

EL BARROCO Y EL NEOBARROCO

1. LO BARROCO

Es legítimo trasponer al terreno literario la noción artística de *barroco*. Esas dos categorías ofrecen un paralelismo notable desde diversos puntos de vista: son igualmente indefinibles.

A. MORET, *El lirismo barroco en Alemania*, Lille, 1936.

Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular — en español barrueco o berrueco, en portugués barroco—, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra —barrueco o berrueco—, quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso; quizá el nombre de un alumno de los Carracci, demasiado sensible y hasta amanerado —Le Baroque o Barocci (1528-1612)—; quizá, filología fantástica, un antiguo término mnemotécnico de la escolástica, un silogismo —Baroco. Finalmente, para el catálogo denotativo de los diccionarios, amontonamientos de banalidad codificada, lo barroco equivale a «bizarrería chocante» —Littré—, o a «lo estrambótico, la extravagancia y el mal gusto» —Martínez Amador.

Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de *barro*, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento, necesitaba, para contrarrestar los argumentos reformistas, el Concilio de Trento. A esta necesidad respondió la iconografía pedagógica propuesta por los jesuitas, un arte literalmente del *tape-à-l'œil*, que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles, que negara la discreción, el matiz progresivo del *sfumato* para adoptar la nitidez teatral, lo repentino recortado del claroscuro y relegara la sutileza simbólica encarnada por los santos, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente, puntuada de pies de mendigos y de harapos, de vírgenes campesinas y callosas manos.

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 epistémico¹ cuyas manifestaciones son simultáneas y explícitas: 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 del 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.

Más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringido, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual.

2. ARTIFICIO

Si en su mejor gramática en español —la obra de Eugenio d'Ors—, tratamos de precisar el concepto de barroco, veremos que una noción sustenta, explícita o no, todas las definiciones, fundamenta todas las tesis: es la del barroco en tanto que retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*. Para d'Ors², Churriguera «rememora el caos primitivo», «voces de tórtolas, voces de trompetas, oídas en un jardín botánico... No hay paisaje acústico de emoción más característicamente barroca... el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido»... el barroco «busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez...» Para d'Ors, como señala Pierre

¹ Se trata del paso de una ideología a otra ideología, y no del paso de una ideología a una ciencia, es decir, de un corte epistemológico, como el que tiene lugar, por ejemplo, en 1844 entre la ideología de Ricardo y la ciencia de Marx.

² Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.

Charpentrat³, «el barroco es, ante todo, como es sabido, libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada». El barroco en tanto que inmersión en el panteísmo: Pan, dios de la naturaleza, preside toda obra barroca auténtica.

El festín barroco nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset⁴ ha reconocido en la literatura de toda una «edad»: la *artificialización*. Llamar a los halcones «raudos torbellinos de Noruega», a las islas de un río «paréntesis frondosos/al período [son] de su corriente», al estrecho de Magallanes «de fugitiva plata/la bisagra, aunque estrecha, abrazadora/ de un Océano y otro», es señalar la artificialización, y este proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrisión, es tan radical, que ha sido necesaria para «desmontarlo» una operación análoga a la que Chomsky⁵ denomina de metametalinguaje. La metáfora en Góngora es ya, de por sí, metalingüística, es decir, eleva al cuadrado un nivel ya elaborado del lenguaje, el de las metáforas poéticas, que a su vez suponen ser la elaboración de un primer nivel denotativo, «normal» del lenguaje. El desciframiento practicado por Dámaso Alonso⁶ 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 envolvimiento sucesivo de una escritura por otra que constituye —ya lo veremos— el barroco mismo.

La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco. Distinguiremos, en esta artificialización, tres mecanismos.

a) *La sustitución*

Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril «el aguijón del leptosomático macrogenitoma», el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado «virilidad» ha sido escamo-

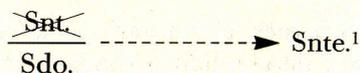
³ Pierre Chapet, *Le mirage baroque*, París, Minuit, 1967.

⁴ J. Rousset *La littérature de l'âge baroque en France*, París, Corti, 1953.

⁵ Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, La Haya, Mouton, 1957; trad. fr. *Structures Syntaxiques*, París, Seuil, 1969, C. 6, n. 4.

⁶ Dámaso Alonso, *Versión en prosa de «Las Soledades» de Luis de Góngora*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

teado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, *corresponde* al primero en el proceso de significación.



