

EL campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)*

Pierrette Malcuzyński

Como hemos señalado en la Introducción, desde hace algunos años los términos *barroco* y *neo(-)barroco*, con o sin guión, se emplean con frecuencia cada vez mayor en la teoría y la crítica literarias para subrayar ciertas tendencias, y hasta características; sobre todo estéticas, de las artes modernas y contemporáneas. El problema es que su uso se efectúa en medio de un desorden metodológico más o menos generalizado, sin ninguna consideración taxonómica o etimológica, o con muy poca. De ello se deriva la formulación de conceptos como «sacos en los que se puede echar de todo», completamente ahistóricos, que pueden aplicarse a cualquier estética cuyos principios procuren emanciparse de las concepciones de la llamada representación artística «realista». Ahora bien, como dice Paul Valéry, no podemos embriagarnos ni calmar la sed con etiquetas de botellas.

En vista de la amplitud del problema y con el objetivo de hallar cierta perspectiva histórica en lo que respecta a nuestro *corpus* novelístico, con- vendría efectuar una exégesis taxonómica —en el sentido morfológico del término— de los diversos empleos del concepto de «(neo)barroco» que parecen representativos de una problemática relativamente compleja. Hago

* «Le champ notionnel du (néo)baroque. (Parcours historique et étymologique)», en: P.M., *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 91-131.

2 Pierrette Malcuzyński

aquí un paréntesis para subrayar el a priori hipotético del concepto, hipotético en la medida en que es preciso ante todo contornearlo bien, precisar de dónde proviene, a qué remite, para qué sirve en definitiva.

Los trabajos que le servirán de base a mi examen, pertenecen ante todo a la cultura latinoamericana; esto no es el resultado de una elección arbitraria, ni de una simple coincidencia, puesto que el propio uso moderno del concepto parece tener allí sus raíces. Sin tratar de ser exhaustivos, haremos referencia en particular a ciertas afirmaciones de los cubanos Alejo Carpentier y Severo Sarduy, y del brasileño Haroldo de Campos. Ahora bien, resulta interesante poder descubrir, sobre todo en Carpentier, una intención analítica que algunos querrán de seguro emparentar con una «lectura implícitamente bajtiniana» de la historia. Mucho más significativo, sin embargo, es el hecho de que se hallarán referencias *directas* a los trabajos de Bajtín en Sarduy y Campos, quienes tratan de formular la hipótesis de un (neo)barroco de manera más resueltamente conceptualizada.

La hipótesis de las «posibilidades barrocas»

Me detendré menos en Alejo Carpentier, porque si bien con él tocamos problemas que están estrechamente ligados a los nuestros, la naturaleza de sus palabras remite a toda clase de digresiones que sólo vienen a complicar, y hasta a introducir una confusión segura, en un campo ya bastante complejo por sí solo. Estoy pensando, naturalmente, en «lo real maravilloso» que Carpentier mismo, por una parte, remite al «realismo mágico» («*Magischer Realismus*») de los años 20 en el alemán Franz Roh, y, por la otra, reconoce haber tomado de la cultura haitiana —a propósito de la cual no podríamos dejar de mencionar a Jacques Roumain y, más en especial, el «realismo maravilloso» en Jacques Stephen Alexis.¹

Para Carpentier, el Barroco no es una creación del siglo XVII, ni un arte decadente, ni, mucho menos, un estilo histórico, sino una constante del

¹ Se está haciendo esperar un estudio serio y profundo sobre las diversas relaciones, a menudo contradictorias, entre lo «real maravilloso» (cf. Carpentier), el «realismo maravilloso» (cf. Alexis), el «*Magischer Realismus*» (cf. Roh) y sus múltiples derivados y aplicaciones, lo «maravilloso en lo real» (cf. Aragon en *Le paysan de Paris*), el surrealismo en general, así como otras nociones adyacentes, más o menos paralelas, como la de «negritud» (cf. Senghor; véase también Hogmann 1979), o la más o menos latente de «québécoisité», y hasta la de «realismo mitológico» (en referencia a *La modification* de Michel Butor).

