiento de Perlongher hacia la teoría del Neobarroco se realiza a través de una tercera fuente de conceptos, que sin dudas también funcionó para el autor como descubrimiento fundamental: Deleuze y Guattari, a quienes comienza a leer “en un ‘grupo de estudio’ hacia el año 1975” (Ferrer y Baigorria, 1997: 9). Es decir, casi simultáneamente, Perlongher encuentra las tres fuentes necesarias para el desarrollo de su teoría. La fidelidad con respecto a la obra de Deleuze y Guattari es, en Perlongher, casi total y recorre todas las etapas y temas de su producción teórica –se trata, en efecto, de la fuente casi exclusiva de conceptos.

Ahora bien, ese recurso a Deleuze y Guattari (su despliegue, su aplicabilidad) no parece haber sido posible sin otro condimento: la experiencia brasileña –un espacio que por diversos motivos fue desde el comienzo un terreno fértil para la filosofía de estos autores (y que, además, desde 1955, había sido escenario de un primer Neo-barroco en Haroldo). Instalado en Brasil, Perlongher entra en contacto con Suely Rolnik (discípula de Guattari), forma parte del contacto brasileño de este último (cfr. el ensayo “Los devenires minoritarios” de 1990) y lo entrevista en uno de sus siete viajes al vecino país en 1982.⁴⁵⁰ Del posible interés por parte de Guattari en los trabajos de Perlongher queda como testimonio la publicación de un artículo sobre la prostitución masculina en la revista *Chimères* (que dirigía junto a Deleuze).

A través de la articulación entre la lectura de Deleuze y Guattari y la experiencia brasileña, Perlongher da forma a una segunda zona de su teoría sobre el Barroco –aquella que permite inscribir el Neobarroco en el campo de una búsqueda vital: lo que Perlongher plantea como “creación y expansión de conceptos que vuelvan vivible la existencia” (1990: 1969). Esta segunda zona está

⁴⁵⁰ “¿A qué vino de París, Mr. Félix Guattari?” se titula la entrevista. Cfr. Perlongher (2004).

definida por lo que puede definirse como construcción de mapas, o quizás como invención de un único mapa –un mapa acosado por una inquietud política: ¿en qué unidad reconocerse? No se trata, es claro, de un país (Argentina o Brasil), pues lo inquietud es el trasplante, el tráfico. Pero tampoco sería suficiente pensar en un continente (América Latina). Por fidelidad a una idea que, desde el comienzo de su obra, atrajo a Perlongher y que encuentra sus fundamentos en Rene Schérer y Guy Hocquenghem, debería afirmarse que se trata de un mapa del Imperio –un mapa, por definición, incompleto, ilimitado. La pregunta que resta es ¿qué Imperio? Perlongher establece, en este punto y desde su prime libro de poemas, su mayor gesto de fidelidad con respecto a la Máquina de lectura de la que, lo sabe de un modo u otro, participa: se trata del Imperio Austro-Húngaro, un Imperio Austro-Húngaro que en su laxitud territorial, cultural y lingüística incluye determinados puntos americanos.⁴⁵¹ Su centro (no nombrado, inaccesible: Viena 1908) abre esta historia del Barroco del siglo XX. Perlongher, de algún modo, se reclama heredero de la modernidad del ornamento allí instaurada.⁴⁵² El Imperio, por la vía de su casa reinante, los Habsburgo, se remonta directamente al Siglo de Oro español y, así, llega a América. Pero el mapa de Perlongher, naturalmente, se resiste a la fijeza. Es antes un mapa de recorridos. Así, en su extensión americana, el mapa-recorrido parte (si bien puede hacerlo en cualquiera de sus puntos) del Conurbano bonaerense y a partir de allí explora otras zonas argentinas barrocas. A través del Río de la Plata llega a Uruguay. Pero con Eva Perón va hacia el Bajo porteño y los hoteles. De Cuba, uno de los puntos de mayor intensidad del mapa, llega no sólo la matriz neobarroca que lo abarca todo, sino incluso una pasión por la insularidad que se extiende luego a las Islas Malvinas.⁴⁵³ Se evita, siempre, París (aceptar una beca allí, dice Perlongher, un error). Finalmente, el mapa pasa por Paraguay y luego señala una larga escala en el San Pablo lumpen de los prostitutas, *punks* y drogadictos y, a través del Amazonas, es vía de acceso al sincretismo religioso brasileño, así como a todos los territorios indios de América. Un factor relevante de ese Imperio imaginario es, inevitablemente, la lengua: para Perlongher se trata del

⁴⁵¹ Nicolás Rosa hizo de esta idea un principio de alcance mayor: “El Imperio Austro-Húngaro es el Imperio de las letras barrocas argentinas” (1999: 8).

⁴⁵² Advierte Rosa: “Es interesante pero riesgoso establecer una relación de ciertas formas de Perlongher con el sistema de la decoración y ornamentación del Jungstil” (1997: 77).

⁴⁵³ Se retoma aquí también a Rosa: “La isla barroca de Perlongher es un territorio fractal dentro de un territorio imperial” (1997a: 89).

portuñol,⁴⁵⁴ la lengua de todas las conexiones. Otro, no menor, su fe: el Santo Daime.⁴⁵⁵

2.3. Mapa de espacios intermedios en San Pablo

Instalado en Brasil, Perlongher continúa la investigación sobre la prostitución masculina que había comenzado en Argentina, la defiende en 1986 en la Universidad de Campinas y la publica como libro en 1987 con el título *O negócio do Michê. Prostituição viril em São Paulo* (traducido al español como *La prostitución masculina* en 1993). Allí piensa la experiencia urbana a partir de la noción de mapas de deseo, mapas de intensidades y se concibe, tal como plantea algunos años después, como “cartógrafo deseante” (1990: 72).

La pregunta que es necesario formular en este punto es cuál es la función que el Barroco (como matriz de sentidos) cumple en el libro sobre los prostitutos. Para comenzar, el interés por el *Michê* funciona en Perlongher de un modo similar al interés por el Barroco a lo largo del siglo. Se trata, en ambos casos, de la atracción (filológico-poética) generada por un nombre cuyo origen se desconoce: “el origen etimológico del término [*Michê*] es oscuro” (1987: 10). En el *Michê*, al igual que en el Barroco, a partir de ese “origen” se organiza una inestabilidad categorial que nunca es superada. Se ama, en ellos, la zona que se desconoce. Al mismo tiempo, en su relación con el *Michê* y con el Barroco, el amante vacila: se trata del nombre incierto o de la porción también incierta del mundo que el nombre designa (o inventa). Lo que a partir de allí se pone en juego es una inquietud metodológica que recorre todo el libro: los conceptos no son utilizados con una mera función descriptiva (encontrar las palabras justas para representar un mundo); por el contrario, son el punto de partida de una tensión irresoluble que define la verdad de ese mundo. Por lo tanto, el trabajo antropológico se sostiene en una semiología, una economía, incluso –como señala Jorge Panesi (1998: 345)–⁴⁵⁶ una crítica literaria, pero también una filología singular a partir de la cual la

⁴⁵⁴ Cfr. “Sopa paraguaya” (1992), prólogo de Perlongher a *Mar paraguayo* de Wilson Bueno.

⁴⁵⁵ Cfr., entre otros, “La religión de la Ayahuasca” (1992).

⁴⁵⁶ En otro pasaje del mismo trabajo, escribe Panesi: “La literatura o la poesía en el libro de Perlongher es una anterioridad no discutida, ni siquiera controvertida del mismo modo como se enjuician las teorías sociológicas: si el deseo cabe en la formulación barroca, es porque su red formal posee un principio descriptivo que es colocado en paridad con el poder de la ‘historia de vida’ o la entrevista antropológica. Una novela de Tulio Carella, citada abundantemente, resulta tan útil para describir el ‘giro’ como lo es la palabra de los clientes o de los *michés*” (1998: 346-347). En este sentido, no debería perderse de vista el antecedente que constituye el breve texto de Carella.

interpretación no conduce a la estabilización de un significado primero, sino más bien a una repetición (amor y espera de la palabra).

El análisis de Perlongher articula prácticas, territorios y discursos. De allí se deriva un sistema clasificatorio en el que se incluyen (como eco de las veintidós especies de *Barocchus* de Eugenio d'Ors) "56 nomenclaturas" a partir del cruce de tres variables básicas (género, edad, estrato social). Pero esas categorías, al mismo tiempo, se superponen y cambian (las variables tiempo y espacio, podría decirse, son incluidas en el sistema, pero también el azar). El resultado es un sistema clasificatorio que sólo sirve para comprender un modo específico del desajuste, la proliferación de esas mismas categorías (esenciales, sin embargo, para el funcionamiento del sistema). Escribe Perlongher:

La proliferación categorial –nomenclaturas que de deslizan y se entrecrocán, se mezclan y se incrustan entre sí– tiene que ver, por un lado, con el choque entre dos modelos clasificatorios diversos, uno jerárquico (marica/macho) y otro igualitario (gay/gay). Por el otro, el multimorfismo de las representaciones y las prácticas que en ella transparece, hace pensar, antes, en una carnavalización a la manera de Bakhtine, que en la presunta construcción de la identidad de la minoría en el desvío (1987: 71).

De este modo, el Barroco aparece en el trabajo sobre la prostitución como noción clave que permitiría explicar (aunque no se trata sólo de una explicación sino también de una invención) el fenómeno:

El fenómeno se presenta, literalmente, como barroco: por un lado, una proliferación de significantes que capturan el movimiento pulsional, bajo una multiplicidad de perspectivas, sofisticando las codificaciones y haciendo cada vez más oscuro, hermético, obsesivo, el sistema. Simultáneamente, la proliferación en el nivel de los códigos posibilita, en su indecible superposición, la emergencia de puntos de fuga libidinales, "hiancia" de los significantes que se entrecrocán. Digamos que el sujeto, en el pasaje –difuso y esfumado– de un criterio de clasificación –que es básicamente un módulo de atribución de valor en el mercado sexual– a otro, en la transición de un aparato de captura más "tradicional" hacia otro más "moderno", podría "huir" con más facilidad que si estuviese sometido al imperio de un único sistema signifiante despótico (1987: 71-72).

La condición barroca de ese espacio (y de ese sistema) coincide con su potencialidad de *mundo visible*, un mundo, al mismo tiempo, decididamente

Picaresca porteña (1966). Perlongher no lo cita, aunque sí, como señala Panesi, la novela posterior, producto de la experiencia brasileña de Carella, *Orgia* (1968). Otro texto que podría formar parte de esa constelación es "Noches de París", de Roland Barthes, cuya primera traducción (parcial) al español (de Alan Pauls) aparece en 1987 en la revista *El porteño*, espacio de publicación frecuente de Perlongher.

deleuziano que hace posible el tránsito a la deriva, la multiplicidad de los flujos deseantes, las movilizaciones moleculares, etc. En ese marco, gracias a la superposición de *territorialidad* e *identidad*, es posible evitar la afirmación de una “identidad homosexual” (una línea bloqueada). Brasil aparece así como espacio privilegiado para el desarrollo de esa estrategia no identitaria: a diferencia de Europa Occidental, Estados Unidos o Argentina, es ambivalente y funciona como escenario de una “complicidad subterránea, secreta y elástica” y por lo tanto hace que la irrupción del modelo *gay/gay*, propio de la *gay liberation* (un auténtico límite histórico, principio de desaparición de la homosexualidad) conviva con formas “arcaicas”. La explicación de esa diferencia podría ser, señala Perlongher, el gusto barroco por el exceso” (1987: 99). Si bien toda ciudad es siempre potencialmente barroca, no en su fijeza estriada, sino como espacio que, al ser recorrido, se altera, pliega su superficie o se alisa y agujerea, esa diferencia brasileña (en este caso, paulista), radicaliza la potencialidad.

Como puede observarse, Perlongher ensambla aquí, al menos, tres maquinarias: “la maquinaria de la prostitución masculina”, la Máquina del Barroco y la de Deleuze y Guattari; y el alcance de ese ensamblaje es relevante en todas las direcciones. En este sentido, su trabajo sobre la prostitución debe pensarse en relación no sólo con su objeto de estudio, sino también con el Barroco y con la filosofía de Deleuze y Guattari. Con respecto al primero de los movimientos, la operación es la más evidente: el Barroco, como Máquina de lectura puesta en relación con otra, funciona no tanto como término de comparación o de predicación, cuanto como posibilidad de existencia (sólo vivido de ese modo, *en esas categorías, ese mundo es eso*). Si bien el procedimiento no es idéntico, lo mismo podría decirse con respecto al lugar de Deleuze y Guattari. Es decir, Perlongher despliega los “sistemas de enunciados clasificatorios” propios de ese espacio y señala que esos enunciados “no se limitarían a ‘dar sentido’ o sea, a significar las prácticas de los cuerpos, sino que los tajearían, se inscribirían como un profundo corte (antes el *tajo* de Osvaldo Lamorghini que el *tatuaje* de Severo Sarduy)” (1987: 108) –como resulta evidente, el mismo procedimiento es utilizado para definir la especificidad del Neobarroso y la de la prostitución masculina. En la misma dirección, Perlongher plantea que, como tipo de deriva, la del *Miché*, funciona como escritura, inscripción en el territorio: “las circunvoluciones deseantes se estampan en el plano real del paisaje urbano en movimiento” (1987: 128). Esa

definición de principios (que evita la representación)⁴⁵⁷ obliga a pensar que cuando Perlongher superpone a esos enunciados o conceptos los del Barroco y los de Deleuze y Guattari, el efecto es el mismo. El Barroco, Deleuze y Guattari, pensados como vocabulario, organizan un complejo de sinonimias y, al mismo tiempo, forzamientos que arrastran ese mundo: antes que explicarlo lo transforman o, más bien, lo inventan.

El problema que está en juego es el del lugar específico de la teoría en Perlongher. Panesi lo piensa como diferencia entre “cantar” poético y “contar” teórico: “Cantar o contar. La teoría sirve para contar. Y al antropólogo Perlonger las *Mil Mesetas* de Deleuze-Guattari le sirven para contar, en otro lado, el mapa de los encuentros homosexuales” (1996: 308). Panesi lee el espacio entre los géneros como repetición (decir lo mismo, pero de otro modo), o como explicación. Pero al mismo tiempo desplaza el eje y esa explicación (la definición de una poética) no aparece en los ensayos decididamente estéticos, sino en textos como el de la prostitución:

Los ensayos del sociólogo muestran que la teoría, al formar rizoma con la textualidad barroca, permite leerlos como poética del neobarroso, como una inadvertida poética de la poesía de Perlongher [...] La teoría sirve para narrarse desde otro lugar las “leyes” de la propia poética (1996: 309).

Sin embargo, pensado como intervención con respecto al Barroco y a la filosofía de Deleuze y Guattari, *La prostitución masculina* no deja a esas otras máquinas salir indemnes y la operación con respecto a ambas es una sola. ¿Qué Barroco, cabría preguntar, invoca o define Perlongher? Se trata, sí, del Neobarroso que por esos años comienza a desarrollar, en el que lo primero que se pone en juego, tal como fue señalado, es (no sin antecedentes relevantes) una lectura de Severo Sarduy. Ahora bien, si por un lado la fidelidad a Sarduy se mantiene, la insistencia sobre la diferencia entre el tajo y el tatuaje señala una distancia –algo, podría pensarse, de la *neutralidad* que adopta Sarduy resulta incompatible con sus indagaciones. Deleuze y Guattari, en cambio, parecen ofrecer otra salida. Una respuesta en esta dirección debería señalar que el Barroco de Perlongher es, entonces, el de Deleuze. Pero el problema no es tan simple –en efecto, lo que

⁴⁵⁷ Escribe Perlongher: “Para un buen órgano explicativo hacen falta dos cosas: una topología, es decir, el dibujo en general de lo que se quiera explicar en un espacio determinado, y por otra parte, la energética que circula en el grafo en cuestión, en cuyo caso ya no se tiene simplemente una representación estática de la explicación, sino que también se ve lo que circula y lo que sucede dinámicamente en dicho estado de cosas... la topología y la energética a la vez” (1987: 133).

resulta notable es que, en textos como el de la prostitución masculina, Perlongher barroquiza a Deleuze antes de que éste hubiese barroquizado su propia filosofía. Antes, o al mismo tiempo. En efecto, tal como podrá verse luego, de las dos series de cursos que Deleuze dicta en Vincennes sobre Leibniz (1980 y 1986/87), sólo en la segunda el Barroco aparece. *El pliegue. Leibniz y el Barroco* es publicado en 1988. Más allá de la posible noticia que el argentino pudiera tener entonces de esas novedades (cuestión, al fin y al cabo, de importancia relativa), lo cierto es que Perlongher y Deleuze releen al mismo tiempo la obra de Deleuze y asumen la variable barroca-neobarroca como necesidad contemporánea. El Barroco, prácticamente ausente en las obra anteriores, aparece así como factor que la filosofía de Deleuze reclamaba *desde siempre*. La versión de Deleuze que produce Perlongher es, probablemente, más militantemente deleuziana que la del propio Deleuze.

El interés que tiene el Barroco de Perlongher radica en el modo en que redefine el alcance ético heredado, entre otros, de Sarduy y Lezama. Ese Barroco es la condición necesaria (gracias a la proliferación paradójica propia de la “codificación intensa”) para que el “campo empírico” se vuelva “lugar de experimentación conceptual” (1987: 16) y, por lo tanto, haga de la teoría *el mejor de los mundos posibles*. Sólo allí, en la teoría transformada en mapa, es posible vivir la “tensión entre el nivel de los actos y el nivel de las designaciones” (1987: 106), pues la actuación no necesariamente precede a la clasificación y no hay, por lo tanto, representación, sino “entrelazamiento inextricable” (1987: 106).

2.4. La fundación del Imperio

Ahora bien, en la construcción de ese mapa, hay otro hallazgo: la invención de un punto de vista. Un punto de vista que depende, a su vez, de la versión del Barroco que resulta de su experiencia brasileña. Desde allí, lo latinoamericano coincide con la afirmación de maneras (de leer, de inventar mundos posibles) que niegan los derechos de una identidad (latinoamericana) concebida como ratificación de lo mismo –Perlongher no deja de insistir en “la extenuación de la estrategia identitaria” (1990: 73). En cambio, Perlongher postula una apertura a la excentricidad en el espacio de la subjetivación (tanto en el nivel individual como en el cultural). Sólo de ese modo parece posible alcanzar aquella “creación y expansión de territorios que vuelvan vivible la existencia”. Y si es posible hacer

vivable la existencia a partir de la invención de un punto de vista es porque Perlongher logra un tipo de participación en los mundos que descubre (la prostitución masculina, la religión del Santo Daime) que, para hacerle justicia, probablemente deba hablarse de autenticidad (incluido, en ese gesto, el simulacro como verdad íntima del yo que sale de sí).⁴⁵⁸ En este sentido, al poner en correlación una de las consignas más atractivas del último Perlongher (“la homosexualidad desaparece”, 1991d: 85, que, menos desarrollada, aparece en el Post-scriptum a la edición argentina del trabajo sobre la prostitución masculina), con su pasión final por el Santo Daime, lo que resulta es un deslizamiento (a partir de una certeza: lo contracultural es una línea que se bloquea) hacia la proliferación verdaderamente alocada que sólo el sincretismo religioso hace posible y que Perlongher concibe como producto barroco. Allí, el éxtasis de la *ayahuasca* reedita la experiencia de los místicos y reemplaza a una sexualidad que, visibilizada y medicalizada a causa del *fantasma del sida*, pierde todo misterio.

El interés de Perlongher por el Santo Daime depende, entre otras cosas, de que allí encuentra una voluntad de “creación de una nueva cultura”. Escribe Perlongher:

Un mesianismo irredentista presente tanto en el discurso (a veces con algo de militar) de expansión y extensión (aunque no haya en verdad prácticas de predicación pública) como en la fundación de aldeas en cumplimiento de un programa de construcción terrenal del paraíso de connotaciones místicas y utópicas. Baste mencionar la configuración de Império (se trata del Imperio Juramidam) que asume el culto (1992b: 158).

Ahora sí, el mapa crece hasta abarcarlo todo: Imperio. Perlongher reenvía a “una interesante reivindicación de la idea de Imperio, que podría llegar a iluminar el uso de la figura por parte del Santo Daime” (1992b: 169), en Schérer y Hocquenghem. Allí, en efecto, estos otros protagonistas de este momento final de la escena, afirman cosas como éstas:

Contra la dominación imperialista del Estado, la lógica utópica del Imperio propone la gran alternativa de una administración identificada con la autorregulación de la sociedad. No se trata de una extensión del Estado a escala mundial, sino de su brusca explosión o de su implosión interna, a falta de un objeto a su escala [...] Hemos perdido la pasión por la unidad, es decir, por el verdadero respeto a lo local. Aceptamos que se dirijan a

⁴⁵⁸ Esa posición debería ser contrastada con la que adopta un antecedente en el interés por el yagé citado por el propio Perlongher, la de William Burroughs en las *Cartas del yagé*, posición que si bien inicialmente es antagónica (desprecio, violencia), conduce a conclusiones similares sobre la “potencialidad latinoamericana”. Cfr. al respecto, Díaz (2010).

nosotros como conjuntos políticos: es el “nosotros”, pueblo o familia, del discurso político. Los Estados sólo conocen los conjuntos provinciales, sindicales, familiares, etcétera. En cambio, el Imperio se limita a la menor unidad administrativa, molecular, a la vez que realiza la mayor unidad cósmica de los individuos que se haya conocido. Es la pluralidad de los Estados lo que garantiza su totalitarismo (1986: 207-208).

El Imperio, a su vez, es concebido por Schérer y Hocquenghem como “sueño barroco”, en tanto *eón* –según el uso de Eugenio d’Ors de la noción:

Proponer la reconciliación del movimiento social con el movimiento pasional como alternativa al atoramiento de los destinos mundiales y las pasiones es clavar una astilla mesiánica en nuestra contemporaneidad amorfa. El Imperio es un eón, ser a la vez histórico y transhistórico que no corresponde exclusivamente a la gnosis alejandrina sino a una exigencia interna del movimiento social. Entre la naturaleza universal y las sociedades humanas, el eón establece el torbellino de las correspondencias. No es una visión del espíritu planificador sino la sustancia misma de la actualidad, su fin, su objetivo (1986: 209).

Imperio Austro-Húngaro –tal es la imagen que cautiva a Perlongher en 1980. Pero en el Santo Daime probablemente se activen también otras memorias imperiales: la del Imperio del Brasil (1822-1889) o la de los inventores de la *ayahuasca*, el Imperio incaico (1438-1533), o cualquier otra. Desde el punto de vista de Perlongher, esas imágenes son una: “territorio imaginario de la cultura” (Schérer y Hocquenghem, 1986: 215). Como *eón*, el Imperio supone una participación “anacrónica” en lo moderno –experiencia temporal que Perlongher detectaba ya en la convivencia entre formas “arcaicas” y “modernas” de individuación en la sexualidad paulista. En este sentido, el Imperio funciona como salida temporal, como forma de extemporaneidad del presente. El Barroco, en la misma dirección (también siguiendo, entre tantos otros, a d’Ors), es pensado por Perlongher como “un ‘estado de sensibilidad’ (o de ‘espíritu’) epocal, y al mismo tiempo transhistórico” (1989: 145). Lo anacrónico, por lo tanto, aparece como (ante)última forma de abstención o como modo de hacer del límite histórico (la reivindicación identitaria, el fantasma del sida y la desaparición de la homosexualidad, la muerte) un umbral de transformación, hacia la invasión imperial. Al imaginar, fiel al Santo Daime, el mundo como Imperio, Perlongher encuentra un resquicio para la pervivencia de lo molecular. Lo auténticamente múltiple parece sólo posible en el espacio de lo Uno ilimitado (no otra es la enseñanza de Kafka, Deleuze y Guattari), cuyo centro es siempre inalcanzable y cuya territorialidad, si bien es siempre interior, nunca llega a completarse –el ciclo barroco del siglo XX sostiene, de 1908

a Perlongher, una misma imagen, pero –como clave del recorrido del siglo– Viena no es, al cabo del siglo, más que el rastro lumínico y sonoro de una estrella que se había apagado.