Formalizando esta operación podríamos escribir:

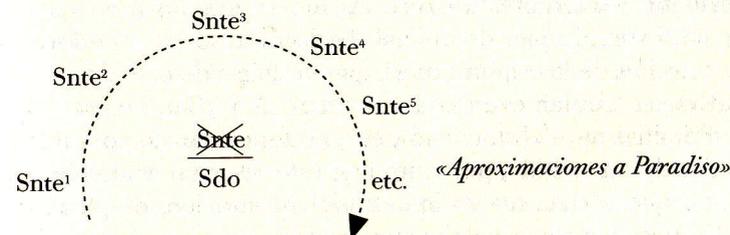
Un proceso análogo puede advertirse en la obra barroca, también en el sentido más estricto de la palabra, del pintor René Portocarrero. Si observamos sus cuadros de la serie Flora, por ejemplo, y aun sus dibujos recientes, como el que ilustra la propia portada de *Paradiso* (edición Era), veremos que el proceso de artificialización por sustitución opera igualmente: el significante visual que corresponde al significado «sombbrero» ha sido remplazado por una abigarrada cornucopia, por una andamiaje floral fabricado sobre un barco y que sólo en la estructura gráfica del dibujo puede ocupar el lugar del significante de «sombbrero». Un tercer ejemplo —la «*démarche*» de estos tres creadores cubanos es isomórfica— lo encontraríamos en la arquitectura de Ricardo Porro. Aquí los elementos funcionales de la estructura arquitectónica son sustituidos a veces por otros que sólo insertados en ese contexto pueden servir de significantes, de soportes mecánicos, a los primeros: una canal de desagüe se convierte no en gárgola —que es su significante codificado después del gótico y por lo tanto ya habitual— sino en flauta, fémur o falo; una fuente reviste la forma de papaya, fruta cubana. Esta última sustitución es particularmente interesante, puesto que no se limita a una simple permutación, sino que al expulsar el significante «normal» de la función y poner otro totalmente ajeno en su lugar, lo que hace es erotizar la totalidad de la obra —novela, cuadro o edificio—, en el caso de Porro mediante la utilización de una astucia lingüística —en argot cubano «papaya» designa también al sexo femenino.

Con respecto a los mecanismos tradicionales del barroco, estas obras recientes de Latinoamérica han conservado, y a veces ampliado, la distancia entre los dos términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soporte del arte clásico. Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora⁷. Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo «desperdicio» veremos que no por azar es erótico.

⁷ Propuse los elementos de un estudio de los mecanismos metafóricos en *Paradiso*, aunque no desde el punto de vista del signo, sino desde el punto de vista de la frase explícitamente metafórica,

b) La proliferación

Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo. Al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüísticos —me refiero a todos los lenguajes, verbales o no—, al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funcionamiento de este mecanismo del barroco se ha hecho más explícito. Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*. Al nivel del signo, la proliferación podría ser formalizada del siguiente modo:



Así, en el capítulo III de *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier, para connotar el significado «desorden» traza alrededor de su significante (ausente) una enumeración de instrumentos astronómicos usados enrevesadamente y de cuya lectura inferimos el caos reinante: «Puesto en el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño, sacado por el roto cristal de una luceta, permitía ver cosas, en las casas cercanas, que hacían reír equívocamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario».

La isomorfia visual de este mecanismo se encuentra en las «acumulaciones» del escultor venezolano Mario Abreu⁸. En *Objetos mágicos*, una yuxtaposición de materiales diversos —una herradura, una cuchara, cuatro pali-

la que utiliza el *como en* «Dispersión / Falsas notas (Homenaje a Lezama)» en *Mundo Nuevo*, París, 1968, retomado en *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969. En *Aproximaciones a Paradiso, Imagen*, núm. 40, Caracas, enero, 1970, Julio Ortega ha analizado esta distancia metafórica desde un punto de vista lexical superior: la «abertura» entre el sujeto y el predicado.

llos de tendedera, cuatro cascabeles, un broche, un llavero—, todos como en Carpentier, usados enrevesadamente, es decir, vaciados de sus funciones, lo que el escultor llega a significarnos, a codificar por medio de la acumulación, es el significado «Cáliz» sin que en ningún momento el significante normal, denotado, de «Cáliz» —cualquier forma, por metafórica que fuera, de cáliz— esté presente.