espíritu que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda y a la armonía lineal geométrica, y en la que se multiplican en torno a un eje central lo que él llama: «núcleos proliferantes»:

[...] elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio «disponible arquitectónicamente», con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes [...] ² (1976: 56)

Retomando aquí los postulados del español (más exactamente: catalán) Eugenio d'Ors en el punto en que éste halla elementos de barroquismo en las manifestaciones artísticas de todos los siglos, Carpentier ensancha más esa noción del Barroco universalizándola. Así, en el dominio literario, toda la literatura india y toda la literatura irania son barrocas, para Carpentier. Y mientras que Quevedo, Calderón, Góngora y Gracián, al igual que Rabelais («el príncipe de los barrocos franceses»), Ariosto y su *Orlando furioso*, así como Shakespeare, son todos «barrocos», al decir del escritor cubano, Cervantes, por el contrario, no lo es. Barrocos son también el *Henri de Ofterdingen* de Novalis, el segundo *Fausto* de Goethe, las *Iluminaciones* de Rimbaud, los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, Marcel Proust, y hasta —¡sorpresa!— la poesía de Maiakovski. De manera que, según Carpentier, el Barroco es una constante humana que no puede ser circunscrita a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo XVII, porque el Barroco pertenece a todas las épocas, sea de manera esporádica, sea como característica de una cultura (1976: 56). Así, América, «continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre» (1976: 61). Desde el *Popol Vuh* y los libros del *Chilam Balam*, pasando por la escultura azteca y la poesía náhuatl, la América Latina es la tierra elegida del Barroco, porque, explica Carpentier,

toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la «criolledad», con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco, venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo

² Traduzco del español todas las citas de Alejo Carpentier. [N. del T.: Aquí hemos restituido el texto del original citado.]

4 Pierrette Malcuzyński

de indio nacido en el continente [americano], la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo, de por sí, es un espíritu barroco. (1976: 64)

Además:

nuestro mundo [latinoamericano] 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 que estamos todavía sometidos. (1976: 69)

Carpentier llega así al siglo XX, en el que, de Ramón Valle-Inclán a las primeras obras de Rubén Darío, «¿qué cosa es el Modernismo, sobre todo en su primera etapa, sino una poesía sumamente barroca?», admitiendo a la vez que existen excesos que caen en lo absurdo (por ejemplo, la poesía de Herrera y Reisig). Cita también a José Martí, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Miguel Ángel Asturias y, por supuesto, a todos aquellos que pertenecen al

barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que se ha dado en llamar la «nueva novela» latinoamericana, la que llaman algunos la del *boom* — y el *boom*, ya lo he dicho, ni es una cosa concreta, ni define nada—, es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito [latino-]americano, [...] de modo totalmente barroco. (1976: 72)

Dos cosas hemos de señalar aquí con respecto a Carpentier: por una parte, él da una concepción eóntica del Barroco, «a la Eugenio d'Ors», pero un d'Ors a la inversa, o más bien: cabeza abajo. Mientras que, para este último, el Barroco se manifiesta en momentos cruciales de la civilización que señalan instancias de decadencia, para Carpentier, por el contrario, en una óptica para-nietzscheana invertida, «ese barroquismo, lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada» (1976: 53). Se trata de un Barroco que atraviesa más o menos indistintamente las edades y ciertas culturas, como el narrador de su cuento «Semejante a la noche», lo mismo guerrero del ejército de Agamenón que «con-

quistador» del Nuevo Mundo, que soldado aliado del siglo XX, ocupado en liquidar el Nuevo Orden Teutónico. Todo esto remite a una concepción repetitiva de la Historia como tautologismos de instancias de transformación y de cambio (cf. Foucault), a una serie de «posibilidades [estéticas] barrocas».³