El deseo de Imperio aparece como última inflexión de un proyecto en el que Perlongher hace de las categorías (las deleuzianas, las barrocas) no un marco teórico, sino un modo de presencia (una ética, el Bien). La autoridad no la da el mero hecho de ofrecer el propio cuerpo, sino la convicción, la fe, de que esas categorías pueden ser vividas y así convertirse en un espacio de comunión. Y eso sólo es posible a través de la asunción de la no coincidencia del yo consigo mismo. “Abandonamos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí” (1991d: 90), dice Perlongher poco antes de morir, con la certeza de estar participando junto a otros (los campesinos amazónicos que invaden las ciudades brasileñas “aspirando a ‘cantar el mundo’ –o a invadir todo el mundo con su canto”, 1992b: 166-167, para fundar el Imperio) de un intento de “inventar un nuevo sentido de la vida” (1992b: 168).

3. Pausa: “Por qué seguimos siendo barrocos”

René Schérer y Guy Hocquenghem son nombres casi secretos para la historia del Barroco del siglo XX, tan secretos como determinantes. En *El alma atómica. Para una estética de la era nuclear* (1986), además de proponer la noción de Imperio que recupera Perlongher, lanzan una consigna que sintetiza la situación liminar del Barroco en este final de siglo, una posición liminar que haría posible incorporarlos (del lado del brasileño) al entramado Calabrese-de Campos con el que aquí se ha intentado definir el límite del siglo XX –posición liminar que permite, a su vez, hacer de Schérer y Hocquenghem una “pausa” (para utilizar la *dispositio* de *El alma atómica*) entre Perlongher y Deleuze. La consigna es simple: “Seguimos siendo barrocos” y en ella, como en Deleuze, se sostiene todo un gesto estético, filosófico, político y ético en relación con la modernidad toda.

La posición de *persistencia* barroca de Schérer y Hocquenghem ante la irrupción de nuevos debates (debates que sólo habrán de constituir una pérdida de tiempo) es clara y permite ver cómo el Barroco reaparece en ese marco como nueva *salida* ante lo que Lezama denominó el “caos europeo” (la *Aufklärung* y sus efectos):

No podemos formarnos un concepto de la posmodernidad, sólo podemos soñar que alteramos las apariencias contradictorias en la órbita de las categorías. Éstas nos proporcionan los círculos auxiliares que nos permiten gravitar en torno de la modernidad y escapar a la vez de su banalidad. Son las ayudas que, como dijo Adorno a propósito de W. Benjamin, vuelven “filosóficamente fértil aquello que no ha sido hipotecado por las grandes intenciones”. Gracias a ellas escapamos de la fuerza de gravedad del mito de la razón tecnológica; con su fuerza de atracción, atraen a lo moderno hacia otros destinos (Schérer y Hocquenghem, 1986: 26).

Es por eso que además de barrocos, estos autores dicen seguir siendo alegóricos y proponen una lectura de Benjamin o, más bien, una lectura decididamente benjaminiana del presente como “era nuclear” para encontrar esa salida; una salida que sostiene dos ideas simultáneas sólo aparentemente antagónicas: “no se puede escapar de lo moderno” y “es imperioso superar” lo moderno en muchos sentidos, provocarle contradicciones (1986: 16). En la misma dirección, aunque menos militante, Christine Buci-Glucksmann (miembro del mismo espacio universitario) produce en ese momento sus primeros trabajos barrocos: *La Raison baroque* (1984) y *La folie du voir* (1986), donde el Barroco comienza a ser integrado a las periodizaciones francesas sobre la experiencia de la modernidad y, tal como fue señalado en la Primera parte de este trabajo, propone bifurcaciones en la experiencia de lo moderno.

¿Qué determinaron estos autores para el Barroco en este nuevo momento de peligro? Algo que el siglo XX balbuceó desde el comienzo: que la historia del Barroco coincide con la de la modernidad: “una época con la cual se confunde la modernidad” (Schérer y Hocquenghem, 1986: 122) ¿Qué definieron como consecuencia de esa constatación? Qué el Barroco era la mejor vía de acceso al presente, es decir, a una reinención de lo moderno. Y, mientras tanto, habían revelado a Francia un Benjamin que hasta ese momento era prácticamente desconocido –la traducción francesa del *Trauerspielbuch* es de 1985. Del mismo modo, habían llevado a Francia una forma de lo global, un cosmopolitismo complejo, un descentramiento geopolítico del mundo que Deleuze, participando de ese diálogo, escuchó a su modo.

Tal como podrá verse a continuación, son muchos los aspectos que están presentes en *El alma atómica* y que luego reaparecen en Deleuze (para empezar, Leibniz), aspectos que permiten hablar casi de una obra compartida, en la medida en que pierde sentido determinar quién dijo qué antes. Por ello, además de Leibniz

(que viene, por ejemplo, de Benjamin), lo que estos autores comparten es la dimensión específicamente maquínica que asignan al Barroco (hablan, por ejemplo, de “máquina animada”). Se trata, desde el punto de vista de la historia del Barroco del siglo XX, de un momento decisivo en el que la Máquina de lectura dice su nombre. Si bien lo maquínico es explorado por estos autores en el espacio “cultural” y tiene por objeto una determinación filosófica del lugar del “alma” en la “era nuclear”, lo cierto es que, por esa vía, hacen de lo maquínico una variable que cabrá recuperar desde el punto de vista de la Máquina de lectura propiamente dicha, por ejemplo, cuando proponen que el alma de la máquina “define una zona intermedia entre lo subjetivo y lo objetivo” (1986: 37).

Ahora bien, ¿en qué sentido la era nuclear es un tiempo de vigencia barroca y, simultáneamente, un tiempo que reclama hacer del Barroco una actitud, un gesto de resistencia? La potencia del Barroco, según Schérer y Hocquenghem, radica en que permite concebir una “colonización barroca del mundo”; se trata de una colonización “monadológica”, una “suerte de politeísmo surgido del derrumbe de las creencias” (1986: 41). Pero el Barroco, junto al Imperio, constituye una salida. Con este frenesí (que intuye ya la presencia de la deriva neobarrosa) concluyen Schérer y Hocquenghem la sección de su trabajo consagrada al Barroco:

El barroco tiende a la muerte como metamorfosis de la vida. Era de guerras, es también una era de conquistas, una época mundial; el deseo de un imperio mundial, furioso y sangriento, encuentra su terreno específico: es la estética. Entre el barroco italiano y el praguense o el muniqués, entre el norte de la Península y Europa central, el mantel del barroco, con su entretejido romano y germánico, llega hasta América. Mexicano, austríaco, español, flamenco, sudamericano: ésa es su nacionalidad; tocado por lo moros en Viena y España, al Caribe, la India, Filipinas, el sistema barroco es la impronta borrosa del cosmopolitismo, del sueño uniteísta; el jardín de las tensiones estéticas se extiende a toda la tierra sin lograr la paz. La insaciabilidad trágica y dionisiaca del barroco es la alegoría de la unidad del globo como su destino más lejano (1986: 138).

4. Gilles Deleuze: el Barroco, la Máquina

4.1. Fin

Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien.
Michel Foucault (1970b)

Es decir, el siglo será barroco, será maquínico, haya o no llegado ese día. Pero también, por las mismas razones, foucaultiano, si se tiene en cuenta que en

Foucault “pensar es plegar” (Deleuze, 1986: 154). El siglo se cierra (y se redefine retrospectivamente), por lo tanto, asumiendo quizás secretamente su condición barroca, a través de Gilles Deleuze, a través de su hallazgo tardío, demorado, del Barroco. Si *Le Pli. Leibniz et le Baroque* (1988)⁴⁵⁹ se lee no como libro (como producto), sino como recorrido (proceso, investigación, enseñanza), se transforma, antes que nada, en un testimonio más de la progresiva invasión barroca –una de sus últimas campañas, en el cierre del siglo. En efecto, el rastro más nítido de la experiencia con Leibniz que realiza Deleuze son sus cursos en Vincennes, uno dictado en 1980, otro entre 1986 y 1987. A lo largo de las cinco clases de la primera serie del curso, además de volver a proponer su más celebre definición de la filosofía como disciplina (*crear* conceptos), que repetirá en *Abecedario* y luego publicará junto a Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1991), Deleuze desarrolla su lectura de Leibniz poniendo el énfasis en las mismas zonas que luego aparecerán en el libro: razón suficiente, inherencia, teoría del punto de vista, composibilidad/ imposibilidad, etc. Sin embargo, en esas clases, el Barroco brilla prácticamente ausente. Aparece una única vez: “lo clásico y lo barroco son dos polos de la misma empresa” (1980: 130), subsumido aún a la oposición clásico-romántico. Hay, sí, pequeños trazos que deben leerse no como anticipos sino como señalamientos que crean el vacío necesario para que el Barroco, más tarde, aparezca: vacíos temáticos, vacíos históricos y potencialidades que generan la expectativa de un Barroco contemporáneo. Vacíos temáticos e históricos: “¿Es por azar que esto [la filosofía de Leibniz y la teoría del punto de vista] pasara al final de una época en la que son elaboradas tanto en arquitectura como en pintura toda clase de técnicas de perspectiva?” (Deleuze, 1980: 33). Potencialidades: “Hay un carácter no eterno, trans-histórico de la filosofía. ¿Qué quiere decir ser leibniziano en 1980? Los hay [leibnizianos]. En todo caso, es posible que los haya” (1980: 30). La respuesta concreta aparece en la clase siguiente: un leibniziano de hoy es Borges.⁴⁶⁰ De esa inquietud saldrá luego el Neobarroco de Deleuze.

⁴⁵⁹ Libro publicado dos años después del *Foucault* (1986), donde ya desarrolla la noción de pliegue, poco antes de la grabación con Claire Parnet de lo que será el *Abecedario*, donde habla en diversos momentos de Leibniz y el pliegue, casi al mismo tiempo que *Pericles y Verdi. La filosofía de François Châtelet* y dos años antes de *Pouparlers* (1990) donde incluye una entrevista de 1988 dedicada a *El pliegue*. El lugar del libro en la obra, así como la relación con los cursos de los que resulta será considerado a continuación.

⁴⁶⁰ “¿Qué quiere decir ser leibniziano hoy en día? [...] Hay una manera poco interesante de ser leibniziano [...]: por necesidad del oficio [...]. Pero hay otra manera de reclamarse de un filósofo. Esta vez es no profesional [...] cuando un no filósofo descubre una especie de familiaridad [...]

Pero lo cierto es que, hasta ahí, de las dos unidades de análisis que compondrán ya en 1986 el campo de indagación del pliegue (Leibniz, el Barroco), una está por completo ausente de la primera serie de 1980. El Barroco, en cambio, aparece en la clase del 16 de diciembre de 1986 y se vuelve un concepto decisivo de la segunda serie, hasta tal punto que al pasar al libro aparece en un mismo nivel que Leibniz, el objeto de estudio original.

La pregunta inicial que es necesario formular es qué había ocurrido durante los seis años que separan un curso del otro como para que Deleuze redefiniera el objeto de su trabajo y pasara a desarrollar en términos barrocos (en relación con el Barroco) su lectura de Leibniz. Más específicamente, la pregunta es qué o quién puede haber hecho que Deleuze cediera ante la presión del Barroco y se dispusiera a desplegar aquello que en 1980 era pura potencia, intuición o aún nombre prohibido: casi un deseo que no osaba decir su nombre. Se trata de una pregunta que incluso puede hacerse extensiva a toda la obra de Deleuze (incluidos sus trabajos escritos junto a Félix Guattari), donde el Barroco aparece sólo unas pocas veces.⁴⁶¹

Difícil saber qué incidente condujo específicamente a Deleuze a prestar atención al Barroco. De esa experiencia posible un primer rastro está conformado por lecturas que Deleuze hizo en esos años (libros aparecidos en esas fechas, aunque también quizás libros anteriores)⁴⁶² y que el autor, con un criterio dispar, consigna en *El pliegue*. El año en que se inicia la segunda serie de clases, aparece *El alma atómica* de Schérer y Hocquenghem, autores del mismo círculo de Vincennes. En 1984 había aparecido el primer libro de Christine Buci-Glucksmann consagrado al Barroco: *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, seguido, en

Borges y Leibniz [...] ¿Qué es 'El jardín de los senderos que se bifurcan'? Es el libro infinito, el libro de las composibilidades. La idea del filósofo chino en relación con el laberinto es una idea de los contemporáneos de Leibniz" (Deleuze, 1980: 51-52).

⁴⁶¹ Se registran referencias a los "manierismos" de las bandas en oposición de las costumbres sociales (Deleuze y Guattari, 1980: 40) y a las "danzas territoriales llamadas barrocas, o manieristas" en el ritornelo (Deleuze y Guattari, 1980: 326). La referencia más importante es, sin embargo, aquella que, en el mismo capítulo, encuentra en el Barroco la posibilidad de desestabilizar la noción misma de clasicismo: "nunca se ha podido trazar una frontera muy clara entre lo barroco y lo clásico. En el fondo de lo clásico retumba todo el barroco" (Deleuze y Guattari, 1980: 342). Asimismo, si se acepta la hipótesis de apertura barroca del siglo con el ornamento en 1908 propuesta en este trabajo, a ese listado debe agregarse la serie de referencias de Deleuze y Guattari a Riegl y Worringer en la oposición liso-estriado.

⁴⁶² Por ejemplo, Genette (1968) a quien recurre para contar con una definición de "relato barroco" (Cfr. Deleuze, 1988: 83) e inscribir a Leibniz en el Barroco desde un punto de vista específicamente estilístico. También Rousset (1953), a quien recurre para revisar tópicos barrocos. También Bonnefoy (1970).

1986, por *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Buci-Glucksmann es en ese momento alumna de Deleuze y “habla sobre la estética del barroco con Deleuze, que está preparando su libro sobre Leibniz” (Dosse, 2007: 579).⁴⁶³ Lo que es seguro es que, además de la sugestión barroca, tanto unos como la otra obligan a Deleuze a hacer el esfuerzo benjaminiano que, como podrá verse luego, si bien no tiene inicialmente todo el efecto que hubiese podido tener, queda consignado en el curso y luego será algo mayor en el libro.⁴⁶⁴ Con respecto a Sarduy, el otro de los contemporáneos citado por Deleuze, la referencia que aparece en *El pliegue* es a *Barroco*, de 1974, publicado en francés en Seuil en 1975 y debe considerarse una referencia cuanto menos escueta, teniendo en cuenta que Deleuze retoma y hace propia una empresa que, en Francia, había emprendido Sarduy: en 1988 Deleuze lanza su Neobarroco. Ese lanzamiento supone, por lo pronto, la integración del Barroco (y el Neobarroco) a la lista de conceptos cuya creación Deleuze asume como tarea filosófica.

¿Cómo debe interrogarse este momento de la Máquina? ¿Qué valor debe darse al gesto de Deleuze? ¿Cómo hay que definir esta situación filosófica, estética, metodológicamente? Se trata de una situación que lleva al Barroco en dos direcciones simultáneas: hacia atrás en la historia, para hacer una nueva revisión de los documentos; hacia el presente, para superponer el Barroco no sólo con el arte contemporáneo (eso había ya ocurrido tantas veces), sino también con la más cruda exterioridad (lo que Deleuze llama “salir de la filosofía a través de la filosofía”): los 400 miembros de una asociación francesa de plegadores de papel y los surfistas⁴⁶⁵ que acusan recibo del libro y dicen habitar los pliegues.

Lo cierto es que, para fortuna de esta historia, Deleuze llega al Barroco y, sin proponérselo, cierra el siglo –no porque las líneas que tiende Deleuze se bloqueen rápidamente, sino más bien, al contrario, porque Deleuze debe leerse como momento de culminación: en Deleuze el Barroco logra por fin asumirse como Máquina de lectura, no sólo por las razones técnicas que aparecerán a

⁴⁶³ Cita Dosse una entrevista a Buci-Glucksmann en la que la autora recuerda que “había una discusión entre nosotros sobre el barroco del continuo, es decir, el modelo del pliegue leibniziano, el Bernini, Italia, el concepto, y lo que yo había trabajado por mi parte: el barroco del vacío, las retóricas barrocas napolitanas, venecianas, españolas” (cit. en Dosse, 2007: 579).

⁴⁶⁴ Además de la recién citada biografía cruzada de François Dosse (2007), otro testimonio relevante de esta situación es el libro de Schérer, *Miradas sobre Deleuze* (1998).

⁴⁶⁵ Los surfistas reenvían a Deleuze al corazón de la historia del Barroco: el naufragio de las *Soledades* y la “breve tabla”, que “delfín no fue pequeño”, gracias a la cual fue “antes sorbido y luego vomitado” del mar.

continuación y en la Conclusión, sino también, para comenzar, por un gesto que se sintetiza en el modo que elige Badiou (1988) para definir el sujeto de la enunciación de *El pliegue*: “Leibniz-Deleuze”. En efecto, en *El pliegue*, Deleuze logra un ensamblaje en la enunciación que funciona como imagen emblemática de un Barroco contemporáneo, tan anacrónico como históricamente preciso en el modo en que intenta definir especificidades históricas: Barroco y Neobarroco.

¿Cuáles son las razones por las que Deleuze puede leerse como momento de culminación de la Máquina barroca? ¿En qué sentido la Máquina se asume como tal, en un proceso que comienza en esta escena con Sarduy? Puede partirse del siguiente postulado: Deleuze encuentra en Leibniz una imagen del mundo (también la llama “narración”) organizada en “máquinas barrocas”, un mundo en el que, para comenzar, “el organismo viviente [...] constituye hasta el infinito máquinas de máquinas” (1988: 17). Si bien esta idea bastaría, es sólo el punto de partida, en la medida en que, sobre esa base, la indagación de Deleuze avanza muy específicamente en la “reconstrucción” (que es, en la misma medida, “invención”) de la filosofía de ese mundo: un mundo que es el de Leibniz, el mismo y otro que el suyo.

Ese desarrollo permitirá describir en qué sentido esas “máquinas barrocas” que Deleuze lee en Leibniz involucran específicamente la lectura y de ese modo será posible hacer de Deleuze una función clave en la conformación de la Máquina de lectura. Se trata, en primer lugar, del perspectivismo, de la teoría del punto de vista. Según Deleuze, esa teoría incluye un momento de pasaje “de lo visible a lo legible” y eso se debe a que “desde un cierto punto de vista veo el mundo, pero en mí lo leo” (1986/1987: 149). Es decir, la teoría de las mónadas incluye una doble dimensión: ver y leer, es decir, percepto y concepto (cfr. 1986/1987: 150).

De este modo, Deleuze llega a la lectura como problema. En un pasaje decisivo, afirma: “el pliegue ya no es el de la materia a través de la cual se ve, sino el del alma en la que se lee [...] el Libro o la mónada de múltiples hojas” (1988: 45). “El libro total es el sueño tanto de Leibniz como de Mallarmé [...] La mónada es el libro o el gabinete de lectura” (1988: 46). Al conectarse, por fin, con Benjamin y su teoría de la alegoría (pues la combinación de lo visible y lo legible no es otra cosa que un emblema), Deleuze reúne muchas de las líneas que el siglo había tendido. Por ello, si bien permanece del lado de la *respuesta* y encuentra su

Barroco y su Neobarroco, al instalar la lectura en ese lugar obliga a una redefinición de los términos de la discusión.

Si Deleuze es un punto de culminación es porque en su trabajo termina de realizarse el pasaje, que comienza, según se prefiera, en 1927 (en Benjamin, en d'Ors, en Dámaso), en 1955 (por ejemplo, en Lezama Lima) o en esta escena (ya con Sarduy), que hace del Barroco un pensamiento sobre el Barroco (que no debe confundirse con un meta-barroco; es todo lo contrario): “volviendo al modelo del tejido barroco, se dirá que el conocimiento no está menos plegado que lo que conoce” (Deleuze, 1988: 68). De ahí surge la posibilidad de la mimesis como principio de constitución de la Máquina y también la coronación metodológica: el ciclo del pliegue incluye una instancia, el despliegue, en la que “el pliegue deja de ser representado para devenir método, operación, acto” (1989: 51).

Por ello, la descripción que Deleuze hace de la filosofía de Leibniz como sistema debe leerse como descripción del funcionamiento de la Máquina de lectura barroca del siglo XX. Así, el mundo (aquí, el Barroco), sólo existe plegado en las mónadas (aquí, las teorías) que lo expresan (cfr. Deleuze, 1988: 99-100). Cada punto de vista (cada teoría sobre el Barroco, cuya esencia es definida precisamente por el punto de vista) expresa la totalidad del mundo (el Barroco como totalidad) pero dado que es punto de vista expresa clara y distintamente sólo una pequeña porción de mundo (la definición que cada teoría alcanza), la misma porción que el resto de los puntos de vista expresan confusa y oscuramente. Así, el Barroco, como concepto, sería una “singularidad” (aquello que se opone no a lo general o lo universal, sino a lo regular). Barroco sería, como concepto, “lo que se sale de la regla” (1980: 76), lo que resulta “remarcable” y “notable”, es decir, con “una significación insólita” (1980: 76).

4.2. Leibniz

El libro sobre Leibniz y el Barroco es, tal como los lectores de Deleuze notaron apenas apareció (cfr. Roger-Pol Droit, 1988; Badiou, 1989; Eribon, 1988; Paradis, 1988), una anomalía en la obra de Deleuze. En efecto, supone una ruptura de la bipartición tradicional (aceptada a veces por el propio Deleuze) entre una etapa de historiador (o retratista) de la filosofía, que iría de 1953 a 1968 (Hume, Nietzsche, Kant, Bergson, Spinoza), y una etapa de “filósofo” a partir de 1969. Más allá de las largas discusiones que la aparición de *Le Pli* supuso y supone entre los lectores de

Deleuze con respecto al lugar de la historia de la filosofía en su obra, lo cierto es que esa singular colocación del libro invita (no menos que el trabajo propiamente dicho) a pensar un tipo de intimidad singular entre Deleuze y Leibniz, pero una intimidad diferente a la que Deleuze sostuvo con los filósofos que fueron siempre parte de sí (“Spinoza está en mi corazón, no lo olvido porque está en mi corazón, no en mi cabeza” dice en *Abecedario*). En este sentido, podría arriesgarse provisionalmente que, de modo correlativo al descubrimiento del Barroco, Deleuze necesita realizar una “corrección” en la historia de la filosofía que hasta entonces había trazado para sí, hasta el punto de deber agregar un nombre propio, una firma más. Naturalmente, esta idea está plagada de riesgos (hacer de la historia un fundamento, hacer del comentario un espacio diferencial con respecto a la “obra”, etc.), que, de todos modos, vale la pena correr, en la medida en que de lo que se trata aquí es de indagar sumariamente el impacto de un concepto nuevo (Barroco) en un pensamiento (Deleuze) y determinar los efectos de esa incorporación de Deleuze en una historia (el Barroco como Máquina de lectura del siglo XX) que lleva en ese momento ya largas décadas de desarrollo.