Otras veces la agrupación heterogénea de objetos «vaciados» no nos conduce, ni aun de una manera sutilmente alegórica, a ningún significado preciso, la lectura radial es *deceptiva* en el sentido barthiano de la palabra; la enumeración se presenta como una cadena *abierta*, como si un elemento, que vendría a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación, tuviera que acudir a cerrarla terminando así la órbita trazada alrededor del significante ausente. Así en *Mampulorio*, también de Mario Abreu, otra acumulación, nos son presentados seis cucharadas, un vaso, quizá un plato... pero este primer núcleo de sentido queda perturbado, es decir, *decepciona* la lectura *Preparación de una comida*, por ejemplo, pues junto a esos objetos semánticamente coherentes aparece un ojo superpuesto a una superficie simétrica en forma de piel de animal. La lectura no nos conduce más que a la contradicción de los significantes, que en lugar de completarse, vienen a desementirse, a anularse unos a los otros. Así «Banquete»/«Ojo Profiláctico»/«Primitivismo»/«Ritualidad»/etc., no funcionan como unidades complementarias de un sentido, por vasto que éste sea, sino como ejecutantes de su abolición que, a cada nuevo intento de constitución, de plenitud, logran invalidarlo, derogar retrospectivamente el sentido en ciernes, el proyecto siempre inconcluso, irrealizable, de la significación. Las enumeraciones, los bruscos y sorprendidos emparejamientos de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, suscitan esta misma lectura, y también las constelaciones semánticas —pulverización, dispersión de sentido— del *Canto general*:

Guayaquil, sílaba de lanza, filo
de estrella ecuatorial,
cerrojo abierto
de las tinieblas húmedas
que ondulan
como una trenza de mujer mojada:
puerta de hierro maltratada
por el sudor amargo
que moja los racimos,
que gotea el marfil en los ramajes

⁸ Cf. *Zona Franca*, Caracas, año III, núm. 47, julio de 1967.

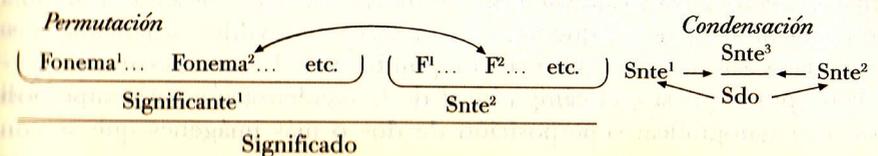
y resbala a la boca de los hombres
mordiendo como un ácido marino⁹.

En la exuberancia barroca de *Gran sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, son detectables, como sostenes oratorios, los dos procedimientos antes mencionados, pero fundidos en una misma operación retórica: el significado «Diablo» ha excluido del texto toda denominación directa —sustitución; la cadena onomástica que lo designa a lo largo de la novela —proliferación— permite y suscita una lectura radial de atributos, y esta variedad de atribuciones que lo señala va enriqueciendo, a media que lo adivinamos, nuestra percepción del mismo. Llamarlo de otro modo es ya abundar en su panoplia satánica, ampliar el registro de su poder.

Hay finalmente en la proliferación, operación metonímica por excelencia, la definición mejor de lo que es toda metáfora, la realización en el nivel de la praxis —del desciframiento que es toda lectura— del proyecto y la vocación que nos revela la etimología de esa palabra: desplazamiento, traslado, tropo. La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ése a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio.

c) La condensación

Análoga al proceso onírico de condensación es una de las prácticas del barroco: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos —fonéticos, plásticos, etc.— de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros. Figura central del joycismo, de toda obra lúdica, blasón de la descendencia lewiscarrolliana, la condensación, y su acepción rudimentaria, la permutación fonética, que al nivel del signo, podríamos formalizar del siguiente modo



⁹ Pablo Neruda, *Canto general*, parte XIV, poesía XIII.

han encontrado su mejor exponente, entre nosotros, en la obra de Guillermo Cabrera Infante —*Tres tristes tigres, Cuerpos divinos*— en la cual estas formas, estas distorsiones de la forma, constituyen la trama, el andamiaje que estructura la proliferación febril de las palabras. «El sentido no puede surgir si la libertad es total o nula; el régimen del sentido es el de la libertad vigilada», ha escrito Roland Barthes¹⁰; en la obra de Cabrera Infante la función de estas operaciones es precisamente ésta: la de limitar, de servir de soporte y de osatura a la producción desbordante de las palabras —a la inserción, prolongable al infinito, de una subordinada en otra—, es decir, la de hacer surgir el sentido allí donde precisamente todo convoca al juego puro, al azar fonético, es decir, al sin-sentido. Permutaciones como *O se me valla un gayo*, condensaciones como *amosclavo* o *maquinoscrito*, para citar las más simples, vigilan a cada página la libertad, hoy en día total —la retórica ha desaparecido— del autor y a esta «censura» la obra de Cabrera Infante debe su sentido.