A la vez, Barroco significa aquí simbiosis, mestizaje en el sentido de una razón de ser «otro», «criollo» con respecto al europeo, lo que, por lo demás, crea de entrada cierta confusión si se toma en cuenta que la denominación de «criollo» remite, en su origen, al europeo instalado o, más exactamente, nacido en las colonias de América, o sea, a priori el *blanco*. Por otra parte, en Carpentier encontramos datos cuya pertenencia supuestamente «bajtiniana» algunos no dejarán ciertamente de señalar. Ahora bien, no se puede hablar de influencia o de presencia de Bajtín en Carpentier (en todo caso, no en los trabajos aquí citados). Existe, evidentemente, la posibilidad de refugiarse en la óptica relativamente cómoda (puesto que vaga) que articularía «puntos de convergencia» entre Bajtín y Carpentier. Una cosa es cierta: no se puede hacer caso omiso del problema así planteado, incluso a riesgo de verse atrapado en un *double-bind* epistemológico. Las palabras de Carpentier remiten a una cuestión de orden teórico, la de un particular relacionamiento de las nociones de heterogeneidad y alteridad entre sí. Pero cuidemos bien de no ver en esas palabras algo que tenga un parentesco con una «dialogía» cualquiera, porque él concibe esa relación en términos de *engendramiento*. El problema es que ya no se sabe muy bien qué concepto engendraría al otro; si el de heterogeneidad —simbiosis, mestizaje— sería el que permitiría una alteridad «criolla» o, viceversa, si se trataría de una alteridad fundamental, comprendida como el «Otro americano» (confundidos todos los diferentes orígenes) con respecto al europeo, y que sólo se explicaría por una heterogeneidad «criolla» así dada. La ambigüedad es perfecta; el *Catch-22* también.

Prefiero hablar en términos de una forma de pensamiento *sincrético*. Se notará de inmediato cierta contradicción con la significación habitual del término, que designa de manera bastante neutra un sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes. Así, sobre todo en el contexto latinoamericano, con el término «sincretismo» se designa la resultante de la interacción y la fusión de doctrinas y ritos religiosos (entre el cristianismo

³ Sería interesante efectuar, en esta óptica de «posibilidades barrocas», una lectura de las novelas de Alejo Carpentier, en particular *El recurso del método* y *Concierto barroco*.

católico y las creencias autóctonas), y después, por extensión, los procesos de «mestizaje» cultural, y hasta racial, en general. Pero recordemos que el propio término «sincretismo» nos llega del griego, de: $\acute{\omicron}\acute{\omicron}\acute{\iota}\acute{\nu}\acute{\nu}\acute{\iota}\acute{\omicron}\acute{\iota}\acute{\omicron}\acute{\iota}\acute{\nu}\acute{\iota}\acute{\omicron}$ (= coalición de dos adversarios con un tercero), de $\acute{\omicron}\acute{\omicron}\acute{\iota}$ (= con) y $\acute{\epsilon}\acute{\nu}\acute{\omicron}\acute{\nu}\acute{\omicron}\acute{\iota}\acute{\nu}\acute{\iota}\acute{\omicron}$ (= obrar o hablar como un cretense, es decir, ser un impostor). De manera que la conciliación epistemológica resulta estar basada en un proceso de acercamiento entre oposiciones. Ahora bien, su fusión da por resultado una coalición dudosa; raya en la traición bajo la forma de impostura (ideológica, semántica). Esta interpretación se acerca a la de «sincretismo» que remite a «*Vereinigung ohne Verarbeitung*». De manera que en el sentido en que utilizo aquí el término, la definición conceptual de André Lalande me parece más apropiada: «reunión facticia de ideas o de tesis de origen dispar, y que sólo parecen compatibles porque no están claramente concebidas» (Lalande 1968: 1987).