El libro debe pensarse aquí, por lo tanto, desde el punto de vista del Barroco (y específicamente, desde el punto de vista del Neobarroco, pues allí se instala). En principio, cabe señalar que Deleuze repite un gesto que a lo largo del siglo y particularmente en esta escena ya había aparecido: postular una síntesis del Barroco en torno a un nombre propio y simultáneamente, una actualización del Barroco (Neobarroco) desde la asunción de la contemporaneidad de ese nombre: en Sarduy y en Lacan era Kepler; en Deleuze es Leibniz; antes habían sido Góngora, Bernini, Caravaggio y tantos otros. Ese primer gesto con respecto a nombres propios se corresponde con un segundo: definir una imagen barroca. En Sarduy, vía Kepler, era la elipse; en Deleuze, vía Leibniz, es el cono. Sin embargo, la relación entre cada nombre propio y el Barroco no es simple. En el caso de Sarduy, es claro que el objeto de estudio es el Barroco: “se trata, en suma, de una lectura kepleriana del barroco”, dice Sarduy en una entrevista de Fossey (1975: 17). En el caso de Deleuze, la magnitud del gesto debe medirse en la vacilación, el vaivén: *entre* Leibniz, el pliegue y el Barroco, ahí está Deleuze.

Pero la operación de Deleuze (articular Leibniz y el Barroco) tampoco constituye novedad alguna (él reconoce que hay antecedentes): como quedó señalado, Benjamin ya la había realizado, también Lezama Lima. Pero Deleuze da

a esa articulación otro alcance: “Leibniz participa plenamente de ese mundo [barroco], proporcionándole la filosofía que le faltaba” (1988: 162-163). ¿Cómo debe leerse esa idea de falta? Esa falta, es evidente, no se produce en vida de Leibniz (no podría haber, de otro modo, plena participación); se trata de una falta correlativa del *sequestro* del Barroco desarrollado durante los casi tres siglos que separan a Deleuze de Leibniz; un *sequestro* que supuso también, como se deduce del argumento de Deleuze, una sustracción filosófica: negarle al Barroco el derecho a una filosofía propia.

Por cierto, con respecto a Benjamin como antecedente, cabe destacar que si por primera vez entre los franceses avocados al Barroco, Benjamin puede darse por supuesto en Deleuze es, tal como fue señalado, seguramente gracias a Buci-Glucksmann, Schérer y Hocquenghem. En efecto, por alguna razón (cuya indagación seguramente podría ser provechosa), durante la primera serie de clases de 1980, Benjamin constituía un límite para Deleuze. Si bien parece consciente de la importancia (o la belleza) del *Trauerspielbuch*, algo lo volvía resistente y le impedía la entrada en ese libro –como si en medio nada hubiese pasado, el siglo parecía cerrarse volviendo, cruel, a manifestar, al menos en este caso (pues no en Schérer y Hocquenghem, como se ha visto, tampoco en Buci-Glucksmann), la ilegibilidad del trabajo de Benjamin.⁴⁶⁶ Pero en el libro, en cambio, si bien no dedica a Benjamin demasiadas páginas, Deleuze no puede no aceptar que “con Walter Benjamin la comprensión del Barroco da un paso decisivo” (1988: 161). Retoma de Benjamin la vindicación alegórica como fundamento de un mundo sin centro (el mundo tiende, en cambio, hacia una punta o un vértice) y, más determinante, como modo de superar la relación lógica entre un concepto y su objeto. Y aún, Deleuze conecta su desarrollo con los postulados benjaminianos sobre emblemática, para –nada menos– hacer de la *pictura* un acontecimiento (y no una esencia, tal como Benjamin había demostrado).

Sin embargo, la operación de Deleuze no acaba en señalar que Leibniz es Barroco, o incluso en que Leibniz da al Barroco la filosofía que le faltaba. *El pliegue*

⁴⁶⁶ Dice Deleuze en la clase del 20 de enero de 1987: “¿qué nos dice Benjamin en su libro sobre el Barroco, sobre el drama y el Barroco? Nos dice que se ha comprendido muy mal lo que era la alegoría, porque se la juzgaba como juicio de valor; se ha querido que la alegoría sea un mal símbolo. Pero él dice que no, que la alegoría es algo que difiere en naturaleza del símbolo. Habría que oponer alegoría y símbolo. Bueno, poco importa cómo define la alegoría el texto de Benjamin, no es en absoluto... en fin, no llego a entrar en ese texto... [*je n'arrive pas bien à rentrer dans ce texte*] pero algunos de ustedes seguramente podrán, es un bello texto” (1986/1987: 178).

puede leerse como operación filosófico-estética cuyo objeto último es intervenir decisivamente en el presente (el presente de la filosofía y del arte, pero también el presente de su propio pensamiento). Como podrá verse, es la filosofía de Deleuze la que se coloca del lado del Neobarroco. Pero para ello, debe pasar antes por el Barroco.

4.3. Barroco: un concepto a crear

Es decir, *El pliegue* es un libro cuyo objeto no es evidente: ¿se trata de un concepto-función operatoria (pliegue), de un nombre de autor (Leibniz) o de un segundo concepto, en este caso un concepto que arrastra una dimensión estilística y simultáneamente una dimensión histórica (Barroco)? En las intersecciones que el título hace posibles (incluida la enumeración: pliegue, Leibniz, Barroco) y en el sistema de analogías que el libro desarrolla, las tres unidades conforman un nudo tan cerrado y difícil de desarmar como abierto y dispuesto a recibir otros hilos.

De las tres unidades, lo que aquí importa en primera instancia es caracterizar el uso del concepto de Barroco (debidamente anudado a los otros dos). En el desarrollo del libro, el Barroco deja de ser lo dado (aunque en Deleuze nunca desaparezca el tono lo aseverativo, incluso la presuposición) que un desprevenido podría esperar (es decir, una variable histórica, estética, filosófica que permitiría explicar mejor determinados rasgos de un autor, en este caso, Leibniz), para volverse una pregunta (es decir, el Barroco es algo que, desde Leibniz, puede cobrar nueva consistencia). En efecto, luego de los dos primeros movimientos del libro, el capítulo tercero se pregunta “¿Qué es el barroco?”. Si bien Deleuze hace del Barroco un término de comparación (“es imposible comprender la mónada leibniziana y su sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior, sin referirse a la arquitectura barroca”, 1988: 42, traducción modificada), ese lugar es permanentemente excedido, incluso en esa misma aseveración, en la medida en que 1. otorga espesor histórico a la experiencia de Leibniz y se vuelve por ello una indagación sobre ese momento estético-filosófico (por ejemplo, Leibniz barroco en oposición a un Descartes “que continuaba siendo un hombre del Renacimiento”); 2. esa arquitectura no es ejemplo sino un elemento metodológico clave en la lectura de Leibniz que hace Deleuze (la “casa barroca” es, en efecto, definida como “alegoría”: a cada una de sus partes corresponde una

parte del sujeto leibniziano,⁴⁶⁷ barroco, y, a su vez, una parte del “mundus”); 3. aparece, con el desarrollo del libro, un nuevo objeto, producto de la articulación entre Leibniz y el Barroco; 4. el Barroco, como en otros momentos del siglo, se vuelve terreno excepcional de indagación de problemas filosóficos: en este caso, el lugar del concepto, es decir, la relación entre el concepto y la singularidad.

¿Qué es el Barroco? Deleuze retoma una idea que durante el siglo, como se ha visto, estuvo presente en muchas oportunidades: el Barroco es la última empresa clásica (es decir, está del otro lado de un límite que es fundamentalmente histórico). Y esta idea nace, podría decirse, en Leibniz. Apenas comenzado su curso sobre Leibniz en 1980, una de las primeras afirmaciones de Deleuze sintetizaba ya, antes de tiempo, el significado que tendrá el Barroco para él años después: “Leibniz es de la gran tradición racionalista. Hay algo espantoso en Leibniz. Es el filósofo del orden. Más aún, del orden y de la policía, en todos los sentidos de la palabra policía. Sobre todo en el primer sentido: la organización ordenada de la ciudad. Sólo piensa en términos de orden. En este sentido, es extraordinariamente reaccionario” (1980: 20).

Ahora bien, como ocurre en Kafka, el sentido se juega siempre en el *aber*, o más bien en la lógica que la apertura del *aber* instaura: “Pero muy extrañamente, en ese gusto por el orden y para fundar ese orden, se libra a la más demente creación de conceptos a la cual se haya podido asistir en filosofía. Conceptos desenfrenados, los conceptos más exuberantes, los más desordenados, los más complejos” (Deleuze, 1980: 20). En esa tensión se juega el sentido del Barroco según Deleuze y lleva luego, en el libro, a volver sobre una vieja discusión de umbrales: “el Barroco es la última tentativa de reconstituir una razón clásica” (1988: 108). Ese rasgo, que en otros casos condujo irremediabilmente a un alejamiento del Barroco del presente, no impide, sin embargo, la aparición de un Neobarroco, más bien todo lo contrario. Pero antes de llegar a esa tentativa (el Neobarroco de Deleuze), es necesario comprender el alcance que da al concepto de Barroco.

El primer señalamiento sobre “lo propiamente barroco”, sobre “la aportación barroca por excelencia”, es la distinción y la distribución en dos pisos (separados por el pliegue que, a su vez, “actúa de los dos lados según un régimen diferente”),

⁴⁶⁷ “El piso de arriba se cierra, puro interior sin exterior, interioridad cerrada en ingravidez, tapizada de pliegues espontáneos que ya sólo *son* los de un alma o un espíritu” (Deleuze, 1988: 43, subrayado mío).

expresión de “la transformación del cosmos en ‘mundus’” (1988: 44). La necesidad de determinar un elemento “propriadamente barroco” adquiere todo su alcance en el momento en el que, como tantas veces en el libro, un principio filosófico es inmediatamente desplazado (no se trata de una ilustración, tampoco de una comparación) al arte y los “dos pisos” aparecen como rasgo de unión de la diferencia: “entre los pintores llamados barrocos, brillan, incomparables, Tintoretto y el Greco. Y sin embargo, tienen en común ese rasgo del barroco” (1988: 44).

Ahora bien, Deleuze parte en realidad de otro punto: el Barroco es un concepto (y de ese concepto depende su existencia). Sólo Benjamin había llegado a las puertas de asumir las implicancias de lo que no podía no ser evidente para todo aquel que posara la mirada sobre el concepto y su historicidad. Por ello Deleuze eleva, quizás por primera vez en el siglo, a los *commentateurs* a la dignidad que les correspondía desde el comienzo: son los “inventores del Barroco” (1988: 48). Esa continuidad entre el “comentario” y la obra de arte es correlativo, según Buci-Glucksmann, de la continuidad entre filosofía y arte:

a diferencia de *Qu'est-ce que la philosophie?*, donde Deleuze y Guattari oponen radicalmente el plano de inmanencia filosófico creador de conceptos y el plano de composición estética [...], *Le pli* multiplica los pasajes entre filosofía y arte, hasta el punto de que las resonancias de una repercuten musicalmente en las de la otra (Buci-Glucksmann, 2007: 475).

Sobre esa base, Deleuze puede asumir con facilidad las variables que están en juego en el Barroco como discusión teórica. La discusión que, en esos años, Haroldo de Campos estaba desarrollando sobre el problema de la inexistencia histórica del Barroco es desarrollada también por Deleuze. Sobre la base de un diagnóstico repetido una y otra vez desde el comienzo del siglo (las dudas de los especialistas, la “extensión arbitraria”, las soluciones planteadas a partir de diferentes tipos de restricciones, por género o por período y lugar, etc.), Deleuze realiza una torsión fundamental: el Barroco como concepto es, aún, una tarea del pensamiento. “Es extraño negar la existencia del Barroco como se niegan los unicornios o los elefantes rosa”. Por ello la pregunta, según Deleuze, es “saber si se puede inventar un concepto capaz (o no) de darle existencia” (1988: 49). Es decir, en Deleuze el pasaje de la palabra al concepto es una tarea, aún, incompleta. El Barroco es la tarea (filosófica por definición) de crear el concepto de Barroco. Por la negativa, se define uno de los alcances de ese principio: “es fácil hacer que el Barroco no exista, basta con no proponer su concepto” (1988: 49,

traducción modificada). Pero en Deleuze esa opción (varias veces esbozada, ejemplarmente en la escena de 1955) es descartada: Deleuze se pliega a la persistencia del Barroco, a su “razón de existir” y avanza en la creación de ese concepto como tarea aún inacabada.

La solución deleuziana es, sin embargo, menos arqueológica que la benjaminiana y, por lo tanto, más *teórica*: Deleuze encuentra *su verdad* del Barroco, se deja llevar por el deseo de respuesta definitiva: “para nosotros, en efecto, el criterio o el concepto operativo del Barroco es el Pliegue, en toda su comprensión y su extensión: pliegue según pliegue (1988: 49). Como podrá verse a continuación, por esa vía Deleuze encuentra la posibilidad de un Barroco en todas las épocas (Barroco equivale a Pliegue; donde hay Pliegue, cuando sea, hay Barroco). Pero por el momento Deleuze se propone definir una especificidad que tiene algo de histórico. Puede haber un “pliegue romántico” o un “pliegue de Oriente”,⁴⁶⁸ pero “si queremos mantener la identidad operatoria del Barroco y del pliegue, hay que demostrar que el pliegue permanece limitado en los otros casos, y que en el Barroco conoce una liberación sin límites” (1988: 50). Por eso, el Barroco se vuelve valor de referencia: “todos los demás pliegues deberán ser definidos, a su vez, en un análisis comparativo” (1988: 50). Así, Deleuze llega a lo que concibe como solución a todos los problemas: “los mismos rasgos considerados rigurosamente deben explicar la extrema especificidad del Barroco, y la posibilidad de extenderlo fuera de sus límites históricos, sin extensión arbitraria: ésta es la aportación del Barroco en el arte en general, la aportación del leibnizianismo en filosofía” (1988: 50).

El pliegue conduce, a su vez, a la incorporación del concepto de Manierismo: la textura es la manera de plegarse de la manera, “de ahí el concepto de Manierismo en su relación operatoria con el Barroco” (1988: 53). El Manierismo aparece desprovisto de muchos de los sentidos específicamente históricos y es transformado en un “componente del Barroco” (1988: 73). Como componente, es utilizado para caracterizar la concepción leibniziana del acontecimiento (el mundo es acontecimiento): dado que “el mundo es la predicación misma, las maneras son los predicados”, Deleuze puede hacer de Leibniz el segundo (luego de los

⁴⁶⁸ Oriente es una fuerza que desempeña, como en Sarduy, una función ambigua: “una característica profunda del Barroco quizá sea confrontarse al oriente [...] lo lleno y lo vacío a la manera china; pero el Leibniz barroco no cree en el vacío [...]. En el Barroco y en Leibniz, los pliegues siempre están llenos” (1988: 52).

estoicos) filósofo manierista de la historia: “la pareja *fondo-manera* destrona a la forma o la esencia: Leibniz la convierte en la marca de su filosofía. Los estoicos y Leibniz inventan un Manierismo que se opone al esencialismo, unas veces de Aristóteles y otras de Descartes” (1988: 73). Manierismo equivale aquí a fluidez, también a espontaneidad de las maneras (en contra de la esencialidad del atributo) y a omnipresencia de lo sombrío (en contra de la claridad de la forma); es decir, en el Manierismo como componente sostiene Deleuze la oposición fundamental entre filósofos clásicos (ejemplarmente, Descartes) y Leibniz como filósofo barroco.

De este modo, Deleuze encuentra en el Barroco-Manierismo una manera de volver a colocarse en la tradición filosófica: el pensamiento de lo Múltiple, la “antidialéctica” (Badiou, 1989: 32), la anti-ilustración (en su lugar, el claroscuro), etc. Lo que está en juego para Deleuze es, en este punto, un hecho fundamental: “son las bodas del concepto y de la singularidad. Es la revolución leibniziana” (1988: 91). ¿Qué es lo singular en Leibniz-Deleuze? No se opone a lo Universal (como ocurría en la lógica clásica), tampoco se opone a lo general. Se trata, en cambio, de la oposición matemática a lo regular. Lo singular, por lo tanto, es lo que sale de la regla (y equivale a “remarcable” y a “notable”). Por ello en Leibniz, según Deleuze, “el individuo no es una especie final” y lo que se propone es “romper con todos los que oponen el individuo y el concepto”. Es decir, para Leibniz “sólo existe el individuo, y existe en virtud de la potencia del concepto: mónada o alma. Así pues, esta potencia del concepto (devenir sujeto) no consiste en especificar hasta el infinito un género, sino en condensar y en prolongar singularidades” (1988: 87), singularidades, por lo demás, “emitidas” por el acontecimiento. El Barroco aparece como “origen” de esta posibilidad: un nuevo modo del concepto, es decir, un nuevo modo de la filosofía. Por esta vía, como podrá verse a continuación, Deleuze se acerca más de lo que acepta, a través de Leibniz, a la “solución” benjaminiana (cfr. Cap. 6). En ambos casos se trata de una “ruptura con la concepción clásica del concepto como ser de razón” (Deleuze, 1988: 74), pues, “en Leibniz hay toda una historia del concepto, que pasa por los todos-partes, las cosas y las sustancias, por las extensiones, las intensidades y los individuos, y gracias a la cual el propio concepto deviene sujeto” (1988: 74).

4.4. “Nous restons leibniziens”: el Neobarroco de Deleuze y la reconstrucción del pensamiento

Deleuze recupera de Schérer y Hocquenghem no sólo un concepto (Barroco), sino también un tono, o una consigna: de “seguimos siendo barrocos” de éstos a “seguimos siendo leibnizianos” de Deleuze. Es cierto que hay una inquietud que Deleuze manifiesta incluso antes de proponer la articulación barroca de la filosofía de Leibniz, a propósito de la actualidad (qué es ser leibniziano hoy), lo cual llevaría a invertir la secuencia: de Deleuze, que hace esa pregunta en 1980, a Schérer y Hocquenghem que la retoman en 1986 y de ellos a Deleuze nuevamente –pero el orden es indistinto. Esa inquietud, que surge a partir de la pregunta sobre el significado del *rester*, comienza a ser desplegada y reformulada por Deleuze ya en el curso: por ejemplo, en términos de “retorno a Leibniz” (1980: 134). Lo cierto es que a través de esa inquietud por la contemporaneidad de Leibniz, Deleuze llega rápidamente a la inquietud por la contemporaneidad del Barroco. Aquello que en el curso se plantea en primer término como posibilidad de existencia de “barrocos modernos” (1986/1987: 361) llevará, en el libro, a un anuncio (“vendrá el Neobarroco”, 1988: 108) que inmediatamente se revela plenamente actual. La posibilidad de un Neobarroco en Deleuze depende, para comenzar, de una dimensión específicamente histórica de los postulados de la filosofía de Leibniz según Deleuze. Luego de algunos señalamientos sobre la “modernidad” de ideas específicas de Leibniz, Deleuze señala un paralelo entre el objeto y la función en Leibniz y lo que ocurre en “nuestra situación actual” (1988: 30) –comienza así a desarrollar lo que en las páginas siguientes del libro será sistemático: una comparación entre las dos épocas que conduce a la analogía (aunque también a la constatación de diferencias históricas).

Pero para comprender el alcance del “Barroco moderno”, del “Neobarroco” de Deleuze, es necesario comenzar por la fórmula de la consigna a través de la cual llega a esa convicción: seguir siendo leibniziano. Tal como señala Badiou analizando otro problema, “se trata de saber qué significa ese ‘seguir siendo’ [*rester*]” (1989: 28). Esa persistencia, esa resistencia, puede leerse como un modo militante de contemporaneidad con el propio tiempo; un modo, en términos de otro Deleuze, de nomadismo por inmovilidad absoluta: en esa persistencia, Deleuze cava un pozo propiamente arqueológico (agujerea el espacio) y reescribe la historia de nuestra modernidad. En efecto, uno de los componentes que

intervienen en el Neobarroco de Deleuze es un aspecto central para la historia del Barroco como Máquina de lectura: en *El pliegue* vuelve a articularse Barroco y modernidad y así se constata que lo moderno es “lo que ya era la empresa barroca” (1988: 42).

Pero lo realmente determinante es la historia (de la filosofía y más allá) que traza Deleuze, cuyo valor es que realiza la articulación aún más específica que en esta tesis fue perseguida y que fue, en algunos casos, construida: integra el Barroco como variable de periodización específica, interna, de la modernidad –en efecto, el único modo en que el Barroco puede funcionar como *Ursprung* de la modernidad es saliendo del lugar de origen absoluto para integrarse a la historia, las periodizaciones, los cortes internos, las luchas. En el relato que Deleuze concibe están, por un lado, Nietzsche y Mallarmé, autores que, como Leibniz, conciben un Pensamiento-Mundo (autores, por otro lado, que por vías muy diferentes, tuvieron su parte en esta historia: para Nietzsche, cfr. Estado de la cuestión y Cap. 6; para Mallarmé, cfr. Cap. 5). Pero, a diferencia de Leibniz, en ellos se da “la ausencia de todo principio”, es decir, un pensamiento sin Dios y por lo tanto sin el hombre. La pregunta que se hace aquí Deleuze es la misma que se había hecho Benjamin: ¿qué ha ocurrido para llegar hasta allí? Es decir, ¿qué pasó, en “esta larga historia del ‘nihilismo’, antes de que el mundo perdiera sus principios?” (Deleuze, 1988: 91, traducción modificada). Los tiempos que según esta pregunta le interesan a Deleuze son dos: uno “muy cerca de nosotros” en el que ha sido “necesario que la Razón humana se derrumbe, como último refugio de los principios”, el kantiano, que “muere por ‘neurosis’”; otro, anterior, el “episodio psicótico” de la crisis y el derrumbe de la Razón teológica: “ahí es donde el Barroco toma posición” (1988: 91). Nuevamente, Benjamin se hace presente. Lo que en 1928 la Máquina barroca identifica con la caída y con la necesidad de conservar formas de conocimiento, aquí se reformula (pero es lo mismo): “¿existe un medio de salvar el ideal teológico en un momento en el que es combatido desde todas partes, y en el que el mundo no cesa de acumular sus ‘pruebas’ contra él, y pronto la tierra temblará...?”. La “solución barroca” es “multiplicar los principios”, es decir, “se juega por exceso y no por falta de principios” (1988: 91). Es un juego en el que la destreza (no, aún, el azar) sustituye a la vieja sabiduría.

Como puede verse, Deleuze vuelve a hacer los pasos de Benjamin: el Barroco “es un juego en el que se conjura el vacío” (1988: 91). Por ello, cabe decir

de Deleuze lo que ya fue dicho sobre Benjamin y sobre la Máquina de lectura en su estado 1927: sólo volviendo al Barroco se accede a la “situación teológica” del hombre *moderno*. El lugar liminar en el que Deleuze inscribe el Barroco es, en efecto, idéntico al de Benjamin:

Eso es el Barroco, antes de que el mundo pierda sus principios: el espléndido momento en el que se mantiene Algo más bien que nada, y en el que se responde a la miseria del mundo por un exceso de principios, una hibris de los principios, una hibris propia de los principios (Deleuze, 1988: 92).

El Barroco es el tiempo de ese Algo, es decir, es –como en Benjamin– el producto de “la derrota del Bien” (Deleuze, 1988: 91), cuya consecuencia es “la proliferación de los principios” que señalan esa derrota, ese vacío a conjurar, conjuración que es al mismo tiempo –tal como señala Agamben (2008b) en relación con el concepto de origen– invocar y expeler. Pero el Barroco es también, igual que en Benjamin, aquella experiencia que instala al hombre en una condena: lo que en Benjamin se sintetiza en la calavera, aquí aparece como muerte en presente, en movimiento, aquello que se “acompaña”.

Sin embargo, Leibniz crea el mejor de los mundo posibles. “Mejor” quiere decir, entre otras cosas, “aquel [mundo] en el que el Todo permitía que fuera posible la creación subjetiva de novedad”, es decir, aquellas “condiciones [en que] el mundo objetivo permite una producción subjetiva de novedad, es decir, una creación” (1988: 105). Es la misma preocupación de Benjamin, por ejemplo en su teoría del lenguaje. Por ello lo que dice Deleuze como conclusión de esas precisiones sobre el “optimismo” leibniziano suena de otro modo si se tiene presente la lectura benjaminiana: “conversión teológica de la filosofía” dice Deleuze (1988: 105). El Barroco es, para la modernidad, ese umbral. Un umbral que es, al mismo tiempo, económico-político: “si a menudo se ha relacionado el Barroco con el capitalismo es porque va unido a una crisis de la propiedad, que aparece a la vez con el auge de nuevas máquinas en el campo social y el descubrimiento de nuevos vivientes en el organismo” (1988: 141).