Ese mismo juego de la condensación, que en las artes visuales era representado clásicamente por las distintas variantes de la anamorfosis, encuentra hoy nuevas posibilidades con la incorporación del movimiento al arte (pintura cinética y cine propiamente dicho). Por un procedimiento de incisiones verticales en la madera, y utilizando tres colores distintos para cubrir cada una de estas depresiones, Carlos Cruz-Díez logra componer tres cuadros distintos según el espectador se encuentra a la derecha, a la izquierda o frente al panel. El desplazamiento del espectador —proceso, en este caso, comparable a la lectura— condensa todas las unidades plásticas en un cuarto elemento —el cuadro definitivo— cromática y geoméricamente «abierto».

Al «cuadro definitivo» de Julio Le Parc tenemos acceso igualmente a través de una condensación. Las bandas metálicas flexibles que reflejan la luz y constituyen el soporte *visible* del cuadro proyectan con su movimiento varios dibujos luminosos en el fondo. Ninguno de estos dibujos instantáneos, que sólo la percepción escinde en tanto que unidad, constituye la obra, sino la condensación de todos estos reflejos y su relación con la banda metálica central, elemento también animado de un movimiento complejo que resiste a toda reducción a formas elementales. Cada reflejo es como un diagrama efímero, «momento» inapresable de la obra o de su ecuación; obra cuya sustancia misma es la variación y el tiempo, la modulación mecánica de un esquema X de múltiples variables articuladas y su combinarse sin dejar descubrir en ningún instante los combinantes.

Pero, por supuesto, el campo ideal de la condensación es la superposición cinematográfica: superposición de dos o más imágenes que se con-

densan en una sola —es decir, condensación sincrónica—, como la práctica con frecuencia Lepoldo Torre-Nilsson, y también superposición de varias secuencias, que se funden en una sola unidad del discurso en la memoria del espectador —condensación diacrónica—, procedimiento frecuente en Glauber Rocha.

Pero hay que especificar que no hablamos aquí de un simple artificio de la escritura cinematográfica, tal y como se encuentra más o menos en todos los autores, sino de un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso de este procedimiento; en Torre Nilsson las figuras que se superponen tienen —como en Eisenstein— valor, no de simple encadenamiento, sino de metáfora; insistiendo en sus analogías, el autor crea una tensión entre dos significantes de cuya condensación surge un nuevo significado.

Igualmente, en Rocha no se trata simplemente de una variación de secuencias estructuralmente análogas —como ocurre en el cine de Robbe-Grillet—, sino de la creación de una tensión entre secuencias muy diferentes y distantes que un índice nos obliga a «conectar» de modo que éstas pierden su autonomía y no existen más que en la medida en que logran la fusión.

Si en la sustitución el significante es escamoteado y remplazado por otro y en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, en la condensación asistimos a la «puesta en escena» y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria.

3. PARODIA

Al comentar la parodia hecha por Góngora de un romance de Lope de Vega, Robert Jammes¹¹ concluye «En la medida en que este romance de Góngora es la desfiguración (*démarquage*) de un romance anterior que hay que leer en filigrana para poder gustar totalmente de él, se puede decir que pertenece a un género menor, pues no existe más que en referencia a esta obra». Si referida al barroco hispánico esta aseveración nos parecía ya discutible, referida al barroco latinoamericano, barroco «pinturero», como lo llama Lezama Lima, barroco del sincretismo, la variación y el braje, cederíamos a la tentación de ampliarla, pero invirtiéndola totalmente —operación barroca—, y afirmar que: sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que

¹⁰ Roland Barthes, *Système de la mode*, París, Seuil, 1967.

¹¹ Robert Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques, 1967.

haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertencerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras.

En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto —a la obra arquitectónica, plástica, etc.— otro texto —otra obra— que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Bakhtine¹². Según este autor la parodia deriva del género «serio-cómico» antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de alegría y tradición— y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. Sustrato y fundamento de este género —cuyos grandes momentos han sido el diálogo socrático y la sátira menipea—, el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo «anormal», en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión. Las saturnales, las mascaradas del siglo XVI, el *Satiricón*, Boecio, los Misterios, Rabelais, por supuesto, pero sobre todo el *Quijote*: éstos son los mejores ejemplos de esa *carnavalización* de la literatura que el barroco latinoamericano reciente —no por azar notemos la importancia del carnaval entre nosotros— ha heredado. La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos —los actores de que habla Greimas— son otros textos; de allí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Bakhtine, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no. Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro —carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.—, es decir, como apuntaba Bakhtine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura. Afrontado a los lenguajes entre cruzados de América

¹² Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970. Cf. también el resumen de esta obra por Julia Kristeva, en *Critique*, París, abril de 1967.