Una de dos cosas en Carpentier: se trata realmente de un pensamiento sincrético que se articula en un espíritu crítico a la imagen de una ambición [*neo-]estructuralista* y que, por eso mismo, permite retomar el desarrollo de ciertos fenómenos socioculturales en un amplio movimiento circular, más o menos repetitivo puesto que transhistórico, allí donde justamente las premisas de Bajtín nos llegan «filtradas», despojadas de toda historización posible. De nuevo, se trataría de diferenciar bien, en lo que concierne a las prácticas socioculturales, entre los factores de *formación* y los que remiten a *determinaciones*.

La hipótesis del «efecto barroco»

La problemática crítica en el [post-]estructuralista Severo Sarduy se interseca con la de Carpentier, en el punto mismo donde está presente en los dos la tesis de que existe hoy día una «práctica barroca». Escribe Sarduy:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración avara de los bienes [...]: el espacio de los signos, del lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su buen funcionamiento, de su comunicación. Derrochar, dilapidar, disipar el lenguaje únicamente en función del placer, es un atentado al sano juicio, moralizador y «natural» —como el círculo de Galileo—, en el que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente

normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor—, subvierte y deforma el trazado del círculo que la tradición idealista supone que es el más perfecto de todos. [1974 a: 99-100]

Así, si vivimos actualmente una época en que el Barroco es posible, «¿cómo producir —qué sería producir— el efecto barroco hoy?» se pregunta Sarduy en otro trabajo (1979: 35) y, formulación más precisa, «¿dónde detectar hoy efectos del discurso plástico barroco?» (1981: 97). De manera que, a priori, Sarduy opta por esa misma concepción eóntica del barroco —es decir, un barroco que puede reaparecer en diversos momentos de la Historia—, pero, al contrario de Carpentier, conserva la tesis de que el Barroco es realmente, en su origen, una creación del siglo XVI/XVII. Así, si para Sarduy es indiscutible que el Barroco existe hoy día, el problema entonces consiste en localizarlo y contornearlo. Esto le parece imperativo, porque

si es fácil, retrospectivamente, ver cómo [el barroco] se produjo en el siglo XVII, es mucho más complejo adivinar cómo lo produciríamos hoy día. En una práctica inocente del efecto barroco, se supone, por ejemplo, que una literatura o una pintura de ese estilo son artes proliferantes, y que comportamientos voluntariamente decadentes como el *kitsch*, el *camp*, el *retro*, etc. [...] son metáforas de él —como lo es todo arte del exceso adjetival o de la narración exuberante. (1979: 35)

Se trata de efectos barrocos en el sentido de

consecuencias deformadas, acentuadas hasta el exceso o a la manera de ese discurso que fue suscitado en el siglo XVII por una voluntad furiosa de enseñar, un deseo de convencer, de dar a ver de manera indudable —a fuerza de iluminaciones teatrales, de contornos nítidos— lo que la palabra conciliar trataba de hacer oír [?]

No las consecuencias del barroco fundador, sino como se produjo en literatura con José Lezama Lima: los estatutos y premisas de un nuevo barroco que, al mismo tiempo que integra la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, trataría de atravesarlas, irradiarlas o minarlas desde dentro mediante su propia parodia, mediante ese humor y esa intransigencia, que son propios de nuestro tiempo. (1981: 97-98)

8 Pierrette Malcuzyński

Esto ilustra lo que sería un «barroco en cólera», como él lo llama, un efecto barroco que no es «en modo alguno como la apariencia, la insistencia o el regreso de un síntoma, de una factura —por fastuosa que sea—, sino el reemplazo —aunque sea muy sobrio y austero— de un paradigma como el del círculo, por otro como el de la elipse» (1979: 35).