Es, precisamente, lo que Deleuze llama “transición”. El Barroco en Deleuze es una transición. ¿Hacia qué? Podría decirse: hacia el presente. También podría decirse: hacia la filosofía del propio Deleuze (a través de un camino filosófico que pasa, en este caso, por Nietzsche, por Wittgenstein). Pero lo que Deleuze dice es que la transición conduce a un sinónimo del presente y de su filosofía: el

Neobarroco o, lo que es lo mismo, el “neoleibnizianismo”. El punto determinante, la condición de posibilidad de ese Neobarroco deleuziano, es el problema de la imposibilidad en Leibniz. Tal como Deleuze expone una y otra vez a lo largo de *El pliegue*, según Leibniz Dios elige entre una infinidad de mundos posibles, entre los cuales se pone en juego una relación de *imposibilidad*, que consiste fundamentalmente en la divergencia de las series. Dios hace pasar a la existencia sólo uno de esos mundos posibles; por lo tanto es posible (pero no componible) con nuestro mundo –tal el ejemplo de Deleuze– un Adán no pecador: “las mónadas sólo excluyen universos imposibles con su mundo, y todas las que existen expresan el mismo mundo” (1988: 107).

Pero la imposibilidad vale para el siglo XVII, no para el XX. Es decir, a través de la compositibilidad/ imposibilidad y a partir de la bifurcación borgeana, Deleuze encuentra es una vía para la delimitación de un Neobarroco deducido de los criterios leibnizianos: el Neobarroco es el mundo en el que las imposibilidades pertenecen al mismo mundo. Escribe Deleuze: “las series divergentes trazan en un mismo mundo caótico senderos siempre bifurcantes, es un ‘caosmos’”. Así, viene “el Neobarroco, con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo”. Es el pasaje de la armonía barroca a la disipación de la tonalidad neobarroca, “de la clausura armónica a la abertura de una politonalidad” (1988: 108).

Ahora bien, el Neobarroco como concepto, pese a ser filosófico, pese a designar un modo del mundo, no abandona nunca su condición específicamente artística y se sostiene, por lo tanto, en “casos”, “ejemplos”, en nombres propios de artistas que sin embargo no son, naturalmente, meros ejemplos, ni meros casos. Aquí la lista completa: Mallarmé, “un gran poeta barroco” (1988: 45), Klee (en oposición a un Kandinsky cartesiano y proyectado en otros “grandes pintores barrocos modernos”: Fautrier, Dubuffet, Bettencourt), Kleist, Pollock, Rauschenberg, Simon Hantaï y Helga Heinzen. También, en un detalle, Le Corbusier: profanación del funcionalismo, o más bien, redefinición de las variables del modernismo arquitectónico. Gombrowicz, pero sobre todo Borges, “un discípulo de Leibniz” (1988: 84). Maurice Leblanc y Joyce. Cocteau, Michaux y Pessoa. Beckett (Malone). Todo el arte informal y más aún el Arte *minimal*: Carl Andre. Tony Smith “evoca la situación propiamente leibniziana” (1988: 159), pero también Judd, LeWitt, Robert Morris y Christo. Finalmente: Cage, Boulez (Deleuze parece

no saber que había inspirado el Neobarroco de Haroldo de Campos en 1955), Stockhausen, Berio. Es decir, todo el siglo; o, más bien, todo *un* siglo.

Sin embargo, como es evidente, en esa lista falta un nombre, que debe agregarse: Deleuze, o “Leibniz-Deleuze”. Las pequeñas señales, los esporádicos índices de deleuzismo que Deleuze posa sobre Leibniz (la definición de un razonamiento de Leibniz como “reconstrucción propiamente esquizofrénica”, 1988: 93; la idea de los “mil pequeños resortes” en la mónada, 1988: 94; e incluso la compleja articulación entre Capitalismo y Barroco antes citada) no hacen más que preparar el camino, un camino de doble dirección, entre Leibniz y Deleuze.

En efecto, es posible proponer que, en *El pliegue*, Deleuze vuelve a hacer (ahora detalladamente) el camino que llevó de la monadología a la nomadología – en *Mil mesetas*, en efecto, Leibniz no es nombrado siquiera una vez; en *El Anti-Edipo*, sólo una. Pero al recorrer ese camino, Deleuze realiza una corrección y obliga a releer *Capitalismo y esquizofrenia* en clave barroca.

Así sintetiza Deleuze, acabando *El pliegue*, cómo habrá de ser una (la propia) filosofía derivada de ese desarrollo: “una filosofía trascendental leibniziana, que se basa en el acontecimiento más bien que en el fenómeno, sustituye el condicionamiento kantiano por una doble operación de actualización y de realización trascendentales (animismo y materialismo)” (1988: 154). Se trata, desde un punto de vista, de la obra de Deleuze. Pero no exactamente, pues lo que está en juego es una reformulación, un desplazamiento más de su filosofía, que hace de Leibniz no un espacio de ratificación sino una fuerza de desplazamiento. Pero junto a su filosofía, lo que Deleuze está reformando es el “origen” de la filosofía y la literatura modernas, por ejemplo, en la aparición del perspectivismo. Deleuze define el punto de vista como “punto de vista sobre una variación” y explica que “no es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto”. Ese rasgo (la aparición del perspectivismo, que es un relativismo en sentido estricto) define a Leibniz, pero también a Nietzsche, a Henry James y a Wittgenstein: todos ellos son producto, en este punto “la idea misma de perspectiva barroca” (1988: 31).

En una entrevista publicada apenas aparecido el libro, dice Deleuze a Dider Eribon: “este libro sobre Leibniz es mi actividad de retratista [...] No es necesario que un retrato sea parecido. Hay un estilo de retratista. Para el filósofo es igual. No diría que es “mi” Leibniz, sino que son los conceptos de Leibniz tal como

encuentran en mí una resonancia (Eribon, 1988). Esa resonancia produce, evidentemente, una alteración en uno y en otro. Y es precisamente la resonancia, como experiencia de *retombée*, aquello que hace de *El pliegue* una pieza más de la Máquina barroca de lectura, una pieza (máquina a su vez) decisiva.

Este nuevo (para él) y viejo (para el siglo) lanzamiento del Neobarroco permite a Deleuze nombrar, en un comentario lateral, la condición maquínica del Barroco que ya está en Leibniz. Luego de señalar que entre el arte Barroco y el arte del presente hay equivalencia (en los dos casos se trata del desplazamiento entre las artes; en los dos casos se trata de plegar-desplegar, envolver-desarrollar), escribe Deleuze: “ese teatro de las artes es la máquina viviente del ‘Sistema nuevo’, tal como Leibniz la describe, máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas, ‘plegadas diferentemente y más o menos desarrolladas’” (1988: 159).

El recorrido del libro y su punto de llegada definen con claridad en qué medida la preocupación fundamental de Deleuze es (en Leibniz, a través de Leibniz) la actualidad del Barroco. En efecto, el capítulo final, dedicado a definir la “nueva armonía” de la mano de la alegoría benjaminiana y del problema de la música, hace confluir en las páginas finales todas las variables hasta allí presentadas para definir el *cambio* (cuyo despliegue presupone, en la misma medida, una continuidad) que lleva del Barroco al Neobarroco (o nuevo Barroco, o neoleibnizianismo). Continuidad: “la misma construcción sobre el punto de vista continúa desarrollándose”; cambio: “pero ya no es el mismo punto de vista, ni la misma ciudad, y la figura y el plano están en movimiento en el espacio”. En suma: “algo ha cambiado en la situación de las mónadas” (1988: 175). Continuidad: ¿qué es lo que sigue, lo que dura? Una actitud. En última instancia el Neobarroco de Deleuze es la continuidad de una actitud filosófica cuyo horizonte es la habitabilidad del mundo. Allí se cruzan Deleuze, Perlongher y Schérer y Hocquenghem. Cambio: las condiciones en las que es necesario desplegar esa actitud no son las mismas: es, como señala en *Abecedario*, un momento de “pobreza”, un momento histórico de baja intensidad.

Pero el cambio tiene una forma específica en relación con el leibnizianismo. En el marco de las consideraciones sobre la “nueva armonía”, Deleuze propone que ese cambio, en primer término, radica en que, a diferencia de lo que ocurría en el Barroco, en el Neobarroco “las disonancias no tiene que ser ‘resueltas’, sino que

las divergencias pueden ser afirmadas”; luego, dado que la mónada no pertenece como en el Barroco a un único mundo (que está dentro de ella plegado completamente y expresado parcialmente), sino que está “a caballo entre varios mundos, es mantenida semiabierta” y no está cerrada como antes. Llega así Deleuze a su forma de la excentricidad (derivada lógicamente del perspectivismo):

En la medida en que el mundo está ahora constituido por series divergentes (caosmos), [...] la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado [...], sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más de un centro (Deleuze, 1988: 176).

En su Neobarroco, en los nombres propios que Deleuze propone para llevar ese Neobarroco, se realiza el paso que Deleuze ya había dado: Stockhausen o Dubuffet “identifican la variación y la trayectoria, y doblan la monadología en ‘nomadología’” (1988: 176-177).

El Neobarroco de Deleuze conduce, por lo tanto, al establecimiento de operaciones donde se sale de la filosofía por la filosofía. “El problema es siempre habitar el mundo”, dice Deleuze, para concluir en plural: “seguimos siendo leibnizianos” porque “descubrimos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas, pero seguimos siendo leibnizianos porque siempre se trata de plegar, desplegar, replegar” (1988: 177).

La fuerza de la continuidad –seguir siendo– lejos de suponer siquiera un mínimo gesto conservador, debe leerse, en Schérer y Hocquenghem y en Deleuze, como una actitud radical, como un modo de protesta que se pliega ahora a las fuerzas y los conceptos del Barroco ante la usurpación “originaria” y actual de lo moderno. Esa actitud es sintetizada en estos términos por Deleuze en *Pourparlers*:

En nuestros días no es ya la razón teológica sino la humana, la de la Ilustración, la que ha entrado en crisis y se está derrumbando. De ahí que, por nuestra tentativa de salvar algo de ello o de reconstruirla, asistamos a un neo-barroco que nos coloca probablemente más cerca de Leibniz que de Voltaire (1990: 255-156).

Máquina de lectura. Conclusión

El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina, en tanto que máquina de máquina. El deseo es máquina
Deleuze y Guattari (1972: 34)

Toda máquina es máquina de máquina
Deleuze y Guattari (1972: 42)

1. Hay Barroco

Entonces, hay Barroco en el siglo XX. Sin embargo, también hay *sequestro* del Barroco, lo cual conduce a una paradoja que alcanza una escala universal, pues el Barroco y el *sequestro* del Barroco son alternativas: producto de una bifurcación originaria, “se desarrollan simultáneamente en series divergentes en mundos imposibles” (Deleuze, 1988: 85). Es decir, en principio no sería posible la existencia de un mundo en el que a la vez hay y no hay Barroco. Y la razón es simple: el Barroco, como pecado original del arte, no podría vivir en un mundo que cree no haber caído (o al menos que cree no haber caído en esos términos), pues, cuando aparece, el Barroco ocupa espacios que obligan a realizar corrimientos en las historias –su presencia altera y redefine lugares históricos, valores, fundamentos, destinos, lógicas, etc. Pero hay otra razón: una vez que hubo Barroco, la serie de proyecciones no puede detenerse.

Ahora bien, la contemplación del siglo XX como recorrido arroja una constatación ligeramente diferente, tan obvia como decisiva: una vez abierta la puerta del Barroco, incluso el *sequestro* es un producto del Barroco. Se trata de un mundo en el que el Barroco puede contemplarse como no siendo y goza como efecto de la amenaza que garantiza su lugar de *diferencia*. En efecto, la posibilidad de no ser no lo inquieta, pues en ese riesgo está la fuerza que le permite reinventarse cada vez (el Barroco está atravesado por el milagro de haberse visto nacer). Esa multiplicación de mundos (filosóficamente remota, pero efecto, para este siglo XX, de la apertura arqueológica que al menos desde 1908 está presente) sólo es posible *desde el punto de vista* del Barroco.

Es decir, el Barroco no es sino una de las series posibles, algo así como el despliegue de un *What if?*, un relato. Esa serie, contemplada desde sí misma, es la mejor de todas (ofrece, ante cada línea bloqueada del siglo, una salida, una promesa de felicidad), pero para ser (y nunca termina de ser, siempre está en

estado de emergencia) está permanentemente amenazada por otras series en las que no hay Barroco (no existe el concepto), sea por las razones que sea. Por eso hay, sí, Barroco; es decir, hay un determinado siglo XX que resulta de la postulación de la existencia del Barroco, obra de la Máquina de lectura. Pero debe tenerse en cuenta que la Máquina de lectura no crea el Barroco, crea un mundo en el que hay Barroco, es decir, crea un Mundo que necesita del Barroco para ser y en el que muchas otras series (en el “origen”, por ejemplo, la serie del ornamento) se anudan con él.

Si hay Barroco hay *otro siglo*, es decir, un siglo que realiza sistemáticos desvíos con respecto al organizado en torno a la *Aufklärung*, sus proyectos, sus derrotas, sus retornos y sus versiones –el Barroco traza, en cambio, una historia de la modernidad que salta del siglo XVII al XX, un siglo XX barroco que comienza en 1908 y acaba hacia 1988, en el momento en el que las últimas piezas de la Máquina diseñan los últimos gestos y, simultáneamente, aparecen las primeras formas de rediseño.

¿Cuál es el nivel de *realidad* de ese siglo? Ninguno: es un mundo entero postulado. Es un delirio. Un encadenamiento de razonamientos (cuya base es la determinación de un requisito mínimo indispensable, la determinación del índice más pequeño que permita inscribir “Barroco” y seguir avanzando) que parten de un vacío pero que, una vez encaminados, no pueden detenerse. Es lo que Deleuze, para explicar que en Leibniz el mundo no existe fuera de las mónadas, llama “percepciones sin objeto” o “micropercepciones alucinatorias” (1988: 112): “toda percepción es alucinatoria porque la percepción no tiene objeto” (1988: 121). Sin embargo, el Barroco está recorrido por una fuerza (una fuerza, precisamente, de lectura) que obliga a redefinir muchas de las variables de la experiencia estética de la modernidad. Y de pronto, por ello, el Barroco está, o al menos muchos creen verlo, en cualquier lugar.

El siglo barroco se cierra en el momento de mayor nitidez de una serie de rasgos que eran visibles desde el comienzo, sintetizados en la inquietud incansable por el origen; o, quizás, según ese final, la arqueología se hace trampa y encuentra su “origen arqueológico”. Lo cierto es que el tiempo arqueológico de la Máquina es un momento de realización plena. Por esa vía, en Deleuze, el Barroco termina de asumir su condición maquina.

¿Por qué plegar los destinos del Barroco a un concepto tan íntimamente ligado a uno de los tantos protagonistas de la serie de escenas que conforman su historia –“Máquina”? Podría quizás pensarse que se trata de fidelidad al “fin de siglo”, algo así como tomar en serio la última palabra del Barroco (la de Perlongher, la de Deleuze). Sin embargo no se trata de eso y el camino podría ser el inverso. El recorrido del propio Deleuze es un síntoma: el Barroco es su destino; o el destino del Barroco es, en cierto modo, la filosofía de Deleuze (no menos que la de Benjamin, o la de Sarduy, o la de Lezama, o la de determinada filología, etc.). Pero la de Deleuze sería una filosofía que si bien permite, como otras, nombrar diferentes rasgos del Barroco, posee la ventaja de que, con la noción de Máquina, permite nombrar un rasgo muy específico de su conformación y funcionamiento, partiendo de la base de que, en el caso del Barroco, es necesario encontrar un modo de describir una forma singular de persistencia de un concepto y las reglas que regulan esa persistencia y, sobre todo, describir satisfactoriamente el modo de enunciación teórica implicado.

La Máquina que en esta tesis se propuso es una máquina específica, de lectura. Hacer de la lectura una operación maquinaica permite nombrar la historia de la emergencia, conformación y crecimiento del Barroco como concepto que se desliga de su época original y de cualquier pretensión de unidad estilística para esparcirse en el pensamiento estético del siglo como matriz de comprensión, de des/clasificación, de historización. Las razones son simples: el Barroco se conforma (origen fallido, anónimo, plural, injuriante) como enunciación colectiva, como sistema que falla, como fuerza y movimiento, según cortes, segmentaciones y *partages*. Su operación fundamental es una, la conexión (o el ensamblaje); su ley también es una, el deseo (el deseo de Barroco, una experiencia nunca individual y precedida por otro plural, la Voluntad de Barroco, un tipo de *Kunstwollen*). Es necesario insistir en la falla o el desarreglo como condición de funcionamiento de la Máquina: en la falta de acuerdos sobre la unidad del concepto, en el recomienzo permanente de la historia del Barroco, en el sistema de variaciones ilimitadas al que está sometido, la máquina da error “científico”, pero así crece. Ese rasgo tan íntimo de esta Máquina (el hecho casi inédito e irrepetible de que haya habido quienes propusieron apagarla, desconectarla, destruir la Máquina barroca, considerando inútil o peligroso el concepto, lo cual habría supuesto nada menos que la desaparición del Barroco) permite ver las guerras de las que la Máquina

participa y el modo en que encuentra en ese riesgo, en la falla “científica” (Barroco y delirio, disparate) una fuerza siempre nueva, una salida.

Por ello, constatar y hundirse en las variaciones, las inconsistencias, los delirios (y permanecer allí) no debería leerse ni como un gesto normativo ni como mera celebración –no estuvo en juego un intento de recuperación de una definición justa, verdadera, del Barroco, pero tampoco resultó convincente aceptar acríticamente que sea cualquier cosa. El delirio no hace justicia al Barroco si, llegado el momento clave de una lectura, se opera sobre el frágil consenso, el sobreentendido, el uso laxo, la pereza. Por ello, el trabajo con la variación parece una vía posible para el despliegue de las fuerzas del concepto: la auténtica potencia del Barroco. Incluso allí donde el uso *falla* (quizás precisamente donde falla) emerge la verdad del Barroco: las reglas de su funcionamiento, las causas de su disponibilidad, su fertilidad, los territorios de su vida póstuma.

¿Cuál es, en función del recorrido del siglo, el lugar del trabajo que aquí concluye? Este trabajo se ensambla con la Máquina barroca de lectura, aspira a formar parte de ella, en una de sus reconfiguraciones del nuevo siglo –como periodización provisional, podría hablarse, de un ensamblaje desarrollado durante los años 90, un momento de debilidad de la Máquina (el concepto de posmodernidad es, probablemente, la conexión que más logró neutralizarla, bajar su poder de imantación); luego, en los últimos diez o quince años, habría habido una recuperación de esas fuerzas producto de una reconfiguración que, de la mano de la revitalización de la arqueología, vuelve a hacer del concepto una variable necesaria para pensar lo moderno. La conexión a la que este trabajo aspira se realiza a través de la actualización realizada por algunos de los nombres incluidos en el Estado de la cuestión. En ese marco, este trabajo aspira a ensamblarse con la Máquina no pese a tomarla por objeto, sino precisamente por ello, pues la Máquina está recorrida por todos los planos de desarrollo y para funcionar necesita también que haya una sección encargada de definir la historia de su conformación y desenvolvimiento (como necesita también de las secciones destructivas, que quieren hacerla estallar, o apagarse). Por ello sería equivocado considerar que este trabajo, al tomarla por objeto, es *exterior* a la Máquina de lectura: ella sólo admite inmanencia.

2. La Máquina de lectura

2.1. Su conformación y sus partes

En el siglo XX hay Barroco porque hay Máquina barroca de lectura. ¿Qué Máquina es ésta? Ésta, la que aquí ha comenzado a construirse, parte por parte (cada una de las teorías) y cuyas unidades históricas (las escenas que la conforman) aquí se han delimitado. Esto no supone que la Máquina sea un puro invento: está construida con documentos del pensamiento estético del siglo XX. Pero si se acepta la versión monadológica, en el caso de que este trabajo haya logrado ensamblarse con la Máquina, lo hizo desde un determinado punto de vista. Es decir, este trabajo la incluye plenamente, pero sólo expresa con claridad unas determinadas zonas.

La Máquina, fue señalado inicialmente, está conformada por un conjunto de máquinas. Esto conduce necesariamente a una consideración sobre el lugar y el funcionamiento de las partes. Si “Máquina” equivale a Máquina de máquinas se debe, en este caso, a que el Barroco no puede no ser una tarea colectiva de pensamiento. Necesita muchos “departamentos” para desarrollarse: por eso la conexión y el *partage* rigen su conformación. Para sobrevivir, el Barroco necesitó desarrollar una gran capacidad de incorporación. Contó para ello con todo tipo de conectores, que le permitieron atraer casi todo: conceptos, nombres, lenguas (aunque en inglés parece nunca terminar de sonar bien), tradiciones, campos de estudio; incluso la diferencia, la distancia y la contradicción, que no la daña: es precisamente la contradicción (en última instancia, lo clásico) aquello que funciona como el más potente de los combustibles. La Máquina es, por eso ilimitada (en ella cabe todo).

Todo el problema de su conformación radica, precisamente, en que las teorías que la componen son finitas y se dan por tarea expresar una Unidad ilimitada o de crecimiento perpetuo (el Barroco). En efecto, uno de los rasgos decisivos de la Máquina es la Unidad, la totalización. El Barroco es una unidad siempre máxima: si en el comienzo era tímido (medio mundo, en d’Ors), luego se vuelve un Universo (Sarduy), una era completa (Lezama Lima), un Mundo (Deleuze) o un Imperio (Schérer y Hocquenghem, Perlongher). O, incluso, el Libro total (Deleuze).

Ahora bien, la Máquina se realiza en sus partes, es decir, las teorías, y no hay más allá. En este sentido, lo central es la arquitectura del artefacto, el modelo

de construcción: no hay Máquina de lectura barroca más allá de las teorías que la ponen en funcionamiento, pero la Máquina es más que la suma de las teorías que le dan existencia. Lo que ocurre es que el Barroco-Mundo es una virtualidad que se actualiza en cada teoría (cada teoría lo expresa completamente pero desde un punto de vista). Pero si fuese sólo eso no habría Máquina. Simultáneamente, otra pareja es convocada (posible/real). Ese Barroco-Mundo actualizado y posible debe *realizarse*. Y esa realización sólo es posible en el cuerpo puesto en escena (participante de la escena teórica) en la que lo individual (la teoría) se vuelve, a la vez, producto de una masa, colectivo: la escena es el territorio de los ensamblajes, de las desdiferenciaciones; en la escena, las teorías se sacrifican (sacrifican la verdad que dicen como enunciado) para actuar y, como enunciación, hacer proliferar la serie sometiendo su verdad al juego de la variación y la diferencia. Cada teoría es, desde un determinado punto de vista, unitaria y autónoma; pero si se la contempla desde el punto de vista de la Máquina barroca (una de las máquinas de las que cada teoría-máquina puede participar) esa unidad y autonomía se vuelven relativas o parciales: las teorías adquieren el rostro de una multitud que dice la acumulación de todos los enunciados de todas las teorías (enunciado cuya forma básica es: “el Barroco es...”) y por lo tanto dice otra cosa porque se somete, al volverse serie, a la ley de la variación (donde hay contigüidad y por lo tanto continuidad, contagio, desarrollo, pero, por lo mismo, hay contradicción, disputa, repudio, sometimiento). Por lo tanto, cada teoría es, monadológicamente, un momento de la Máquina: aquel en el que la Máquina, toda ella, se comprime o pliega, pasa por determinada teoría y mira desde allí.