—a los códigos del saber precolombino—, el español —los códigos de la cultura europea— se encontró duplicado, reflejado en otras organizaciones, en otros discursos. Aún después de anularlos, de someterlos, de ellos supervivieron ciertos elementos que el lenguaje español hizo coincidir con los correspondientes a él; el proceso de sinonimización, normal en todos los idiomas, se vio acelerado ante la necesidad de uniformar, al nivel de la cadena significante, la vastedad disparatada de los nombres. El barroco, superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche —de allí la resistencia *moral* que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y la mesura, como la francesa—, irrisión de toda funcionalidad, de toda sobriedad, es también la solución a esa saturación verbal, al *trop plein* de la palabra, a la abundancia de lo nombrante con relación a lo nombrado, a lo enumerable, al desbordamiento de las palabras sobre las cosas. De allí también su mecanismo de la perífrasis, de la digresión y el desvío, de la duplicación y hasta de la tautología. Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras. Variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio —infinito— disponible. Lenguaje que habla del lenguaje, la superabundancia barroca es generada por el suplemento sinonímico, por el «doblaje» inicial, por el desbordamiento de los significantes que la obra, que la ópera barroca cataloga.

Por supuesto, la obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos —suplemento sinonímico, parodia, etc.— se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación. De allí que haya que distinguir entre obras en cuya superficie flotan fragmentos, unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo, y obras que pertenecen específicamente al género paródico y cuya estructura entera está constituida, generada, por el principio de la parodia, por el sentido de la carnavalización¹³.

Para escapar a las generalizaciones fáciles y a la aplicación desordenada del criterio de barroco sería necesario codificar la lectura de las unidades textuales *en filigrana*, a las cuales llamaremos *gramas* siguiendo la denominación propuesta por Julia Kristeva¹⁴. Habrá que crear, pues, un sistema de

¹³ En Borges, por ejemplo, como el elemento paródico es central, las citas, indicadores exteriores de la parodia, pueden permitirse la falsedad, pueden ser apócrifas.

desciframiento y detección, una formalización de la operación de descodificación de lo barroco.

Arriesgaremos aquí algunos elementos para una semiología del barroco latinoamericano.

a) *La intertextualidad*

Consideraremos en primer lugar la incorporación de un texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superposición del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere: *la cita*; luego trataremos de la forma mediata de incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología: *la reminiscencia*.

La cita. Entre otros gestos barrocos, Gabriel García Márquez realiza en *Cien años de soledad* uno de esta naturaleza, cuando, al contrario de la homogeneidad del lenguaje clásico, insiste en una frase tomada directamente de Juan Rulfo, incorpora al relato un personaje de Carpentier —el Víctor Hugues de *El siglo de las luces*—, otro de Cortázar —el Rocamadour de *Rayuela*—, otro de Fuentes —Artemio Cruz de *La muerte de Artemio Cruz*— y utiliza un personaje que evidentemente pertenece a Vargas Llosa, sin contar las múltiples citas —personajes, frases, contextos— que en la obra hacen referencia a las obras precedentes del autor. Las citas plásticas que en sus recientes paneles y rompiendo la homogeneidad de éstos practica Antonio Seguí y que reviste las formas del *collage*, del «préstamo» o de la trasposición, proceden del arte gráfico —tipografías, calcos diversos, etc.— y de los distintos códigos urbanos —flechas, manos que señalan, líneas de puntos, placas del tránsito, etc. Las citas que constituyen la casi totalidad de los grabados del pintor Humberto Peña proceden de otros espacios plásticos —o que en la estructura gráfica funcionan como tales—: planchas de anatomía que interrumpen el dibujo de un cuerpo con su excesiva pertinencia y su minuciosa precisión visceral, tiras cómicas norteamericanas que vienen a señalar en el cerebro la banalidad de la frase naciente.