Por ello, cada teoría funciona según un doble principio o rasgo de ensamblaje maquínico: trabaja para la “obra” de la que forma parte y por lo tanto puede cobrar sentidos específicos en relación con un determinado sistema de pensamiento (sus etapas, contextos de discusión, historias de recepción, etc.); pero simultáneamente esa teoría trabaja y se conecta con la Máquina barroca que redefine el significado y el valor de sus enunciados. Así, la Máquina barroca despersonaliza parcialmente esos enunciados en la medida en que dispone cada una de sus unidades en nuevas series donde hay otras resonancias (lo que en Sarduy, por ejemplo, es la propia teoría como cámara de eco), otras memorias y otras proyecciones. Es allí, en ese segundo tipo de ensamblaje, donde cada teoría se traiciona (o, más bien, puede hacerlo), al abandonar total o parcialmente la

colocación del lado del *ser* (en cada teoría, el Barroco es algo) para entregarse (sabiendo o no, según el caso, que lo hace) al juego, al goce de la variación ilimitada; es decir, para permanecer, ahora, del lado de la pregunta y, en última instancia, perder su condición “teórica” según la distinción de Georges Canguilhem planteada en la Introducción general.

Este doble cara (o doble sistema de gestos) de cada teoría conduce inevitablemente a preguntarse si alguna de las teorías barrocas del siglo alcanza individualmente la posición de la Máquina barroca; es decir, si alguno de los autores se coloca definitivamente del lado de la pregunta y, por lo tanto, hace de la definición del Barroco una *causa perdida*. Hay obras, evidentemente, que se aproximan a hacer de la falla su principio organizador (por muy diferentes razones, se trata de d’Ors, Benjamin, Hocke, Sarduy, entre otros). Por esa vía, la Máquina habla de sí misma y algunas teorías, hacia el final del siglo, asumen la condición maquina y juegan, por lo tanto, con la variación.

Asimismo, si a lo largo de esta tesis fue necesario desarrollar lecturas específicas con un nivel de relativo detalle sobre algunos aspectos de cada una de las teorías es porque la evaluación de los efectos (o, al menos, de la presencia) del Barroco en algunos de los grandes nombres del pensamiento estético del siglo se vuelve necesaria para volver más nítida la imagen de la Máquina y del siglo otro que hace posible. En este sentido, la indagación del funcionamiento de esas teorías también necesitó ser doble: una vez dada la conexión, el Barroco se contempla desde una teoría, pero también la teoría desde el Barroco. Sin una consideración mínima del funcionamiento específico de cada teoría (para comenzar, la relación de determinado texto con el resto de la obra de ese autor) no hay posibilidad de definir el funcionamiento de la Máquina, porque no hay otra cosa que las teorías si el objetivo es definir el funcionamiento del concepto.

La unidad máxima es, por lo tanto, el Barroco. Luego, las unidades (máquinas a su vez) que la componen son las teorías: cada una conforma una parte o pieza de la Máquina. Pero dado que esa máquina tiene –además de territorios de movimiento– una edad, es necesario determinar formas (edades) de la Máquina en función de conjuntos históricos de teorías. La escena es la unidad intermedia, definida históricamente, y permite cumplir la tarea dictada por Benjamin en la Introducción general: la escena *da su fisiognomía a las fechas*.

2.2. Cómo lee

2.2.1. Las operaciones básicas

Se dijo hasta aquí que la operación fundamental de la Máquina de lectura es una, la conexión (en efecto, lee entre lugares, entre tiempos y entre disciplinas). Pero estrictamente, sobre la base de la conexión, la Máquina se programa para realizar no una sino una serie de operaciones básicas (sus primeras unidades de movimiento). Esas operaciones pueden ser de dos tipos: operaciones a distancia, operaciones en proximidad.

La Máquina, antes que nada, inscribe. Coloca una etiqueta que dice “Barroco” y, sobre esa base, otras etiquetas. Produce así categorías, clasificaciones, más temprano que tarde, aberrantes. Es decir, la Máquina conecta (y arma series), agrupa (y conforma una tradición), pero también divide (y delimita *lados*) y, una de sus grandes pasiones, ejemplifica (y cree estar sólo ilustrando una Idea).⁴⁶⁹ En esas operaciones, naturalmente, desarrolla herramientas de desconexión o debilitamiento de otras series (“canon”, “arte nacional”, “obra”, “autor”, pero también “clásico”, “romántico”, etc.), pues su objetivo es expropiar (objetos inscriptos en otras épocas, estilos), usar (lo que no le pertenece) e invadir (campos nuevos de saber, hasta llegar, por ejemplo, a la ciencia, la filosofía, el psicoanálisis). La Máquina tiene, por lo tanto, el comportamiento de un virus, incluso en relación consigo misma: otra operación esencial es la rectificación, el ajuste, la corrección que realiza cada teoría sobre su estado de la cuestión.

A un nivel de mayor proximidad con los materiales, la Máquina realiza operaciones muy repetitivas y muy básicas (todas vinculadas con las anteriores, como especificación). Su primer gesto es siempre comparativo. La Máquina, para asignar inscripciones (para etiquetar “Barroco”), primero compara buscando similitud, es decir, opera por analogía –aquello que Sarduy denomina *retombée* y Agamben “sistema analógico bipolar”. Así, cada objeto incorporado se vuelve, total o parcialmente, término de comparación disponible para el siguiente. Luego, la Máquina analiza (explica, pero también complica y replica), a veces glosa, también dibuja (y produce diagramas), muchas veces repite. Otras tantas resuelve enigmas (desanda metáforas, endereza anamorfosis, devela trampas). Incorpora (citando o

⁴⁶⁹ En cambio, ejemplificar es cualquier cosa menos un acto de inocencia: “dar un ejemplo es, entonces, un acto complejo que supone que el término que oficia de paradigma es desactivado de su uso normal, no para ser desplazado a otro ámbito, sino, por el contrario, para mostrar el canon de aquel uso, que no es posible exhibir de otro modo” (Agamben, 2008b: 25).

glosando), despliega (y “traduce”) o desarma para rearmar. Por ello, también selecciona zonas de legibilidad (y descarta otras).

Para poder realizar estas operaciones de proximidad, la Máquina cuenta con un repertorio que, a partir del sistema de etiquetado, en determinado momento se activa o reactiva. Cuenta con repertorios de autores, de obras, de tropos, de temas críticos (periodizaciones del Barroco, tradiciones barrocas, subdivisiones del Barroco, etc.), de tópicos (primero el de Hocke, luego el de Maravall, siguen siendo ejemplares), de figuras, de diagramas (elipse, cono, etc.). Naturalmente, estas operaciones son históricas y en cada momento de la Máquina se producen variaciones. Un lugar de máxima visibilidad de estas variaciones es el de los repertorios de términos de comparación, pero también el de nombres de autor que, en determinado momento, asumen, como personajes fantasmáticos de una escena, el rol de guardián de la gran casa barroca (o, como señala Borges, el rol de ser el Juicio Final de otros hombres): Góngora, Bernini, Velásquez, etc.

Pero mientras realiza esas operaciones, la Máquina hace también otra cosa que, probablemente, sea su auténtica vocación: habla de sí misma. El Barroco comienza y acaba no tanto intentando saber qué es cuanto gozando no sabiéndolo. Así comienza siempre (lo señala Sarduy, lo hacen todos), pero también así concluye, porque no terminar de definirse es el único modo de seguir hablando de sí misma.

Podría aquí objetarse que estas operaciones de proximidad son inespecíficas, propias de cualquier máquina de lectura: comparar, inscribir, analizar, glosar, resolver enigmas, etc. Pero hay dos razones por las que no es así. En primer término, en el plano del contenido, esas operaciones son muy específicas: se compara con los términos de comparación disponibles, se inscribe en categorías específicas organizadas en torno al nombre primero (“Barroco”), se glosa, explica, desentraña, “traduce” según protocolos propios, según tradiciones propias definidas por la propia Máquina. Es lo que se intentó exponer en la descripción de cada teoría. Así, por ejemplo, el modelo gongorino lega al siglo no sólo un “modelo” de referencia (si es *como* Góngora es barroco), sino también un “modelo” analítico (una sensibilidad crítica): cómo aislar unidades de análisis, cómo concebir el recorrido del sentido, qué tropos privilegiar, qué debe ser explicado, qué debe ser traducido. Lo mismo ocurre con la tradición del ornamento, con la alegoría, con el mundo “como laberinto”, etc. La segunda razón es que esas

operaciones no son libres: forman parte de operaciones más complejas que terminan de dar especificidad metodológica (aunque, cabe aclarar, nunca absoluta, siempre compartida en última instancia con otras máquinas) al Barroco.

2.2.2. Las cuatro operaciones mayores

En efecto, esa serie de operaciones básicas depende de cuatro operaciones mayores que las ponen a su servicio –lo cual supone el pasaje de las operaciones realizadas *en* las teorías a las realizadas *entre* las teorías.⁴⁷⁰ De este modo, a lo largo de su historia, la Máquina de lectura desarrolla cuatro ensamblajes. De un ensamblaje a otro no hay progreso, ni mejora. No hay acercamiento a la verdad. Hay, en cambio, crecimiento y, por lo tanto, aumento de la fuerza: a medida que avanza el siglo, son más los componentes, máquinas a su vez, que son atraídos – imantación, tentación, deseo– por la Máquina (una y siempre la misma). Cada escena es el tiempo de una actualización que, como tal, nunca es definitiva. Son nuevas armas (nuevos lenguajes) para nuevas conexiones: la Máquina-ornamento, la Máquina filológica, la Máquina-imagen, la Máquina arqueológica.

1908. En su primer ensamblaje, la Máquina aprende a mirar. Mira, con el modernismo, la forma –se trata, en efecto, del nacimiento de la forma, un proceso comenzado en la segunda mitad del siglo XIX, no sólo en las artes plásticas, también en la literatura (cfr., por ejemplo, Roland Barthes, 1953). En 1908, la Máquina asume que hay forma y que esa forma responde a una voluntad (es decir, que su agente no es necesariamente el artista individual). El Barroco como voluntad (*Kunstwollen*) es la primera fuerza de deseo que recorre la máquina: el Barroco, por primera vez, circula, se desplaza y es recorrido por una dimensión colectiva. Riegl y Worringer, en este sentido, al realizar el laborioso pasaje específico del ornamento al Barroco, hacen de éste un espacio arcaico, plural y abstracto –incluso en las obras maestras.

El ornamento es la experiencia (una experiencia del concepto y del arte del presente) que abre el ojo de la Máquina, que activa su sensibilidad formal (la pura forma desprovista de función, la pura fuerza de formación y deformación). Nace el

⁴⁷⁰ Si bien en un nivel de análisis esta distinción es válida, debe tenerse en cuenta que dado que ninguna teoría se concibe a sí misma por fuera de la tradición barroca (nadie se libra del Estado de la cuestión), la variación está inscrita, de un modo u otro, en cada uso del concepto. Cada vez que una teoría realiza el acto de etiquetar, activa una memoria y produce diferencia. Como las mónadas “neobarrocas” en Deleuze, las teorías no están completamente cerradas y pueden, a diferencia de las barrocas, captarse (Cfr. Deleuze, 1988: 107).

ojo, es decir, el punto de vista, cuyas formas límite son la norma de la Máquina en todas sus escenas: escorzo en Gerardo Diego, anamorfosis en Hocke, Lacan, Sarduy, Deleuze, etc., *trompe-l'oeil* en Foucault, Sarduy, en 1908, lo pintoresco y háptico, también la “traducción” en Dámaso y sus ojos quemados, el ornamento mismo, la mónada, etc.⁴⁷¹ Pero en 1908 la Máquina abre también el oído: el ornamento, en Darío, se oye. De este modo, no es sólo el ojo. La explicación de la experiencia corporal que está en el origen del Barroco del siglo XX reclama tener en cuenta tres factores: además de la dimensión escópica, también la dimensión acústica, pero también la háptica.

Lo que la Máquina hace a partir de la conformación de ese ojo, ese oído y esa mano es ornamentalizar. No se trata tanto de que la Máquina haga mimesis con el arte: en cambio, el arte ornamental moderno y la Máquina de lectura son dos formas de la pasión ornamental de 1908. Ornamentalizar significa inscribir en la tradición del ornamento, pero también significa iluminar o descubrir la dimensión ornamental de lo hasta allí concebido como representacional; significa, por otro lado, acabar con la diferencia entre función y decoración (se ornamentaliza la forma). Significa, luego, volver legible el ornamento (ponerlo del lado de la Historia del arte) y, por esa vía, volver a concebir la tradición asignando nuevas etiquetas (fundando instituciones). El Barroco como Máquina de lectura interviene, por esa vía, en la refundación metodológica de la Teoría e Historia del arte: colocar allí el Barroco, hacerle lugar, es un gesto teórico que se explica en esa trama que incluye, como fuerza determinante, la reacción, la primera forma de *sequestro* del siglo: Loos.

El concepto de Barroco es, aquí, aún nuevo. Acaba de nacer para la “ciencia del arte” y tiene, por ello, todo el brillo. Produce, al pronunciarlo como objeto del conocimiento, todo el goce de lo que hasta entonces no era, o más bien, de aquello que no acaba de ser y que es, al mismo tiempo, arcaico. En sus contactos con el arte del presente, los historiadores del arte vieneses y alemanes inauguran, sin saberlo, los primeros mecanismos de comparación y analogía de la

⁴⁷¹ Dice Deleuze en el curso sobre Leibniz: “El punto de vista no es una perspectiva frontal que permitiría captar una forma en las mejores condiciones; el punto de vista es fundamentalmente perspectiva barroca. ¿Por qué? Porque el punto de vista no es nunca una instancia a partir de la cual se capta una forma, es una instancia a partir de la cual se capta una serie de formas en sus pasajes, sea como metamorfosis –pasaje de una forma a otra–, sea como anamorfosis –pasaje del caos a la forma. Esto es lo propio de la perspectiva barroca” (1986/1987: 143).

Máquina. Son las primeras conexiones. Es la apertura de carpetas del archivo donde comienzan a acumularse, desordenadamente, repertorios y criterios. Es también un primer diccionario con definiciones. Es el tiempo del ornamento: la primera vez que el siglo se prueba barroco.

1927. En su segundo ensamblaje, la Máquina demuestra que, además de ver, oír y tocar (ornamento) y amar lo que ve (como también ocurre en d'Ors), es capaz de leer. Pero al pasar a la lectura (ejemplarmente en dos de los grandes lectores de la historia de la Máquina: Benjamin, Dámaso) hereda del ensamblaje anterior la pasión por la imagen: por ello la importancia de la emblemática en Benjamin, por ello la importancia de la luz en Dámaso. En ese pasaje a la lectura (en el que la Máquina hace su prueba filológica, o la filología hace su prueba barroca) el siglo XX hace (con el Barroco como una de las fuerzas fundamentales) una experiencia-límite del lenguaje. En 1927, el siglo XX produce un quiebre epistémico. Allí la Máquina interviene interpelando esos límites (la imagen, la sintaxis) y señalando las pocas formas del más allá del lenguaje: no sólo la mística, también el erotismo (en la conexión d'Ors-Bataille).

El resultado es nada menos que una refundación del sentido: nace la pura inmanencia para la filología. La "traducción" de Dámaso, así como el método alegórico y la invención del *Ursprung* benjaminiano señalan no sólo el auténtico fin de la posibilidad de un metalenguaje, sino también la posibilidad de hacer de la lectura una práctica que supera sus límites y expone una verdad sobre toda producción de sentido.

En 1927 se acaba, en efecto, el "origen" del sentido desde el punto de vista del lenguaje; en 1927 muere la interpretación como posibilidad. En 1927 nace el *Ursprung* del sentido como trabajo siempre actual y sólo posible en la intimidad con la letra (de la oscuridad a la luz de la revelación); sólo posible en la traducción como restitución no del sentido primero sino del umbral en el que el sentido se había perdido para siempre. A ello se debe la centralidad que adquiere el hecho de estudiar la Máquina en su conexión con la literatura y el arte del presente: la Máquina necesita esa tensión entre los dos Barrocos para desplegar su fuerza. Es *con* el arte del presente que la Máquina trabaja, en el desplazamiento que la obliga a probar sus métodos nuevos y concebir un ciclo histórico que vuelva legible la propia experiencia.

La empresa de d'Ors, en este sentido, se volverá plenamente concebible muchos años después, cuando el Neobarroco comience a discutir si se trata de ciclos, de continuidades o de retorno. En d'Ors, el Barroco, al redefinirse como unidad que depende de un punto de vista que realice *partages*, ya es sólo lectura (un paradigma). Hay, sin embargo, una sintonía entre los tres protagonistas de la escena. Por diversas vías, Benjamin, d'Ors y Dámaso vuelven la mirada al origen y dan el primer paso: es el momento en el que la Máquina identifica el Barroco con el pecado original de la historia del arte.

Sin embargo, para Benjamin y Dámaso, el Barroco del siglo XX es sólo una posibilidad, una tentativa que merece aún todas las sospechas. En un caso y en otro, sin embargo, esa contemporaneidad del Barroco se volverá un problema central pero mucho más complejo que una mera correspondencia de "estilos". Es precisamente en ellos (no menos que, por otras razones, en d'Ors) que el Barroco, hace (o vuelve a hacer) el pasaje de estilo a Máquina de lectura. En efecto, la filología de los ojos quemados de Dámaso y la filología del "origen" y la alegoría en Benjamin hacen del Barroco una experiencia metodológica, fundamento de una verdad sobre el ser del lenguaje en la modernidad toda. Así, el Barroco se eleva a llave (emblema, metáfora al cuadrado) que sirve para hacer una experiencia de lenguaje a través de la filología (que probó, ahora, su límite) y de la alegoría (que hace posible conocer en la Caída).

1955. En su tercer ensamblaje, la Máquina inventa, por fatiga o por deseo, etiquetas nuevas: "Neobarroco" (Dorfles, Haroldo), "(Neo)manierismo" (Curtius, Hocke, Hauser). Por las mismas razones, Lezama usa el concepto disponible. Esos nuevos conceptos (o, más bien, esas inflexiones del original) permiten volver a segmentar y ponerle un nombre nuevo a todos aquellos objetos del siglo XX que de un modo u otro, desde su perspectiva, participan del Barroco. Es decir, la Máquina, aquí, desarrolla sus programas de lectura con una distinción mucho más nítida entre Barroco histórico y Neobarroco. Una vez delimitadas esas nuevas unidades, la Máquina se lanza con todas sus fuerzas a la proliferación comparativa. De la singularidad de un poeta o de una escuela dramática, la Máquina pasa a operar sobre grandes masas de materiales (en d'Ors, sin embargo, ya estaba planteada la operación masiva).

Es decir, la Máquina, en 1955, empieza a jugar con la categoría (a usarla, desgastarla) y hace pasar sus objetos (todo objeto que cruza en su camino) no

sólo ya por la etiqueta “Barroco”, sino también por el resto de la serie: la escena como unidad hace de cada objeto, secuencialmente, un caso barroco, neobarroco, manierista, neomanierista, asiático, neoasiático. El caso más extremo es, naturalmente, el de Hocke, que lee casi todo el arte producido en lo que iba del siglo en clave manierista –de un modo no menos omnívoro, aunque con mayor prudencia en el uso de la categoría y no seducido por agregar más etiquetas, Lezama, en el mismo momento, hace lo propio con la literatura americana.

En Hocke, en efecto, nace el ensamblaje como procedimiento de la Máquina de lectura. A partir de allí queda instalado un modelo de unidades temáticas y de procedimientos que permite moverse con rapidez de Manierismo a Neomanierismo (o de Barroco a Neobarroco). Si un efecto de esas operaciones es, entonces, la constitución de repertorios abundantes, otro efecto no tarda en producirse: la Máquina falla. Pero esa falla (delirio, dispersión, contradicción) no la apaga. Antes bien, la falla se instala y queda definitivamente incorporada como parte del mecanismo. Ese rasgo hace que la Máquina produzca anacronismos, pero nunca amnesia: ninguna falla logra borrar la memoria; sí, en cambio, desorganizar las etiquetas y los sistemas de archivo, que se someten, desde entonces, a reinicios periódicos.

Por estas razones, la tarea de lectura pasa a coincidir, en 1955, con la relectura: no se trata solamente de sacar del *sequestro* a determinados nombres propios, sino también, de disputar modos de lectura: Haroldo de Campos y Lezama Lima son los mayores operadores de relecturas (no menos, sin embargo, que Curtius). Lo que la relectura (del mismo modo que la proliferación de Hocke) pone en juego es la necesidad (estética, política) de reinvención de lo moderno, de rescate de la modernidad del “caos europeo” (Lezama Lima). Reinventar lo moderno es posible a partir del re-etiquetado. Para ello, 1955 nota que tiene toda una reserva disponible y opera, a partir de esa historicidad, simultáneamente sobre dos variables: la imagen y el concepto. La imagen es colocada nuevamente en el centro de las operaciones: Lezama la coloca, sencillamente, en el lugar del origen. Haroldo y Dorfler, concretistas, la usan como fundamento de una nueva superposición entre poesía, artes plásticas y arquitectura. Pero en Hocke se expone una verdad sobre toda la escena: la Máquina encuentra en el Barroco un “origen” para la concepción del concepto que estaba buscando: es el conceptismo, el nacimiento del concepto-Máquina (en Zuccari, o luego en Gracián).

1974. En su último ensamblaje, la Máquina pone a funcionar, quizás con mayor fuerza que nunca, todas las armas que su propia historia había vuelto disponibles. Es el tiempo de la expansión del Neobarroco, relanzado en más de una oportunidad. La Máquina vacila en primera instancia entre la proliferación y la restricción. Aquí, nuevamente falla. Pero el tipo de respuesta específica que da ante cada falla es lo que le permite crecer definitivamente y operar ya sobre sí misma, nombrando permanentemente sus rasgos, sus herramientas, sus métodos, sus conceptos: *retombée*, *epistemé*, Neutro, ciencia nueva, o del cuerpo, o saber del deseo, Máquina; todos orientados a someter la experiencia de lo moderno a una arqueología que haga posible ser contemporáneo del propio tiempo, acceder al presente. Pero si “arqueología” permite nombrar esa actitud que recorre obras diversas es porque permite designar el punto en el que todas esas teorías se encuentran cuando se conectan con el Barroco: el origen, su ruina y su persistencia. ¿Cuál es entonces la relación entre Barroco y arqueología? La relación es del mismo tipo que la que se establece en 1908 (por ejemplo, con la Máquina Historia del arte), en 1927 (fundamentalmente con la Máquina Filología) y en 1955 (con las diferentes máquinas allí implicados: la Literatura comparada, la teoría literaria, la filosofía). Son las otras máquinas con las que el Barroco se conecta. No hay, en ningún caso, jerarquía, porque lo que importa es desde qué Unidad se contempla ese ensamblaje: desde el punto de vista del Barroco, son todas máquinas atraídas y a su vez cargadas de atracción que la Máquina barroca necesita para *realizarse* –desde la historia de esas disciplinas se podrá construir otro relato en el que el Barroco se vuelve un componente necesario. De ese modo, el Barroco se revela como factor decisivo de un momento de pasaje para la filología o para la arqueología filosófica –sin pasar por la experiencia del Barroco, no hay una auténtica mirada arqueológica de la modernidad.

Pero si 1974 recurre a todas las armas de la historia de la Máquina es porque funciona, a través de selecciones, según una concentración de las fuerzas: no sólo el origen (1908), sino también el saber del texto (1927), que aquí actualiza esa experiencia de lenguaje según diversas modulaciones (el afuera, el fin del metalenguaje, la experiencia de los límites, el *agencement*, etc.); pero también el saber de la imagen (1955) y sus diferentes modulaciones: eras imaginarias, sobrenaturalidad. 1955 es, en este sentido, el fundamento de la arqueología: de Lezama a Haroldo, están presentes todos los componentes necesarios,

comenzando por la destrucción de la dialéctica, no menos que por la elevación de América a espacio diferencial: utopía de un “paisaje” (Lezama) signado por la paradoja de haber tenido un origen arqueológico: contraconquista en Lezama; la potencia de *des-sequestro* que alberga la obra de Haroldo.

Por ello 1974 despliega todas las memorias para armar series, comparar, pero sobre todo para cumplir con la tarea que sólo Benjamin había postulado: hacer de cada objeto sobre el que la Máquina posa su mirada el “origen” del Barroco. Es decir, en 1974 la Máquina somete el objeto a una regresión arqueológica que obliga, en cada caso, a redefinir el concepto. Es, evidentemente, el momento más filosófico de la Máquina, pero no por ello menos estético. En el comienzo de la escena se produce la campaña final (la invasión de Francia) que dispone todas las fuerzas y todos los inventos técnicos para producir un agujero en *l'âge classique*. La última inflexión de esta escena, el eco de 1988, es un efecto de esa arqueología: de diferentes modos se dice lo mismo: hay que permanecer en el Barroco, único modo de permanecer en la modernidad, de volverla habitable.

2.3. Qué lee

¿Cuál es la biblioteca de la Máquina? ¿Cuál es su combustible? La Máquina barroca de lectura del siglo XX, tal como aquí fue construida, lee objetos (de arte, de cultura, de pensamiento) del siglo XX a la luz de objetos de arte, cultura, pensamiento, del XVII. Más específicamente: objetos de un pasado específico y del presente, en sintonía. Es decir, lee la historia de lo moderno (es eso lo que está en juego) y para ello va y viene a lo largo de esa historia estableciendo contemporaneidades por analogía: ve lo mismo –un rasgo, una lógica, un principio de composición, etc.– en lo otro. Pero también ve lo otro (rasgos de “modernidad”, imágenes del futuro) en lo mismo (obras del XVII). Llegado cierto punto, una cosa y la otra coinciden, al menos por un instante. Aunque también, para hacer del Neobarroco un concepto específico, la analogía se vuelve a veces el terreno común de una diferencia.

Pero en ese trajín, la Máquina tiene tiempos de enriquecimiento y tiempos de empobrecimiento, o de simplificación: hay tiempos, por ejemplo, en los que el Barroco se sintetiza en un nombre (cfr. Segunda parte); hay otros, incluso dentro de la misma escena, en los que el archivo del Barroco vuelve a abrirse: allí el

repertorio (de nombres, temas, imágenes) vuelve a ofrecer una novedad arcaica más, un nuevo término de comparación.

Si el Barroco no es una filosofía de la lectura es porque cada teoría define su verdad en conexión con los objetos que elige. La clave de su funcionamiento es el tipo de relación que establece con sus objetos. No hay Barroco más allá (o más acá) de los objetos. Pero al mismo tiempo, la serie que la Máquina construye es tan aberrante que cada objeto se vuelve contingente. Hay casos, naturalmente, que parecen quedar fuera de ese rasgo (Góngora, Bernini...), pero son tantas las teorías que hablan del Barroco sin tenerlos en cuenta que ese rasgo se mantiene. Al pasar al siglo XX, el nivel de contingencia de los “casos” se vuelve aún más evidente. El objeto, por lo tanto, forma parte de una serie con la que la Máquina de lectura se conecta. Es decir, a través de un objeto se invoca una serie “completa”. Por lo tanto, ese objeto es imprescindible y contingente a la vez, tal como fue señalado más arriba a propósito de la función básica “ejemplificar” que realiza la Máquina. Es decir, en cada objeto leído está la variación (el Barroco, definido desde la obra X, es determinada cosa, desde la obra de Y, es tal otra), pero también la unidad (todo eso es Barroco). Se trata de la ruina de las posibilidades inductivas y deductivas –la Máquina lo sabe desde 1928 (Benjamin), pero tardó en establecer conexiones con ese dato, lo perdió de vista en su archivo. La variación que produce la serie ilimitada de objetos es una (aunque no la única) razón de las *fallas* vivificantes de la Máquina

El objetivo básico de la Máquina en relación con sus objetos es definir la relación, la diferencia, entre Barroco y Neobarroco –si lo usa, debe justificar la existencia del nuevo concepto. En 1908 el pasaje al siglo XX es aún tímido. El Barroco está en plena constitución como objeto de la ciencia del arte y el anacronismo no es un hábito. Sin embargo, tal como se ha visto, aparece. Es, siempre, un deslizamiento por parte de los Historiadores del arte que no pueden negar estar siendo contemporáneos de un momento de arte que, para ellos, resuena. En 1927 se conforma el archivo: diversas experiencias de vanguardia son, para Benjamin (Expresionismo) y para Dámaso (la “literatura contemporánea” española y latinoamericana, fundamentalmente poesía), el laboratorio de prueba para un hipotético barroco actual. La escena está dominada, en uno de los escenarios, por un nombre propio (Góngora), pero en todos los casos es el redescubierto Barroco español el objeto de deseo. Y en d’Ors se prepara la

dispersión: medio mundo. En 1955 llega, en efecto, la dispersión: de un nombre propio, de una serie de analogías, a todo el arte moderno, a todas las analogías concebibles. En 1974 la potencia de dispersión continúa (Sarduy, 1972) pero comienza a encontrar soluciones no restrictivas, sino de máximo alcance: el Imperio, el Mundo, el Cosmos.

3. El Barroco y el discurso estético de la modernidad

El concepto de modernidad, a lo largo de este trabajo, no fue definido, fue utilizado. Esta decisión responde a la convicción de que son sus usos singulares el único lugar donde la modernidad resiste como objeto de la reflexión, más acá o más allá de definiciones consensuadas. Así, la tarea asumida consistió en oír las modernidades que cada teoría crea para sí y, sobre esa base, proyectar líneas de uso (con todos los matices, las vacilaciones, las diferencias), sobre todo aquellas en las que la modernidad como unidad histórica convive en tensión con la modernidad como experiencia (Benjamin).

Si bien es cierto que una reflexión sobre la modernidad involucra muchas dimensiones en pie de igualdad (la modernidad es histórica, política, filosófica, estética, antropológica, económica, jurídica, etc.), no es menos cierto –Curtius (1948), Jauss (1967, 1989), Habermas (1985)– que la estética desempeña un rol diferencial, no sólo desde el punto de vista etimológico:

Aunque el sustantivo “modernitas” (junto con el par de adjetivos contrapuestos “antiqui/moderni” venía utilizándose ya desde la antigüedad tardía en un sentido cronológico, en las lenguas europeas de la Edad Moderna el adjetivo “moderno” sólo se sustantiva bastante tarde, a mediados del siglo XIX, y ello empieza ocurriendo en el terreno de las bellas artes. Esto explica por qué la expresión “modernidad”, “modernité” ha mantenido hasta hoy un núcleo semántico de tipo estético (Habermas, 1985: 19).

Un dato tan simple como éste permite constatar rápidamente que la historia de las nociones “Moderno” y “Barroco” corre paralela –lo moderno y lo barroco son experiencias contemporáneas.

En el recorrido del siglo XX, el tipo de articulación que se da entre Barroco y modernidad, el tipo de segmentación que uno produce sobre otro, hace que el Barroco instaure una multiplicación de la experiencia de lo moderno: luego del Barroco habrá *modernidades*, experiencias de la modernidad –que hacen que el siglo no tenga ya una capital (y por lo tanto no haya centro ni periferia), como

ocurría en el siglo XIX, sino muchas: todas las ciudades escenario de las cuatro escenas teóricas.

¿Por qué plurales? ¿Cuántas modernidades? Habría en el principio, desde el punto de vista del Barroco, una bifurcación originaria (modernidad clásica, modernidad barroca) que involucra dos orígenes simultáneos: el del siglo XX (aquí, 1908), el de siglo XVII (por ejemplo, 1630). En esas dos fechas nacen, *al mismo tiempo*, el Barroco y el siglo XX. Pero la bifurcación involucrada en la apertura de la vía barroca sólo mirada a una máxima distancia supone la instauración de dos modernidades. Esa máxima distancia es verdadera: a lo largo del siglo XX nunca desaparece la guerra entre una modernidad “clásica” y otra “barroca” (con sus orígenes, sus nombres propios, sus conceptos, sus umbrales de transformación). Pero esa bifurcación, al cambiar la escala (al entrar en las escenas y sus pequeñas historias), incluye otras bifurcaciones, ilimitadamente. Todo depende de la condición maquínica. El Barroco se presta especialmente para el ensamblaje maquínico (lo clásico, en cambio, tiene menor número de conectores disponibles y cambia a otro ritmo). Por ello, el tipo de proliferación que cada lado produce hace que sus desarrollos sean asimétricos: el *lado barroco* es, en efecto, mucho más rico, mucho más problemático, mucho más conflictivo y, dada su composición, tiene incluso lugar para el otro lado, el clásico, como uno de los mundos posibles. Es la potencia de ensamblaje la que posibilita que el Barroco multiplique las formas de lo moderno, sometándolo a la ley de la variación y evitando, por ello, las líneas bloqueadas, las solidificaciones.

Recomienzo: la Máquina barroca de lectura produce origen, es decir, somete a cada objeto a una regresión originaria y a la vez somete al origen a una permanente actualización. Sólo así resuelve la relación entre el concepto y el fenómeno. Todo fenómeno, en la Máquina, es el origen del Barroco (es uno de los aportes esenciales de Benjamin, un aporte, sin embargo, imposible sin la obsesión nietzscheana por lo originario que se activa en la escena de 1908). Precisamente por esa vía puede comprenderse la relación del Barroco con lo moderno. Cada escena teórica no es sino el momento en el que la modernidad (haciendo del arte un lugar de intensidad de la experiencia) ofreció al siglo una salida (es decir, un *Ursprung*). O, si se prefiere, el momento en el que el siglo hizo otro camino. En 1908, la Máquina concibió una modernidad ornamental (es decir, no instrumental, alejada de los peligros de la depuración); en 1927, la Máquina concibió una

modernidad de la experiencia, anacrónica y arcaica (es decir, desligada de los callejones sin salida a los que condujeron algunas Vanguardias históricas); en 1955, la Máquina concibió una modernidad de la imagen (que permitiera salvar lo moderno del “caos europeo”, la depuración llevada hasta sus últimas consecuencias); en 1974, la Máquina, finalmente, concibió con las herramientas arqueológicas, una modernidad deseante, maquina y revolucionaria (que permitiera escapar de todos los callejones sin salida de la dialéctica, del paradigma, pero sobre todo que permitiera *seguir siendo modernos*). El Barroco se muestra, en ese punto, como una empresa colectiva que intenta volver habitable el mundo, concibiéndolo, leyéndolo de otro modo –los protagonistas de la escena de 1974 no cesan de insistir en ello. Pero otro rasgo es evidente: más allá de las rectificaciones, más allá de las disputas internas, la Máquina funciona con una memoria que la hace insistir, persistir y reprocesar su ensamblajes anteriores; es decir, crear y reinventar su pasado. Es por ello que las cuatro máquinas definen momentos de quiebre epistémico, en los que todo puede comenzar de nuevo.

Hay Barroco.

Bibliografía

1. Fuentes

- Alonso, Dámaso. (1927a) "Claridad y belleza de las Soledades" incluido en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955.
- (1927b) "Escila y Caribdis de la literatura española" incluido en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955.
- (1927c) "Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. *Revista de Occidente*, Madrid", *Revista de Occidente*, nº LII, Madrid.
- (1927d) *Soledades de Góngora*. Madrid, Revista de Occidente.
- (1927/1932) "Góngora y la literatura contemporánea" incluido en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955.
- (1928) "Alusión y elusión en la poesía de Góngora" incluido en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955.
- (1935) *La lengua poética de Góngora*. Madrid, Revista de Filología Española-Anejo XX, 1950.
- (1944) "La poesía de Gerardo Diego" incluido en *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1946.
- (1948) "Una generación poética (1920-1936)" incluido en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1958.
- (1951) "Recuerdos gongorinos" incluido en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1957.
- (1955) *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos.
- (1951) *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1957.
- (1960) *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Gredos.
- (1998) *Poesía y otros textos literarios*. Madrid, Gredos.
- Anceschi, Luciano. (1945) "Informe sobre la idea del Barroco" incluido en (1984) *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid, Tecnos, 1991. Traducción de Rosalía Torrent.
- (1984) *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid, Tecnos, 1991. Traducción de Rosalía Torrent.
- Argan, Giulio Carlo. (1961) *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. Traducción de Liliana Rainis.
- et al. (1974) *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, GG, 1977. Traducción de Rossend Arqués.
- Aury, Dominique (Ed.). (1941) *Les poètes précieux et baroques du XVIIe siècle*. París, Jacques Pétit.
- Barthes, Roland. (1953) *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil, 1972.
- (1957) *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Traducción de Héctor Schmucler.
- (1963) *Sobre Racine*. México, Siglo XXI, 1992. Traducción de Jaime Moreno Villarreal.
- (1966) *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 2006. Traducción de José Bianco.

- . (1967a) “La cara barroca”, incluido en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 2002. Traducción de C. Fernández Medrano.
- . (1967b) “De la ciencia a la literatura” incluido en (1984) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 2002. Traducción de C. Fernández Medrano.
- . (1970) “La retórica antigua” incluido en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990. Traducción de Ramón Alcalde.
- . (1973) “El placer del texto” incluido en *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. Traducción de Nicolás Rosa.
- . (1975) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairós, 1978. Traducción de Julieta Sucre.
- . (1977a) “Lección inaugural” incluido en *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. Traducción de Oscar Terán.
- . (1973b) *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1998. Traducción de Eduardo Molina.
- . (2002a) *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Traducción de Patricia Willson.
- . (2002b) *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. Traducción de Patricia Willson.
- . (2002c) *Œuvres complètes*. Paris, Seuil.
- . (2009) *Journal de deuil*. Paris, Seuil.
- Bataille, Georges. (1933) “La noción de gasto” incluido en *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, 1987. Traducción de Francisco Muñoz de Escalona.
- . (1949) *La parte maldita*. Barcelona, Icaria, 1987. Traducción de Francisco Muñoz de Escalona.
- . (1957) *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2000. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin.
- . (1961) *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets, 2000. Traducción de David Fernández.
- . (2001) *La oscuridad no miente. Textos y apuntes para la continuación de la Summa ateológica*. México, Taurus. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna
- Benjamin, Walter. (1913) “Experiencia” incluido en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
- . (1916a) “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998. Traducción de Roberto Blatt.
- . (1916b) “*Trauerspiel* et tragédie” incluido en *Origine du drame baroque allemand*. París, Flammarion, 2009. Traducción de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy.
- . (1916c) “La signification du langage dans le *Trauerspiel* et la tragédie” incluido en *Origine du drame baroque allemand*. París, Flammarion, 2009. Traducción de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy.

- (1918) “Sobre el programa de la filosofía venidera” incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998. Traducción de Roberto Blatt.
- (1920) *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona, Península, 2000. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque.
- (1921) “La tarea del traductor” incluido en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967. Traducción de H. A. Murena.
- (1923) “‘El mayor monstruo, los celos’ von Calderón und ‘Herodes und Mariamne’ von Hebbel” incluido en *Gesammelte Schriften*, Vol II (1). Frankfurt, Suhrkamp, 1974-1989.
- (1925) “Curriculum Vitae” incluido en *Écrits autobiographiques*. Paris, Christian Bourgois, 2011. Traducción de Christophe Jouanlanne y Jean-François Poirier.
- (1926) “La tour de Hugo von Hofmannsthal” incluido en *Œuvres II*. París, Gallimard, 2010. Traducción de Rainer Rochlilitz.
- (1928a) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990. Traducción de José Muñoz Millanes; y *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires, Gorla, 2012. Traducción de Carola Pivetta.
- (1928b) *Calle de dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1987. Traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar.
- (1929) “El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro” incluido en *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- (1931a) “Karl Kraus”, incluido en Marizzi, Bernd y Jacobo Muñoz (Eds.) *Karl Kraus y su época*. Madrid, Trotta, 1998. Traducción de W. Galán y A. Kovacsics.
- (1931b) “El carácter destructivo” incluido en *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Madrid, Taurus, 1987. Traducción de Jesús Aguirre.
- (1933a) “Experiencia y pobreza”, incluido en *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Madrid, Taurus, 1987. Traducción de Jesús Aguirre.
- (1933b) “La enseñanza de lo semejante” incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998. Traducción de Roberto Blatt.
- (1933c) “Sobre la facultad mimética” incluido en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967. Traducción de H. A. Murena.
- (1933d) “Agesilaus Santander” (Primera versión) incluido en *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. Traducción de Jorge Monteleone.
- (1933e) “Agesilaus Santander” (Segunda versión) incluido en *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. Traducción de Jorge Monteleone.
- (1933f) “Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*” incluido en *Gesammelte Schriften*, Vol III. Frankfurt, Suhrkamp, 1974-1989.
- (1935a) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” incluido en *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Madrid, Taurus, 1987. Traducción de Jesús Aguirre.

- . (1935b) “Sur la faculté mimétique [II]” incluido en Patricia Lavelle (dir.) *Walter Benjamin*. París, L’Herne, 2013.
- . (1935c) “L’ornement est un modèle pour la faculté mimétique...” incluido en Patricia Lavelle (dir.) *Walter Benjamin*. París, L’Herne, 2013.
- . (1935d) “París, capital del siglo XIX” incluido en *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- . (1936) “El narrador” incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998. Traducción de Roberto Blatt.
- . (1938) “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” incluido en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1998. Traducción de Jesús Aguirre.
- . (1938/1939) “Zentralpark” incluido en *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires, Imago Mundi, 1993. Traducción de Susana Mayer y Adriana Mancini.
- . (1939a) “París, capital del siglo XIX” incluido en *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- . (1939b) “Sobre algunos temas en Baudelaire” incluido en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1998. Traducción de Jesús Aguirre.
- . (1940) “Sobre el concepto de historia” incluido en *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Madrid, Taurus, 1987. Traducción de Jesús Aguirre.
- . (1974-1989) *Gesammelte Schriften*. 7 vol. Ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt, Suhrkamp.
- . (1978) *Briefe I*. Edición y notas de G. Scholem y T. W. Adorno. Frankfurt, Suhrkamp.
- . (1979) *Correspondance 1910-1940*. Edición y notas de G. Scholem y T. W. Adorno. 2 vols. París, Aubier. Traducción de Guy Petitdemange.
- . (1980) *Diario de Moscú*. Buenos Aires, Taurus, 1990. Traducción de Marisa Delgado.
- y Gershom Scholem. (1980) *Correspondencia 1933-1940*. Madrid, Taurus, 1987. Traducción de Rafael Lupiani.
- . (1982) *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- y Teodor W. Adorno (1994). *Correspondencia 1928-1940*. Madrid, Trotta, 1998. Traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez.
- y Gretel Adorno. (2005) *Correspondencia 1930-1940*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011. Traducción de Mariana Dimópulos.
- . (2013) *Baudelaire*. París, La Fabrique éditions. Edición establecida por Giorgio Agamben, Barbara Chitussi y Clemens-Carl Härle. Traducción de Martin Rueff y Étienne Dobenesque.
- Blanchot, Maurice. (1943) “Les poètes baroques du XVIIe siècle” incluido en *Faux pas*. París, Gallimard.
- . (1949) *La part du feu*. París, Gallimard.

- (1959) *El libro que vendrá*. Madrid, Editora Nacional, 2002.
Traducción de Pierre de Place.
- (1971) *L'Amitié*. Paris, Gallimard.
- Borges, Jorge Luis. (1925) "Torres Villarroel (1693-1770)" incluido en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- (1927) "Para el centenario de Góngora", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Año IV, núm. 41, 28 de mayo de 1927.
- (1928) *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza, 1998.
- (1954) "Prólogo a la edición de 1954" incluido en *Historia Universal de la infamia*. Buenos Aires, Emecé, 1996.
- (1964) "Prólogo" incluido en *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Emecé, 1996.
- (1970) *Autobiografía*. Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas Di Giovanni.
- Buci-Glucksmann, Christine. (1984) *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris, Galilée.
- (1986) *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris, Galilée.
- (dir.) *Puissance du Baroque. Les forces, les formes, les rationalités*. Paris, Galilée, 1996.
- (2002) *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris, Galilée.
- (2007) "De la stylistique comme contre-esthétique" incluido en Gelas, Bruno y Hervé Micolet (dir.) *Deleuze et les écrivains. Littérature et Philosophie*. Nantes, Éditions Cécile Defaut.
- (2008) *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*. Paris, Galilée.
- Carpentier, Alejo. (1949) *El reino de este mundo*. Madrid, Alianza, 2004.
- (1964) "Problemática de la actual novela latinoamericana" incluido en *Tientos y diferencias. Obras completas XIII. Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990.
- (1964) "De lo real maravilloso americano" incluido en *Tientos y diferencias. Obras completas XIII. Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990.
- (1975) "Lo barroco y lo real maravilloso" incluido en *Razón de ser. Obras completas XIII. Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990.
- (1990) *Ensayos, Obras completas 13*. México, Siglo XXI.
- Croce, Benedetto. (1929) *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e letteratura – Vita morale*. Bari, Guis, Laterza & Figli.
- Curtius, Ernst Robert. (1948) *Literatura europea y edad media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre.
- D'Ors, Eugenio. (1913) *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Edición de Ricardo Parellada. Madrid, Encuentro, 2009.
- (1928) *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura*. Madrid, Páez.
- (1930) *Pablo Picasso en tres revisiones*. Madrid, Aguilar.
- (1935) *Lo barroco*. Madrid, Aguilar, 1964.
- (1946) *El arte de Goya*. Madrid, Aguilar.
- (1947) *Nuevo glosario*. Dos volúmenes. Madrid, Aguilar.

- . (1964) *La ciencia de la cultura*. Madrid, Rialp.
- Darío, Rubén. (1893) “El hierro” incluido en *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*. Nueva York, Instituto de las Españas, 1938.
- . (1896) *Prosas profanas* incluido en *Poesías completas I*. Buenos Aires, Claridad, 1987.
- . (1901) *Peregrinaciones*. Paris/México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- . (1904) “Horas errantes. Viena” incluido en Rodrigo Javier Caresani (edición, prólogo y notas). (2013) *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- . (1905) *Cantos de vida y esperanza* incluido en *Poesías completas II*. Buenos Aires, Calidad, 1987.
- . (1907) *El canto errante* incluido en *Poesías completas II*. Buenos Aires, Calidad, 1987.
- De Campos, Haroldo. (1955) “A obra de arte aberta” incluido en Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. (1965) *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Edições Invenção.
- . (1966) “Gregório de Mattos: originalidade e ideologia” incluido en Fernando da Rocha Peres (org). (2000) *Gregório de Mattos: o poeta renasce a cada ano*. Bahía, Centro de Estudos Bahianos.
- . (1969) “Maurice Roche: a pele da escritura” incluido en (1997) *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Río de Janeiro, Imago.
- . (1971) “Uma arquitetura do barroco” incluido en (1975) *A ReOperação do texto*. San Pablo, Perspectiva.
- . (1972) “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” incluido en (1975) *A ReOperação do texto*. San Pablo, Perspectiva, 2013.
- . (1977) “Larvário Barroquista: Julián Ríos” incluido en *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*. Imago, Río de Janeiro, 1997.
- . (1980a) “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” incluido en (1967) *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- . (1980b) “Sobre Roland Barthes” incluido en (1967) *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- . (1981) “Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos” incluido en (1967) *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- . (1984) “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico” incluido en (1997) *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*. Imago, Río de Janeiro.
- . (1988) “Lezama e a plenitude pelo excesso”, *O Estado de São Paulo, 19 de julho de 1988*.
- . (1989a) *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*. Salvador, Fund. Casa de Jorge Amado.