Las citas detectables en las calcografías de Alejandro Marcos poseen, además de la paródica, la instancia tautológica. Es el propio código plástico el que aquí sirve de campo de extracción, de materia citable: la perspectiva, la oposición de la luz y la sombra, la geometría, todos los signos con que las

convenciones denotan el espacio y el volumen y que ya la costumbre, la misma descodificación durante varios siglos ha naturalizado, son aquí utilizados pero únicamente para señalarlos en tanto que arbitrarios, que puro simulacro formal. Citas que se inscriben precisamente en el ámbito de lo barroco pues al parodiar deformándolo, vaciándolo, empleándolo inútilmente o con fines tergiversados el código a que pertenecen, no remiten más que a su propia facticidad. Ni la distancia, ni la escala de los objetos en perspectiva, ni el volumen: todo «fracasa» aquí, donde sólo llegan a mostrarse los procedimientos falsamente naturales que empleamos para dar la ilusión de ellos, para engañar, haciendo aparecer el espacio plano, bidimensional de la tela, como una «ventana», es decir, como la abertura hacia una profundidad. La utilización paródica del código a que pertenece una obra, su apoteosis e irrisión —la coronación y el destronamiento de Backtine— en el interior de la obra misma son los mejores medios para revelar esa convención, ese engaño.

Señalemos por último en otro espacio las citas con que Natalio Galán rompe la sintaxis serial de sus composiciones musicales introduciendo en ellas, sorpresivamente, algunas medidas tomadas de contradanzas, de habaneras y de sones.

La reminiscencia. Sin aflorar a la superficie del texto, pero siempre latente, determinando el tono arcaico del texto visible, las crónicas coloniales cubanas, las reseñas y los avisos de entonces, los libros y documentos —el trabajo de hemeroteca— están presentes, en forma de reminiscencia —un español escueto, recién implantado en América, de vocablos clásicos—, en ciertos fragmentos de *La situación*, de Lisandro Otero. Igualmente es la reminiscencia de los arabescos, de los vitrales y de la herrería barroca colonial lo que estructura las naturalezas muertas de Amelia Peláez; el andamiaje, la osatura del cuadro están determinados por las volutas de las rejas criollas y los redondeles de los «medio-puntos» sin que en ningún momento éstos aparezcan en la tela más que como una reminiscencia formal que orienta los volúmenes, acentúa o apaga los colores según los círculos de la cristalería, divide o superpone las frutas.

b) *La intratextualidad*

Agrupamos bajo este inciso los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos —citas y reminiscencias—, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje —de tatuaje— en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación. Gramas que se desli-

¹⁴ Julia Kristeva, «Pour une sémiologie des paragrammes», en *Tel Quel*, núm. 29, París, 1967.

zan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre la escritura.

Gramas fonéticos. En el mismo nivel que las letras que instauran un sentido en el recorrido lineal, fijado, «normal» de la página, pero formando otras posibles constelaciones de sentido, prestas a entregarse a otras lecturas, a otros desciframientos, a dejar oír sus *voces* a quien quiera escucharlas, existen otras posibles organizaciones de esas letras. Las líneas tipográficas, paralelas y regulares —determinadas por nuestro sentido lineal del tiempo—, a quien quiera transgredirlo, ofrecen sus fonemas a otras lecturas radiales, dispersas, fluctuantes, galácticas: lectura de gramas fonéticos cuya práctica ideal es el anagrama, operación por excelencia del escondite onomástico, de la sátira solapada y adivinable al iniciado, de la risa destinada al hermenauta; pero también el caligrama, el acróstico, el bustrofedón y todas las formas verbales y gráficas de la anamorfosis, de los dobles e incompatibles puntos de vista, del cubismo; formas cuya práctica engañosa sería la aliteración. La aliteración que «aficha» y despliega, que ostenta los trazos de un trabajo fonético, pero cuyo resultado no es más que mostrar el propio trabajo. Nada, ninguna otra lectura se esconde necesariamente bajo la aliteración, su pista no reenvía más que a sí misma y lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin. Operación pues, en este sentido, tautológica y paródica, es decir, barroca.

El cromatismo, el cortante juego de texturas del portugués, que exploró el poeta gongorino Gregório de Matos, ha servido de base para los mosaicos fonéticos de *Livro de ensaios-Galáxias* de Haroldo de Campos, aliteraciones que se extienden en páginas móviles y que no remiten más que a sí mismas, tan endeble es la «vértebra semántica» que las une

mesma e mesmirando ensimesma emmimmesmando filipêndula de texto extexto / por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos dêsse texto os garfos / as garras e da fábula só fica o finir da fábula o / finíssono da que em vazio transvasa o que mais vejo aqui é o papel que / escalpo a polpa das palavras do papel que expalpo os brancos palpos / ...