- (1989b) "Uma Leminskiada barrocodélica" incluido en *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- (1991) *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Sao Paulo, Perspectiva.
- (1995) *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina.
- (1996) "Hispanoamérica desde Brasil: entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos" incluido en (2000) *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI.
- (2002) "Barroco, Neobarroco, Transbarroco" incluido en Claudio Daniel (org., selecc. y notas). (2004) *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo, Iluminuras.
- Debord, Guy. (1967) *La société du spectacle*. París, Gallimard, 1992.
- Deleuze, Gilles. (1967) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 1971. Traducción de Carmen Artal.
- (1969) *Lógica del sentido*. Madrid, Editora Nacional, 2002. Traducción de Miguel Morey.
- (1980) "Exasperación de la filosofía. Parte I, 1980" incluido en *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires, Cactus, 2009. Traducción de Equipo editorial Cactus.
- (1986/1987) "Exasperación de la filosofía. Parte 2, 1986-1987" incluido en *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires, Cactus, 2009. Traducción de Equipo editorial Cactus.
- (1986) *Foucault*. Buenos Aires, Paidós, 2008. Traducción de José Vázquez Pérez.
- (1988) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós, 2005. Traducción de José Vázquez y Umbertina Larraceleta.
- (1990) *Conversaciones*. Valencia, Pre-Textos, 1995. Traducción de José Luis Pardo.
- y Félix Guattari. (1972) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1995. Traducción de Francisco Monge.
- (1975) *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era, 1990. Traducción de Jorge Aguilar Mora.
- (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2002. Traducción de José Vázquez Pérez.
- (1991) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2009. Traducción de Thomas Kauf.
- y Claire Parnet. (1977). *Diálogos*. Madrid, Editora Nacional, 2002. Traducción de José Vázquez Pérez.
- Diego, Gerardo. (1924) "Un escorzo de Góngora", *Revista de Occidente* nº VII.
- (1925) "Don Luis de Góngora y Argote", *Revista de Occidente* nº XXVI.
- (1926) "El virtuoso divino Orfeo", *Revista de Occidente* nº XXVIII.
- (1926b) "Alfonso Reyes: Cuestiones gongorinas. Necesidad de volver a los Comentarios", *Extr. Revue Hisp. XV, Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. Santander, 1926.
- (1927a) *Antología poética en honor de Góngora*. Madrid, Alianza, 1979.
- (1927b) "Balance del gongorismo", *La Gaceta literaria* nº11. Madrid, 1927.

- . (1927c) “Crónica del Centenario de Góngora” incluido en Soria Olmedo, Andrés (comp.). (1997) *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- . (1928) “Crónica del Centenario de Góngora” (continuación) incluido en Soria Olmedo, Andrés (comp.). (1997) *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- . (1932) *Poesía española. Antología 1915-1931* incluido en *Poesía española. Antologías*. Madrid, Cátedra, 2007.
- . (1934) *Poesía española. Antología (contemporáneos)* incluido en *Poesía española. Antologías*. Madrid, Cátedra, 2007.
- . (1961a) “Nuevo escorzo de Góngora” incluido en *Obras completas. Prosa, VI*. Madrid, Alfaguara, 2000.
- . (1961b) “Góngora en la Academia” incluido en *Obras completas. Prosa VI*. Madrid, Alfaguara, 2000.
- Dorfles, Gillo. (1951) *Barocco nell'architettura moderna*. Milano, Libreria Editrice Politecnica Tamburini.
- . (1954) *La arquitectura moderna*. Barcelona, Seix Barral. Traducción de Oriol Martorell.
- . (1968) *Kitsch. The world of bad taste*. New York, Universe Books, 1970.
- . (1984) *Architetture ambigue. Dal Neobarocco al Posmoderno*. Bari, Dedalo.
- Foucault, Michel. (1961) *Historia de la locura en la época clásica*. 3 vols.
- . (1963) “Le langage à l'infini” incluido en *Dits et écrits I. 1954-1975*. Paris, Gallimard, 2001.
- . (1966a) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1999. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- . (1966b) *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos, 2004. Traducción de Manuel Arranz.
- . (1967a) *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995. Traducción de Carlos Rincón.
- . (1967b) “Sur les façons d'écrire l'histoire” incluido en *Dits et écrits I. 1954-1975*. Paris, Gallimard, 2001.
- . (1969) *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- . (1970a) “Folie, littérature, société” incluido en *Dits et écrits I. 1954-1975*. Paris, Gallimard, 2001.
- . (1970b) “Theatrum philosophicum” incluido en *Dits et écrits I. 1954-1975*. Paris, Gallimard, 2001.
- . (1971) *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 2004. Traducción de José Vázquez Pérez.
- . (1978) “Introduction par Michel Foucault” en *Dits et écrits III, 1976-1979*. Paris, Gallimard, 1994.
- . (1983) “Estructuralismo y postestructuralismo” incluido en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Barcelona, Paidós, 1999. Traducción de Ángel Gabilondo.
- . (2001) *Dits et écrits*. 2 volúmenes. Paris, Gallimard.

- García Lorca, Federico. (1918) *Impresiones y paisajes* incluido en *Obras completas I*. Madrid, Aguilar, 1974.
- (1926a) "La imagen poética de Don Luis de Góngora" incluido en *Obras completas I*. Madrid, Aguilar, 1974.
- (1926b) "Homenaje a Soto de Rojas", incluido en *Obras completas I*. Madrid, Aguilar, 1974.
- (1974) *Obras completas*. Dos volúmenes. Madrid, Aguilar.
- Genette, Gérard. (1966) "L'or tombe sous le fer" incluido en *Figures*. París, Seuil.
- (1968) "D'un récit baroque" incluido en (1969) *Figures II*. París, Seuil.
- Hauser, Arnold. (1953) *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- (1964) *El manierismo. Crisis del renacimiento y origen del arte moderno*. Madrid, Guadarrama, 1965.
- (1978) *Conversaciones con Lukács*. Barcelona, Labor, 1979. Traducción de Gabriele Rack.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1908) "La Catedral" incluido en *La utopía de América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- (1936) "La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo" incluido en *Ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Raigal, 1952.
- (1940) "El Barroco en América" incluido en *La utopía de América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- (1945) *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949. Traducción del inglés de Joaquín Díaz-Canedo.
- (1989) *La utopía de América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Hocke, Gustav René. (1957) *El mundo como laberinto: el manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid, Guadarrama, 1961. Traducción de José Rey Aneiros.
- (1959) *Manierismo na literatura. Alquimia lingüística e arte combinatória esotérica. Contribuições à história da literatura comparada européia*. São Paulo, Perspectiva, 2011. Traducción de Fernando de Moraes Barros.
- (1975) *Malerei der Gegenwart: der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zum Meditation*. Weisbaden, Limes.
- Lacan, Jacques. (1955) "El seminario sobre la carta robada" incluido en (1966) *Escritos*. 2 volúmenes. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Traducción de Tomás Segovia.
- (1959) "En memoria de Ernest Jones: sobre su teoría del simbolismo" incluido en (1966) *Escritos*. 2 volúmenes. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Traducción de Tomás Segovia.
- (1960a) "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano" incluido en (1966) *Escritos*. 2 volúmenes. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Traducción de Tomás Segovia.
- (1960b) "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache: 'psicoanálisis y estructura de la personalidad'" incluido en (1966) *Escritos*. 2 volúmenes. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Traducción de Tomás Segovia.

- (1963) "Kant con Sade" incluido en (1966) *Escritos*. 2 volúmenes. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Traducción de Tomás Segovia.
- (1964) [1973] *Le Séminaire. Livre XI. Le quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París, Seuil, 1990.
- (1966) *Escritos*. 2 volúmenes. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Traducción de Tomás Segovia.
- (1969/1970) *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse*. París, Seuil, 1991.
- (1973a) "El amor y el significante" incluido en (1975) *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- (1973b) "Del barroco" incluido en (1975) *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- (1973c) "Dios y el goce de la [tachado] mujer" incluido en (1975) *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- (1973d) "El saber y la verdad" incluido en (1975) *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- (1973e) "Una carta de amor" incluido en (1975) *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- (1973f) "Redondeles de cuerda" incluido en (1975) *El seminario. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- (1975) *Encore. Le séminaire. Livre XX*. París, Seuil.
- Lezama Lima, José. (1937) "El secreto de Garcilaso" incluido en (1953) *Analecta del reloj*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1939) "Calderón y el mundo personaje" incluido en (1953) *Analecta del reloj*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1945) "Cien años más para Quevedo" incluido en (1953) *Analecta del reloj*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1948) "Las imágenes posibles" incluido en (1953) *Analecta del reloj*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1951) "Sierpe de Don Luis de Góngora" incluido en (1953) *Analecta del reloj*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1957) *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- (1958) "Preludio a las eras imaginarias" incluido en (1970) *La cantidad hechizada*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1959) "La imagen histórica" incluido en (1970) *La cantidad hechizada*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1960) "A partir de la poesía" incluido en (1970) *La cantidad hechizada*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1968) "Confluencias" incluido en (1970) *La cantidad hechizada*. La Habana, Letras cubanas, 2010.
- (1979) *Cartas (1939-1976)*. Introducción y selección de Eloísa Lezama Lima. Madrid, Orígenes.
- (2009-2010) *Obras completas*. 5 volúmenes. La Habana, Letras Cubanas.
- Libra*, nº1 (1929). Edición facsimilar de Rose Corral. México, El Colegio de México, 2003.
- Loos, Adolf. (1989) "La ciudad potemkinizada" incluido en *Escritos I*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila.

- (1903) “*Lo otro. Una revista para la introducción de la cultura occidental en Austria*. Número 1”, incluido en *Escritos I*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila.
- (1908a) “Ornamento y delito” incluido en *Escritos I*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila.
- (1908b) “Elogio del presente” incluido en *Escritos I*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila.
- (1910) “La denostada fachada del edificio en la Michaelerplatz” incluido en *Escritos II 1910/1932*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila.
- Marasso, Arturo. (1927a) “Góngora”, *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Año IV, núm. 41, 28 de mayo de 1927.
- (1927b) *Don Luis de Góngora*. Buenos Aires, Sosin y Toia.
- (1934) *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapelusz, 1973.
- Maravall, José Antonio. (1975) *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel, 1981.
- Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Año IV, núm. 41, 28 de mayo de 1927.
- Niemeyer, Oscar. (1978) “La forma en arquitectura” incluido en *Diario-Boceto*. Buenos Aires, Manantial, 2014. Traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc.
- Ortega y Gasset, José. (1911) “Arte de este mundo y del otro” incluido en *Obras completas. Tomo I (1902-1916)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- (1915) “La voluntad del barroco” incluido en *Obras completas. Tomo I (1902-1916)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- (1927) “Góngora (1627-1927)” incluido en *El espíritu de la letra. Obras completas. Tomo III (1917-1928)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Paz, Octavio. (1950) *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- (1956) *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1957) *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, 1986.
- (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Perlongher, Néstor. (1982) “¿A qué vino de París, Mr. Félix Guattari?” incluido en (2004) *Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- (1986a) “El deseo de pie” incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1986b) “Cuba. El sexo y el puente de plata” incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1987) *La prostitución masculina*. Buenos Aires, La Urraca, 1993.
- (1988a) “La barroquización” incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.

- (1988b) "Breteles para Puig" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1988c) "Sobre Alambres" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1989) "Poética urbana" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1990) "Los devenires minoritarios" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1991a) "Caribe transplantino" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1991b) "Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1991c) (Selección y prólogo) (1991c) *Caribe transplantino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. San Pablo, Iluminuras, 1991.
- (1991d) "La desaparición de la homosexualidad" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1992) "Sopa paraguaya" incluido en Wilson Bueno a *Mar paraguayo*. San Pablo, Iluminuras.
- (1992b) "La religión de la Ayahuasca" incluido en (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (1997) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- (2004) *Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- (2006) *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978-1986*. Buenos Aires, Mansalva.
- Rama, Ángel. (1970) *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Alfadil, 1985.
- (1977) "Prólogo" incluido en Rubén Darío. *Poesía*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego, 2007.
- (1984) *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998.
- Reyes, Alfonso. (1927) *Cuestiones gongorinas* incluido en *Obras completas VII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- (1928) "Sabor de Góngora" incluido en *Obras completas VII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- (1929) "Góngora en América (Reseña Bibliográfica)", *Libra*, nº1, Buenos Aires, invierno 1929.
- (1961) *El Polifemo sin lágrimas* incluido en *Obras completas XXV*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Riegl, Alois. (1893) *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980. Traducción de Federico Miguel Saller.
- (1901) *El arte industrial tardorromano*. Madrid, Visor, 1992. Traducción de Ana Pérez López.
- (1903) *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. París, Éditions du Seuil, 1984. Traducción de Daniel Wiczorek.
- (1908) *L'origine de l'art baroque à Rome*. París, Éditions Klincksiek, 1993. Traducción de Sibylle Muller.

- Rocha, Glauber. (1980) "Prefacio a 'Revolución del *cinema novo*'" incluido en *La revolución es una estética*. Buenos Aires, Caja Negra, 2011.
- Rousset, Jean. (1953) *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris, Corti.
- Sarduy, Severo. (1958) "*Tratados en La Habana*" incluido en Cira Romero (comp.). (2007) *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- . (1965) "Pages sur le blanc", *Tel Quel*, nº 23.
- . (1966a) "Sur Góngora. La métaphore au carré", *Tel Quel* nº 25.
- . (1966b) "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado", *Mundo Nuevo*, nº 6.
- . (1969) *Escrito sobre un cuerpo* incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1972) *El barroco y el neobarroco*. Seguido de *Apostillas* por Valentín Díaz. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011.
- . (1973) "Todo por convencer", *Hispanérica. Revista de literatura*, año 1, nº 3, Buenos Aires, mayo 1973.
- . (1974) *Barroco* incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1975) "Severo Sarduy (1937.....)" incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1982) *La simulación* incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1987a) *Nueva inestabilidad* incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1987b) *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- . (1987c) *El cristo de la rue Jacob* incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1988a) "El heredero" incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1988b) "Cómo vivíamos antes..." incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- . (1990a) "Exilado de sí mismo" incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/

- Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (1990b) “Para una biografía pulverizada en el número –que espero no póstumo– de *Quimera*” incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (1990c) “Paz en Oriente” incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (1993a) *Un testigo perenne y delatado* incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (1993b) *Pájaros de la playa* incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (1993c) “El estampido de la vacuidad” incluido en (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (1996) *Cartas*. Selección, prólogo y notas de Manuel Díaz Martínez. Madrid, Verbum.
- (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- Schérer, René y Guy Hocquenghem. (1986) *El alma atómica*. Barcelona, Gedisa, 1990. Traducción de Daniel Zadunaisky.
- (1998) *Miradas sobre Deleuze*. Buenos Aires, Cactus, 2012. Traducción de Sebastián Puente.
- Spitzer, Leo. (1945) *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Traducción de Raimundo Lida.
- Ungaretti, Giuseppe. (1948) *Da Góngora e da Mallarmé*. Milán, Mondadori.
- (1951) “Góngora al lume d’oggi” incluido en *Vita d’un uomo: Saggi e interventi*. Milán, Mondadori, 1974.
- von Hofmannsthal, Hugo. (1902) *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia, Pre-Textos, 2008. Traducción: José Muñoz Millanes.
- (1927) *La torre*. Madrid, Gredos, 2003. Traducción de Roberto Bravo de la Varga.
- Wölfflin, Heinrich. (1888) *Renacimiento y barroco*. Barcelona, Paidós, 1978. Traducción del equipo editorial de Alberto Corazón.
- (1915) *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1945. Traducción de Enrique Lafuente Ferrari.
- Worringer, Wilhelm. (1908) *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953. Traducción de Mariana Frenk.

- (1910) "Apéndice. De la trascendencia y la inmanencia en el arte" incluido en *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953. Traducción de Mariana Frenk.
- (1911) *La esencia del estilo gótico*. Madrid, Revista de Occidente, 1925. Traducción de Manuel G. Morente.

2. Bibliografía secundaria

- Adorno, Rolena. (1987) "La ciudad letrada y los discursos coloniales", *Hispanamérica*, año 16, nº 48, diciembre 1987.
- (1988) "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XIV, nº 28, 1988.
- Adorno, Theodor Wiesengrund y Max Horkheimer. (1947) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2001. Traducción de Juan José Sánchez.
- (1955) "Introducción a los *Escritos* de Benjamin" incluido en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid, Akal, 2003. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- Agamben, Giorgio. (1978) *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001. Traducción de Silvio Mattoni.
- (1982) "Lengua e historia. Categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de W. Benjamin" incluido en (2005) *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- (1982b) "Walter Benjamin y lo demoníaco. Felicidad y redención histórica en el pensamiento de Benjamin" incluido en (2005) *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- (1987) "La potencia del pensamiento" incluido en (2005) *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- (1992) "Notas sobre el gesto" incluido en *Medios sin fin*. Madrid, Editora Nacional, 2002. Traducción de Antonio Gimeno Cuspina.
- (2000) *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*. Madrid, Trotta, 2006. Traducción de Antonio Piñero.
- (2005a) "El autor como gesto" incluido en *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- (2005b) *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- (2008a) *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris, Éditions Payot & Rivages. Traducción de Maxime Rovere.
- (2008b) *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. Traducción de Flavia Costa y Mercedes Ruvituso.
- Aguilar, Gonzalo. (2003) *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Amaral, Aracy (Ed.). (2004) *Arquitectura neocolonial. América Latina-Caribe-EEUU*. San Pablo, Memorial/Fondo de Cultura Económica.

- Antelo, Raúl (ed.). (1998) *Declínio da arte/Ascensão da cultura*. Florianópolis, Letras contemporâneas.
- (2001) *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa, Ed. UEPG.
- (2006) *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2008) *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo.
- Armstrong, Elizabeth y Víctor Zamudio-Taylor (eds.). (2000) *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*. San Diego, Museum of Contemporary Art.
- Arriarán, Samuel y Mauricio Beuchot. *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*. México, Itaca, 1999.
- Aullón de Haro, Pedro (comp.). (2004) *Barroco*. Madrid, Verbum.
- (2004) "La ideación barroca" incluido en *Barroco*. Madrid, Verbum.
- Ávila, Affonso. (1971) *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*. San Pablo, Perspectiva, 1994.
- Badiou, Alain. (1989) "Gilles Deleuze. Sur *Le Pli. Leibniz et le baroque*" incluido en (2012) *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. París, La fabrique.
- (1999) "Vide, séries, clairière. Essai sur la prose de Severo Sarduy" incluido en Severo Sarduy. (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (2005) *Le siècle*. París, Seuil.
- (2008) *Petit panthéon potatif. Althusser, Borreil, Canguilhem, Cavailles, C. Châtelet, Deleuze, Derrida, Foucault, Hyppolite, Lacan, Lacoue-Labarthe, Lyotard, F. Proust, Sartre*. París, La fabrique.
- (2012) *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. París, La fabrique.
- (2014) "François Wahl, ou la vie dans la pensée", *Le Monde*, 16 de septiembre de 2014.
- Bal, Mieke. (1999) *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press.
- Baler, Pablo. (2008) *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*. Buenos Aires, Corregidor.
- Baltrušaitis, Jurgis. (1931) *La stylistique ornementale dans la sculpture romaine*. París, Leroux.
- (1955) *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées II*. París, Flammarion, 2008.
- (1957) *Aberrations. Essai sur la légende des formes. Les perspectives dépravées I*. París, Flammarion, 2008.
- Barrenechea, Ana María. (1978) *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Ávila.
- Battisti, Eugenio. (1960) *Renascimento e Barocco*. Turín, Einaudi.
- Baudelaire, Charles. (1863) *Le peintre de la vie moderne* incluido en *Œuvres Complètes*. París, Robert Laffont, 1999.
- Berman, Marshall. (1983) *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Londres, Verso.
- Beverley, John. (1988) "Nuevas vacilaciones sobre el barroco", *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, nº 28, Lima, 1988.

- (1997) *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Los Teques, Fondo Edit. ALEM.
- Bodei, Remo. (2006) *Piramidi di tempo Storie del déjà vu*. Bologna, Ilmulino.
- (1998) *La forma de lo bello*. Madrid, Visor.
- Bonnefoy, Yves. (1970) *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*. Paris, Flammarion.
- Buck-Morss, Susan. (1989) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995. Traducción de Nora Rabotnikof.
- Bullrich, Francisco. (1975) "Ciudades creadas en el siglo XX. Brasilia" incluido en Roberto Segre. *América Latina en su arquitectura*. París, Siglo XXI/UNESCO.
- Burkhardt, Jacob. (1855) *El Cicerone*. 3 vols. Barcelona, Iberia, 1953.
- (1860) *La cultura del renacimiento en Italia*. Barcelona, Iberia, 1971. Traducción de Jaime Ardal.
- Bustillo, Carmen. (1996) *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas, Monte Ávila.
- Caillois, Roger. (1960) *Méduse et Cie*. París, Gallimard.
- Calabrese, Omar. (1987) *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989. Traducción de Anna Giordano.
- Cangi, Adrián y Paula Siganevich (comps.). (1996) *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlonger*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Cangiulhem, Georges. (1966) *Lo normal y lo patológico*. México, Siglo XXI, 2009.
- Cano, José Luis. (1970) *La poesía de la generación del 27*. Madrid, Guadarrama.
- Carilla, Emilio. (1946) *El gongorismo en América*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- (1981) "Hispanoamérica, 'nueva narrativa' y barroco", *Sur*, nº 349, julio-diciembre 1981.
- Carrera, Arturo. (2007) "Todo sobre el neobarroco", *Cahiers LI.RI.CO* [En línea], nº 3, 2007, consultado el 7 de marzo de 2014. URL: <http://lirico.revues.org/793>.
- Cassou, Jean. (1927) "Apologie de l'art baroque", *L'Amour de l'art, revue mensuelle*, nº 9 (septiembre) y nº 10 (octubre), París, 1927.
- Castañón, Adolfo. (1999) "Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación" incluido en Severo Sarduy. (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- Castro, Edgardo. (2011) *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Celorio, Gonzalo. (2001) *Ensayo de Contraconquista*. México DF, Tusquets.
- Cella, Susana (1993) "Introducción" incluido en José Lezama Lima. *Sucesivas y coordinadas*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Cetto, Max. (1975) "Influencias externas y significado de la tradición" incluido en Roberto Segre. *América Latina en su arquitectura*. París, Siglo XXI/UNESCO.
- Chapentrat, Pierre. (1967) *Le mirage baroque*. Paris, Minuit.
- Chiampi, Irlemar. (1993) "La historia tejida por la imagen", incluido en José Lezama Lima. *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- (1994) *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Clair, Jean. (1986) "Una modernidad escéptica", incluido en Nicolás Casullo (compilación y prólogo). *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991. Traducción de Ricardo Figueira.
- Coccoz, Vilma. (2006) "El cuerpo-mártir en el barroco y en el *body art*" incluido en Massimo Recalcati et al. *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, Del Cifrado.
- Colombi, Beatriz. (1997) "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío", *Orbis Tertius*, nº4, 1997.
- Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Poitiers/Centre de Recherches Latino-américaines). Edición de C. Vizcaíno y E. Suárez Galván. Madrid, Fundamentos, 1984.
- Corominas, Joan. (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Volumen 1. Madrid, Gredos.
- Covarrubias, Sebastián de. (1611) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición facsimilar. [En línea] Última consulta, 11 de marzo de 2013. URL: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>
- Cozarinsky, Edgardo. (2000) "Sarduy, prisionero de Saint-Germain-des-Prés" incluido en *El pase del testigo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- D'Ors Führer, Pablo. (2000) "La angeología de Eugenio d'Ors. Hacia una teoría de lo biográfico" incluido en *La Filosofía ante la encrucijada de la nueva Europa. Actas de las I Jornadas de Diálogo Filosófico*, Diálogo Filosófico, Madrid.
- Derrida, Jacques. (1968) "La différance" en *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972.
- Díaz, Valentín. (2006) "Benjamin, Bataille y las formas de la contemporaneidad" incluido en Claudia Kozak (comp.). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2010) "Viaje e invención de América Latina. Entre el pop y el Neobarroco", *Grumo* nº 8, Buenos Aires/Río de Janeiro.
- (2014) "Encuesta (Roberto Fernández Retamar)", *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, nº 1, julio de 2014. [En línea] Consultado el 15 de abril de 2015. URL: http://revistachuy.com.ar/wp-content/uploads/RevistaChuy_1_1_LinkRetamar_Encuesta.pdf
- Diccionario de la Real Academia Española* (2001). Real Academia Española. [En línea] URL: www.rae.es
- Didi-Huberman, Georges. (1990) *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia, Cendeac, 2010.
- (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1997. Traducción de Horacio Pons.
- (2000) *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Minuit.
- (2002) *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit.
- (2010) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid, MNARS.
- Dobry, Edgardo. (1999) "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 588, junio 1999.
- (2009) "Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima", *Orbis Tertius*, vol. 14, nº 15, 2009.

- Dosse, François. (2007) *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009. Traducción de Sandra Garzonio.
- Droit, Roger-Pol. (1988) "Leibniz selon Deleuze", *Le Monde*, 9 de septiembre de 1988. [En línea], consultado el 20 de junio de 2015. URL: http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2022
- Echavarren, Roberto (org.). (1990) *Transplantinos. Muestra de poesía rioplatense*. México, Tucán de Virginia.
- (1992) "Prólogo" incluido en Néstor Perlongher. *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (1996) "Un fervor neobarroco" incluido en Adrián Cangi y Paula Siganevich (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- , José Kozer y Jacobo Sefamí (selecc. y notas). (1996) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México, FCE.
- , José Kozer y Jacobo Sefamí (selecc. y notas). (2010) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires, Mansalva.
- Echeverría, Bolívar (comp.). (1994) *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México, UNAM/ El equilibrista.
- (1998) *La modernidad de lo barroco*. México, Era.
- Egido, Aurora. (2009) *El Barroco de los modernos. Despuntos y pespuntos*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes/ Universidad de Valladolid.
- Emiliozzi, Irma (Ed.). (2009) *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires. Estudios y documentación inédita*. Valencia, Pre-textos.
- Eribon, Didier (1988). "Rencontre avec Gilles Deleuze", *Le Nouvel Observateur*, 9 de septiembre de 1988. [En línea], consultado el 20 de junio de 2015. URL: http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2022
- Escari, Raúl. (2006) *Dos relatos porteños*. Buenos Aires, Mansalva.
- Fernández Moreno, César (Coord. e Introd.). (1972) *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI/UNESCO.
- Fernández Retamar, Roberto. (1971) "Caliban" incluido en *Todo Caliban*. La Habana, Alba, 2006.
- Ferrer, Christian y Osvaldo Baigorria. (1997) "Perlongher prosaico" incluido en Néstor Perlongher. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- Fierro Gossman, Rafael Ricardo. (1998) *La gran corriente ornamental del siglo XX. Una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*. México, Universidad Iberoamericana.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. (2007) *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia/Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Focillon, Henri. (1934) *La vie des formes*. París, Flammarion.
- Fossey, Jean-Michel. (1975) "Severo Sarduy : máquina barroca revolucionaria" (entrevista) incluido en Julián Ríos (Selecc.) (1976) *Severo Sarduy*. Madrid, Fundamentos.
- Freidemberg, Daniel. (1993) "Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba", *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 517, junio-septiembre 1993.
- Gallego Morel, Antonio. (1956) *Vida y poesía de Gerardo Diego*. Barcelona, Aedos.

- Gallo, Rubén (2006) "Severo Sarduy, Jacques Lacan y el psicoanálisis. Entrevista con François Wahl", *Revista Hispánica Moderna*, año 59, nº 1/2, junio-diciembre 2006.
- Gamero, Carlos. (2010) *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- García, Germán (2000) "Sobre el Barroco" incluido en *Las fórmulas del deseo*. Buenos Aires, Tres Haches.
- García Canclini, Néstor. (1990) *Culturas híbridas*. México, Grijalbo.
- García de la Concha, Víctor. (1990) "Barroco: categoría, sistema e historia literaria", *Aiso. Actas II. Centro Virtual Cervantes*.
- García Morales, Alfonso. (2004) "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)", *Anales de literatura hispanoamericana* vol. 33. Universidad Complutense de Madrid.
- Gibson, Ian. (1985) *Federico García Lorca*. Barcelona, Crítica, 2011.
- Gilman, Claudia. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gombrich, Ernst Hans. (1979) *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. New York, Phaidon, 2010. Traducción de Esteve Rimbau i Saurí.
- Góngora, Luis de. (1615) "De los que censuraron su 'Polifemo'" (soneto 124) incluido en *Sonetos completos*. Madrid, Castalia, 1992.
- Góngora. *La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*. Exposición virtual. Biblioteca Nacional de España. Disponible en <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/>
- González, Antonio. (2010) *Eugenio d'Ors. El arte y la vida*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- González, Horacio. (2014) "Lezama Lima: la transmutación de la lengua como mito" incluido en José Lezama Lima. *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Buenos Aires, Colihue.
- González Echevarría, Roberto. (1987) *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, Ediciones del Norte.
- Grementieri, Fabio et al. (2005) *Buenos Aires Art Nouveau*. Buenos Aires, BPR Publishers.
- Gruzinski, Serge. (1990) *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006. Traducción de Juan José Utrilla.
- Guerrero, Gustavo. (1995) "Sarduy: la religión del vacío" incluido en (2002) *La religión del vacío y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Guido, Ángel. (1927) *Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*. Rosario, Cruz del Sur.
- (1937) *El Aleijadinho*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- (1940) *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires, El Ateneo, 1944.
- Habermas, Jürgen. (1980) "La modernidad un proyecto incompleto", en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairos, 1986.
- (1985) *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires, Taurus, 1989. Traducción de Manuel Jiménez Redondo.
- Hamacher, Werner. (2010) *95 tesis sobre la Filología / Para -la Filología*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011. Traducción de Laura S. Carugati.

- Hatzfeld, Helmut. (1964) *Estudios sobre el barroco*. Madrid, Gredos, 1973.
- Hobsbawm, Eric. (1994) *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1999.
- Homenaje universitario a Dámaso Alonso reunido por los estudiantes de filología románica curso 1968-1969*. Madrid, Gredos, 1970.
- Iriarte, Luis Ignacio. (2011a) "Barroco, hermenéutica y modernidad I", *Studia Aurea* nº 5, 2011.
- (2011b) "Barroco, hermenéutica y modernidad II", *Studia Aurea* nº 5, 2011.
- (2012) "Barroco contemporáneo", *Orbis Tertius*, XVII (18), 2012.
- (2013) "Lacan y el Barroco", *Escritura e imagen*, Vol. 9, 2013.
- Jameson, Fredric. (1991) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Cork, Verso.
- Janik, Allan y Stephen Toulim. (1973) *La Viena de Wittgenstein*. Madrid, Taurus, 1974. Traducción de Ignacio Gómez de Liaño.
- Jarauta, Francisco y Christine Buci-Glucksmann (comps.). (1993) *Barroco y neobarroco. Cuadernos del círculo nº2*. Madrid, Visor/Círculo de Bellas Artes.
- (1993) "La experiencia barroca" incluido en Jarauta, Francisco y Christine Buci-Glucksmann (comps.). (1993) *Barroco y neobarroco. Cuadernos del círculo nº2*. Madrid, Visor/Círculo de Bellas Artes.
- Jauss, Hans Robert. (1967) *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península, 2000.
- (1989) *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor, 2004. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina.
- Kamenzain, Tamara. (2000) "Cansados del cansancio" incluido en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós.
- (2010) "Neobarroco, neobarroso, neoborroso", *Revista Ñ. Clarín*. Buenos Aires, 1 de abril de 2010.
- Klee, Paul. (1957) *Diarios (1989-1918)*. México, Era, 1970. Traducción de Jas Reuter.
- Klossowski, Pierre. (1963) *Un si funeste decir*, Paris, Gallimard.
- (1969) *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure.
- Krakauer, Siegfried. (1927) "El ornamento de la masa" incluido en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona, Gedisa, 2008. Traducción de Laura S. Carugati.
- (1928) "Sobre los escritos de Walter Benjamin" incluido en *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. Barcelona, Gedisa, 2009. Traducción de Valeria Grinberg Pla.
- Kultermann, Udo. (1990) *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid, Akal, 1996. Traducción de Jesús Espino Nuño.
- Laddaga, Reinaldo. (2007) "Desvanecimiento" incluido en *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lambert, Gregg. (2008) *On the (New) Baroque*. Aurora, The Davies Group.
- Laurent, Éric. (2014) "François Wahl sans storytelling", *Lacan Quotidien* nº 425.
- Libertella, Héctor. (1977) *Nuevas escrituras en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego, 2008.

- (comp.). (2002) *Literal 1973-1977*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Link, Daniel. (2003) "Utopías: dos umbrales", incluido en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma.
- (2005) *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma.
- (2006) *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires, Entropía.
- (2009) *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2010) "Apostillas a ¿Qué es un autor?" incluido en Michel Foucault *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de Plata.
- (2014) "Tres negritos: los estudios comparados en América Latina", *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos* n°1. [En línea] Consultado el 10 de agosto de 2015. URL: http://revistachuy.com.ar/wp-content/uploads/RevistaChuy_1_1_Link_negritos.pdf
- (2015) *Suturas. Imágenes, escrituras, vida*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Literal (1973-1977)*. (2011) Edición facsimilar. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Lottman, Herbert. (1982) *La Rive Gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona, Tusquets, 2006. Traducción de José Martínez Guerricabeitia.
- Lucas Hernández, Ana. (1992) *El trasfondo barroco de lo moderno. Estética y crisis de la modernidad en W. Benjamin*, Madrid, UNED.
- Ludmer, Josefina. (1994) *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lutereau, Luciano. (2009) *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada*. Buenos Aires, Grama.
- Macrí, Oreste. (1960) "La historiografía del barroco literario español", *Thesavrvs. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Tomo XV. Núms. 1, 2 y 3. Traducción de Carmelo del Coso Calvo.
- Macherey, Pierre. (1964) "La philosophie de la science de Georges Canguilhem. Epistémologie et histoire des sciences", *La pensée* n° 113, febrero de 1964. Versión online: *STL. Site personnel Pierre Macherey*. Université Charles de Gaulle. Lille III. URL: <http://stl.recherche.univlille3.fr/sitespersonnels/macherey/accueilmacherey.html> [Consultado el 15 de marzo de 2014].
- Machover, Jacobo. (2001) *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Valencia, Universitat de València.
- Maffesoli, Michel. (1990) *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*. México, Siglo XXI, 2007.
- (2008) *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*. Barcelona, Península, 2009. Traducción de Jordi Terré.
- Magris, Claudio. (2008) "La herrumbre de los signos", incluido en Hugo von Hofmannsthal. *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia, Pre-Textos, 2008. Traducción de José Muñoz Millanes.
- Martini, José Xavier. (1966) *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Marty, Éric. (2006) *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires, Manantial, 2007. Traducción de Horacio Pons.

- (2011) *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au Sérieux ?* París, Seuil.
- Matta, Rodolfo. (2000) "Haroldo de Campos y la poética del ensayo" incluido en Haroldo de Campos. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI.
- Mauss, Marcel (1979). *Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos.
- Miller, Jacques-Alain. (2015) *Seminarios en Caracas y Bogotá*. Edición de María Hortensia Cárdenas. Buenos Aires, Paidós. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri, Julieta Sucre y Diana S. Rabinovich.
- Milner, Jean-Claude. (1995) *La obra clara. Lacan, la ciencia, la filosofía*. Buenos Aires, Manantial, 1996. Traducción de Diana Rabinovich.
- (2003) *Le pas philosophique de Roland Barthes*. París, Verdier.
- Moldenhauer, Gerardo (1957). *El teatro del Barroco alemán. Antología bilingüe*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Instituto de Filología.
- Moles, Abraham. (1971) *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona, Paidós, 1990. Traducción de Josefina Ludmer.
- Monk, Ray (1990). *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Barcelona, Anagrama, 1997. Traducción de Damián Alou.
- Moraña, Mabel. (2010) "Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca" en *La escritura del límite*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Veruvert.
- Monsiváis, Carlos. (1994) "Neobarroco y cultura popular" incluido en Bolívar Echeverría (comp.) *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, UNAM /El equilibrista.
- Montero, Óscar. (1999) "The Queer Theories of Severo Sarduy" incluido en Severo Sarduy. (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- Moulin Civil, Françoise. (1999) "Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones" incluido en Severo Sarduy. (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- Navarro Tomás, Tomás. (1995) *Métrica española*. Barcelona, Labor.
- Néret, Gilles. (1993) *Gustav Klimt 1862-1918. El mundo femenino*. Colonia, Taschen, 2011. Traducción de María Ordóñez-Rey.
- Nietzsche, Friedrich. (1871) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Buenos Aires, Alianza, 1998. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.
- (1878) *Humano, demasiado humano. Primer volumen*. Madrid, Akal, 2007. Traducción de Alfredo Brotons.
- (1886) *Humano, demasiado humano. Segundo volumen*. Madrid, Akal, 2007. Traducción de Alfredo Brotons.
- Nigro Covre, Jolanda (1974) "El revival en Austria y en Alemania: de la Secesión vienesa a la fundación de la Bauhaus" incluido en Giulio Carlo Argan et al. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Orígenes*. Edición multimedia. Revista y ediciones completas. La Habana, Cubarte, 2010.
- Orozco Díaz, Emilio. (1973) *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid, Gredos.

- Ortiz, Fernando (1940) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid, Cátedra, 2002.
- Panesi, Jorge. (1996) "Detritus" incluido en *Críticas*. Buenos Aires, Norma, 2000.
- (1998) "Marginales en la noche" incluido en *Críticas*. Buenos Aires, Norma, 2000.
- Panofsky, Erwin. (1920) "The Concept of Artistic Volition", *Critical Inquiry*, vol. 8, nº1. Chicago, The University of Chicago Press, otoño 1981. Traducción de Kenneth J. Northcott y Joel Snyder.
- (1934) "¿Qué es el barroco?" incluido en *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*. Barcelona, Paidós, 2000. Traducción de César Mora.
- Paradis, Bruno. (1988) "Leibniz : un monde unique el relatif", *Magazin littéraire*, septiembre de 1988. [En línea], consultado el 20 de junio de 2015. URL: http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2022
- Parkinson Zamora, Lois y Monika Kaup (eds.). (2010) *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, Duke University Press.
- Pauls, Alan (2000) *El factor Borges*, Buenos Aires Anagrama, 2004.
- Pérez Bazo, Javier. (1998) "Las 'Soledades' gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar", *Criticón*, nº 74, 1998.
- (2004) "El Barroco y el problema terminológico" incluido en Pedro Aullón de Haro (comp.). *Barroco*. Madrid, Verbum.
- Pellicer, Rosa. (2001) "Borges, lector de Gracián: laberintos, retruécanos, emblemas", *J. L. Borges Center for Studies & Documentation*. [En línea] Consultado el 10 de agosto de 2015. URL: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/rp1.php>
- Perniola, Mario. (1977) *Georges Bataille e il negativo*. Milan, Feltrinelli.
- (1980) *Fenomeno e simulacro en la società dei simulacri*. Bolonia, Capella.
- (1998) *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid, Trama. Traducción de Mario Merlino.
- (2001) *La estética del siglo XX*. Madrid, Visor.
- (2002) *El arte y su sombra*. Madrid, Cátedra.
- (2006) *Enigmas. Egipcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*. Madrid, cendeac. Traducción de Francisco Javier García Melenchón.
- Peterson, Michel. (2007) "La galaxie baroque de Lacan", *Oeuvres & Critiques*, XXXII, 2, 2007.
- Petillon, Pierre-Yves. (1975) "Hofmannsthal o el reino del silencio. Fragmentos sobre Lord Chandos", incluido en Nicolás Casullo (compilación y prólogo). *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991. Traducción de Ricardo Figueira.
- Pfandl, Ludwig. (1929) *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Barcelona, Gili, 1933. Traducción de Jorge Rubió Balaguer.
- Pianigiani, Ottorino. (2006). *Dizionario Etimologico*. [En línea] Última consulta: 20 de marzo de 2013. URL: www.etimo.it
- Picón Salas, Mariano (1944) *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pogolotti, Graziella. (1958) "Severo Sarduy y Roberto Branly hablan de la poesía cubana" incluido en Cira Romero (comp.). (2007) *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

- Porrúa, Ana. (2003) "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de poesía*", *Boletín/11. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, 2003.
- Praz, Mario. (1934) *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*. Madrid, Siruela, 2005. José María Parreño.
- (1970) *Mnemosyne. El paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 2007. Traducción de Ricardo Pochtar.
- Prieto, Martín. (2007) "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", *Cahiers de LI.RI.CO* n° 3.
- Ragot, Gilles. (2005) "La réception de l'architecture brésilienne à Royan" incluido en Jean-Yves Andrieux y Fabienne Chevallier (eds.) *La réception de l'architecture du Mouvement Moderne: Image, usage, héritage*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Ramos, Julio. (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Rancière, Jacques. (2011) *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Galilée.
- (2012) *La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Paris, Bayard.
- Recalcati, Massimo et al. (2006) *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, Del Cifrado.
- (2006) "Las tres estéticas de Lacan" incluido en Massimo Recalcati et al. *Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte*. Buenos Aires, Del Cifrado.
- Rincón, Carlos. (1994a) "Vuelta del barroco y proliferación neobarroca" incluido en Axel Schönberger y Klaus Zimmermann (comp.). *De Orbis Hispani longuis litteris historia moribus: Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, vol. II.
- (1994b) "El universo neobarroco" incluido en Bolívar Echeverría (comp.) *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, UNAM/ El equilibrista.
- (1996). *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá, Colcultura.
- (1998). "Simulacro e imagen: Huitzilopochtliburg hoy, La Habana ayer" incluido en Claudius Armbruster y Harin Hopfe. *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.
- Ríos, Julián (Selecc.). (1976) *Severo Sarduy*. Madrid, Fundamentos.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. (2002) *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1978) "Borges lector del barroco español", XVII *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. (2008). *Relatos de época: una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rocha, Glauber. (1980) "Prefacio a *Revolución del Cinema novo*" incluido en *La Revolución es una eztétyka*. Buenos Aires, Caja Negra, 2011.

- Romanos, Melchora. (2014) "Alfonso Reyes y la poesía barroca. El saber de Góngora", *Boletín GEC*, 14-15, 2004
- Rosa, Nicolás. (1992) *Artefacto*. Rosario Beatriz Viterbo.
- (1997a) *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires, Ars.
- (1997b) *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos.
- (1999) "Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. Política y Literatura. Grandeza y decadencia del imperio" incluido en *Usos de la literatura*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Roudinesco, Elisabeth. (1993) *Jacques Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2000. Traducción de Tomás Segovia.
- (2014) "François Wahl (1925-2014), éditeur et philosophe", *Le Monde*, 15 de septiembre de 2014.
- Sabena, Julia. (2007) "Prólogo", incluido en Góngora y Argote, Don Luis de. *Soledades*. Rosario, Editorial Serapis.
- Salazar y Chapela, Esteban (1927) "Soledades de Góngora.-Editadas por Dámaso Alonso", *Revista de Occidente* n° LIV.
- Sarlo, Beatriz. (1981) "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", *Punto de Vista*, n°11.
- (1988) *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Scarpetta, Guy. (1985) *L'impureté*. Paris, Grasset.
- Scholem, Gershom. (1972) "Walter Benjamin y su ángel" incluido en (1983) *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998. Traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati.
- (1975) *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona, Península, 1987. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque.
- Schorske, Carl. (1978) "Adolf Loos; revuelta en Viena", incluido en Nicolás Casullo (compilación y prólogo). *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991. Traducción de Eilsa Ren.
- (1980) *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011. Traducción: Silvia Jawerbaum y Julieta Barba.
- (1986) "La cultura estética en Austria 1870-1914" incluido en Nicolás Casullo (compilación y prólogo). *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991. Traducción de Eilsa Ren.
- Segre, Roberto (comp.). (1975) *América Latina en su arquitectura*. París, Siglo XXI/UNESCO.
- Simón, Pedro (selecc.). (1970) *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración múltiple).
- Sloterdijk, Peter. (1998) *Esferas I. Burbujas. Microferología*. Madrid, Siruela, 2003. Traducción de Isidoro Reguera.
- Solà-Morales, Ignasi de. (1980) "Teoría e Historia del arte en la obra de Alois Riegl" incluido en Alois Riegl. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Soler, Louis. (1991) "Lacan et le baroque", *Champ Lacanien* [En línea], consultado el 10 de mayo de 2015. URL: http://www.champlacanienfrance.net/IMG/pdf/LSoler_M54.pdf
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Picador, 2001.
- Soria Olmedo, Andrés (comp.). (1997) *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- Spregelburd, Rafael. (2011) *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires, Atuel.
- Tapié, Victor Lucien. (1957) *Baroque et Classicisme*. París, Plon.
- (1961) *El barroco*. Buenos Aires, Eudeba, 1965. Traducción de Mariana Payró de Bonfanti.
- Terán, Oscar. (2000) *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Tiedemann, Rolf. (1965) *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Paris, Actes Sud, 2009. Traducción de Rainer Rochlitz.
- (1985) "Notes" incluido en Walter Benjamin. *Écrits autobiographiques*. París, Christian Bourgois, 2011.
- Vázquez Díaz, René. (2004) "La totalidad hechizada. Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima" incluido en *En el centenario de Alejo Carpentier*. Ámsterdam/Nueva York, Rodopi.
- Venturi, Lionello. (1945) *Historia de la Crítica de Arte*. Buenos Aires, Poseidón, 1949. Traducción de Julio E. Payró.
- Virno, Paolo. (1999) *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino, Bollati Boringhieri.
- Vizcaíno, Cristina y Eugenio Suárez Galbán-Guerra (comps.). (1984). *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*. 2 vols. Madrid, Fundamentos.
- Vossler, Karl. (1930) *Historia de la literatura italiana*. Barcelona, Labor. Traducción de Manuel de Montoliu.
- (1932) *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente, 1940.
- Wahl, François. (1998) "Severo de la rue Jacob" incluido en Severo Sarduy. (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- (1999) "Le poète, le romancier et le cosmologue" incluido en Severo Sarduy. (1999) *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana.
- Warburg, Aby. (1989) "Sandro Botticelli" incluido en *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Miluno, 2014. Traducción de Felisa Santos.
- (1923) *El ritual de la serpiente*. Madrid, Sexto Piso, 2008
- (1932) *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid, Alianza, 2007.
- (2003) *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.
- Weisbach, Werner. (1921) *El barroco. Arte de la contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
- Wellek, René. (1946) "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 5, No. 2, diciembre, 1946, pp. 77-109.
- (1963) "El concepto de barroco en la investigación literaria" incluido en *Conceptos de crítica literaria*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca, 1968. Traducción de Edgar Rodríguez Leal.
- Winckelmann, Johann Joachim. (1764) *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid, Akal, 2011. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

Witte, Bernd. (1985) *Walter Benjamin. Una biografía*. Buenos Aires, AMIA, 1997.
Traducción de Ángela Ackermann Pilári.

3. Materiales audiovisuales

Deleuze, Gilles. (2004) *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. París, Éditions
Montparnasse.

Soler Serrano, Joaquín. (1978) Entrevista a Severo Sarduy. [En línea] Última
consulta: marzo de 2015. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=hc8ieKHsc6Y>