En *Tres tristes tigres*, cuyo título es ya una aliteración y uno de cuyos personajes lleva precisamente el nombre de Bustrofedón, el impulso de la escritura surge precisamente de la atención que se presta a los gramas fonéticos. Si esta obra —como la de Queneau— llega a ser humorística, es justamente porque toma el trabajo de los gramas en serio. El palíndromo DÁBALE ARROZ A LA ZORRA EL ABAD ha sido citado por Cabrera Infante

Recordamos su comentario de otro, popular en Cuba: ANITA LAVA LA TINA.

Gramas sémicos. El grama sémico es descifrable bajo la línea del texto, detrás del discurso, pero ni la lectura transgresiva de sus fonemas ni combinación alguna de sus marcas, de su cuerpo en la página, nos conducirán a él; el significado a que se refiere el discurso manifiesto no ha dejado ascender sus significantes a la superficie textual: *idiom* reprimido, frase mecánicamente recortada en el lenguaje oral y que quizá por ello no tiene acceso a la página, rechazada, incapaz de emerger a la noche de tinta, al cubo blanco, que la excluye, al volumen del libro, pero cuya latencia perturba o enriquece de algún modo toda lectura inocente. Hermenéutica del significado, *manteia* del sema, detección de la unidad de sentido.

Todavía en aquel pueblo se recuerda el día que le sacaron Rey Lulo y tú, el mal de muerte que se había ido rápido sobre un ternero elogiado por uno de esos que dan traspiés en la alabanza.

La expresión popular *mal de ojo* —maleficio provocado en la víctima por la alabanza que el inconsciente detentor del mal hace de ella— se «esconde» bajo esta frase de *Paradiso*. A ese *idiom* conducen dos indicadores semánticos: *mal de muerte* y *traspiés en la alabanza*. La «represión» que con frecuencia practica Lezama nos parece ejemplar: toda la literatura barroca podría leerse como prohibición o la exclusión del espacio escritural de ciertos semas —en Góngora, por ejemplo, el nombre de ciertos animales supuestamente maléficos— y que el discurso codifica apelando a la figura típica de la exclusión: la perífrasis. La escritura barroca —antípoda de la expresión hablada— tendría como uno de sus soportes la función de encubrimiento, la omisión, o más bien la utilización de núcleos de significación tácitos, «indeseables» pero necesarios, y hacia los que convergen las flechas de los *indicadores*. El anagrama (al que nos conduce una semiología de gramas fonéticos) y el *idiom* reprimido (al que nos conduce una semiología de gramas sémicos) son las dos operaciones perifrásticas más fácilmente detectables, pero quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente. Toda palabra tendría como último soporte una figura. Hablar sería ya participar en el ritual de la perífrasis, habitar ese lugar —como el lenguaje sin límites— que es la escena barroca.

Gramas sintagmáticos. El discurso como encadenamiento sintagmático implica la condensación de secuencias que opera la lectura, desciframientos

parciales y progresivos que avanzan por contigüidad y nos remiten retrospectivamente a su totalidad en tanto que sentido clausurado. Ese núcleo de significación entre comillas que es el sentido de la totalidad, se presenta en la obra barroca, como la especificación de un espacio más vasto, aglutinación de una materia nebulosa e infinita que la sostiene en tanto que categoría y cuya gramática la obra «aficha» como procedimiento de garantía, como emblema de pertenencia a una clase constituida y «mayor».

La práctica reducida de esta tautología es la que consiste en señalar la obra en la obra, repitiendo su título, recopiándola en reducción, describiéndola, empleando cualquiera de los procedimientos conocidos de la *mise en abîme*. Olvidan esto tautólogos que si estos procedimientos fueron eficaces en Shakespeare o en Velázquez, es precisamente porque a su nivel no lo eran. Se trataba, como apunta Michel Foucault, de la representación de un contenido más vasto que el explícitamente figurado, específicamente, en el caso de *Las Meninas*, del de «representación»¹⁵. La obra en la obra, el espejeo, la *mise en abîme* o la «muñeca rusa» se han convertido en nuestros días en una burda astucia, en un juego formal que no señala más que una moda y nada ha conservado de su significación inicial.

La forma de tautología representada por los grammas sintagmáticos es menos evidente. Aquí los «indicadores», presentes en el encadenamiento de las secuencias o en las articulaciones interiores de éstas, en las unidades mayores y masivas del discurso, no hacen referencia a ninguna otra obra, ni por supuesto —tautología ingenua— a la obra misma, sino a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su «autoridad». En *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal subraya, modulando las unidades más vastas del discurso según éste las configura, su pertenencia a la categoría «escritura/odisea». La estructura primaria de secuencia será aquí, por supuesto, la postulada en Joyce, cuya «autoridad», en tanto que modelo, remite a toda la tradición homérica, tradición de un relato cuyos ejes ortogonales serían «libro como viaje/viaje como libro». Pero la categoría nunca se hace explícita sino que sólo están marcadas sus redes más vastas, un universo en expansión cuyos puntos-eventos (que determinan la reanudación de las secuencias y la coordinación de las mismas) van configurando posibles recorridos: lecturas de una ciudad, de un día entero, de un libro-viaje que al escribirse instaura «bajo cuerda» este sentido: todo sentido es trayecto. Son igualmente las grandes unidades del discurso teatral las que en las puestas en escena de Alfredo

¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966; trad. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1968, p. 25.

Rodríguez Arias —*Goddes*, de Javier Arroyuelo o *Drácula*, del propio Rodríguez Arias, por ejemplo— funcionan como índices de un espacio exterior a la representación y que la garantizan desde su lejanía y su prioridad. Pero en este caso el código de la autoridad —que sería el constituido por las situaciones teatrales explícitas— es señalado negativamente. Si en estas puestas en escena la detención de los gestos viene a subrayar ciertas situaciones claves —las que constituyen el léxico de «lo teatral» en la tradición burguesa: cartas con declaraciones de amor, personajes que entran a escena cuando se anuncia que se les espera, calamidades encadenadas, noticias que conducen abruptamente al *happy end*— es precisamente para señalarlas en tanto que letra muerta y, dilatándolas hasta lo risible con la práctica de la «cámara lenta», o «perturbándolas» con un acompañamiento musical contradictorio —los mensajes de Drácula se leen sobre un fondo de música pop—, para aprovecharlas de nuevo en tanto que núcleos de energía teatral, que terminología segura, institucionalmente histriónica. El código es aquí utilizado en tanto que lugar común, sus signos se convierten así en modelos que la parodia al criticar recupera. No se trata, pues, de un teatro humorístico cuyos temas de sátira fácil serían simples citas del teatro de boulevard, sino de la puesta en términos explícitos de una gramática cuya enunciación paródica, mostrándola en su hipérbole, deformándola, se sirve de ella al mismo tiempo que la censura, la corona y la destrona en el espacio, para Rodríguez Arias carnavalesco, de la escena; es decir la emplea para practicar su apoteosis y simultáneamente su irrisión, como hace con el léxico que lo precede todo artista barroco.

4. CONCLUSIÓN

a) *Erotismo*

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia 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, voz¹⁶, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo

¹⁶ *Mirada y voz* = a los objetos parciales ya designados por Freud, Lacan añade estos dos; cf. curso sobre el objeto (a), inédito, en la École Normale de París. [Ahora, *Seminaire XI*]

que podríamos describir como la (a)lteridad¹⁷, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a).

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*) preside el espacio barroco. El suplemento —otra voluta, ese «otro ángel más!» de que habla Lezama— interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que se resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívoca de (a)), (a)licia que irrita a Alicia porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo.

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obsesiva de una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal de la obra) es lo que determina al barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo. La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o la repostería: «¡Cuándo trabajo!», implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido!*, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo «natural» de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso— sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje —somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si Santo Tomás, en nombre de la *moral*, abogaba por la exclusión de las figuras en el discurso literario.

b) Espejo

Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, una sin-

¹⁷ Sobre la (a)lteridad y las relaciones entre A y (a), cf. Moustafa Safouan, en *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Seuil, 1968; trad. Buenos Aires, Losada, 1975.

razón que no se expresa más que a sí misma, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento —ser a la vez totalizante y minucioso—, pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el espejo gongorino «aunque cóncavo fiel», captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella se le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen.

Pero este ser incompleto de todo barroco a nivel de la sincronía no impide (sino al contrario, por el hecho de sus constantes reajustes, facilita) a la diversidad de lo barroco funcionar como reflejo significante de cierta diacronía: así el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado —como hemos visto— 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, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue. La *ratio* de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se la puede mirar; ninguna imagen puede agotar esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, *indicarla* como potencia —lo cual no quiere decir aun soportarla en tanto que residuo. Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios —el verbo de 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. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto —real o verbal— no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.

c) Revolución

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta «la pérdida del hilo» el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca —la frase de Lezama—

muestra en su incorrección (falsas citas, malogrados «injertos de otros idiomas, etc.), en su no «caer sobre sus pies» y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma.

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pintarero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución.

1972