Retomando la tradicional distinción entre Clasicismo y Barroco, Sarduy describe brevemente lo que es para él el «tratamiento barroco» de la información:

la figuración, la frase clásica, transmiten una información por el rodeo más simple: sintaxis «recta», disposición jerárquica de los personajes, y escenografía de sus gestos destinada a extraer sin «efectos sonoros» [*bruitage*] lo esencial de la *istoria*, el sentido de la parábola; el espectáculo del barroco, por el contrario, aplaza, difiere al máximo la comunicación del sentido mediante el dispositivo de su puesta en escena, mediante la multiplicidad de sus lecturas, y revela, más que un carácter fijo y unívoco, espejos, una ambigüedad. (Subrayado en el texto; 1981: 98)

Y, por último, en un movimiento metodológico típicamente estructuralista, traspone esa misma oposición a la lingüística moderna:

después de Saussure, el paradigma que hemos utilizado en nuestra lectura general ha sido esencialmente lingüístico, yendo de la biología molecular hasta las máquinas electrónicas; en efecto —y eso es verdaderamente lo esencial—, dondequiera que se ha practicado un sistema binario. Ahora bien, ¿qué pasaría si ese sistema fuera reemplazado, sea por aquel —que crece mucho más— de los árboles chomskyanos, sea sobre todo por el de una cosmología [...] que no puede dejar de trabajar con una pluralidad de modelos contradictorios entre sí? (1979: 35)

Todas esas largas citas son necesarias para entender bien que, para Sarduy, el término clave, típicamente lacaniano, es el EFECTO (moderno, contemporáneo) cuyas modalidades y componentes, según él, convendría precisar. Un Barroco así reformulado en términos de «neo-barroco», he ahí el objeto de su artículo «El barroco y el neobarroco» (1974b). Allí intenta formular un sistema operatorio del barroco que pueda aplicarse con pertinencia a las artes latinoamericanas del siglo XX:

más bien que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, 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 codificaría, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual. (Sarduy 1974b: 168).⁴

Aparte de todas las dificultades, de todo orden, que surgen de entrada con lo que propone Sarduy, debemos subrayar que él es, no obstante, el primero, en el mundo hispánico en todo caso, en tratar de circunscribir la problemática en términos específicamente teóricos —allí donde Alejo Carpentier no hubiera sido quizás suficientemente riguroso.

La hipótesis de la «práctica (neo)barroca»

¿Qué trata, pues, de demostrar Sarduy en ese artículo? De manera general e invocando un enfoque semiótico, quiere hallar cierto número de constantes artísticas que apunten a la construcción de una tipología del Barroco. En otras palabras, Sarduy procura formular una «esencia» (neo)barroca.

En primer término, insiste en la ambigüedad inherente a la noción y su difusión semántica (menciona en una decena de líneas varios problemas etimológicos). Deplora después, en los estudios dedicados a la noción del Barroco, lo que él considera que es el paso sucesivo de una ideología a otra y no el de una ideología a una ciencia, o sea, un verdadero corte epistemológico. Así, y esto parece muy lógico, va a buscar en Jean Rousset un fundamento descriptivo que señale, en un nivel estético, las características temáticas del Barroco (con respecto a las del Clasicismo) en términos de «artificializaciones». Sarduy subraya que el trabajo de J. Rousset sobre el Barroco francés —como el de Dámaso Alonso sobre el poeta español Góngora— «desmonta» ese proceso de artificialización en una operación análoga a lo que Chomsky llama «metametalengua». A su vez, nos advier-

⁴ Para la traducción de ciertos pasajes citados, remito a la versión abreviada de ese artículo en traducción francesa, «Le baroque et le néo-baroque», en *L'Amérique latine dans sa littérature*, coord. e introd. por César Fernández Moreno (París, UNESCO, 1979), pp. 73-80. Las referencias en el texto remiten al artículo original en español.

te Sarduy, dada la extrema artificialización que practican ciertos textos latinoamericanos, él mismo va a proceder a la descripción de tres o cuatro mecanismos contemporáneos: la sustitución, la proliferación, la condensación, así como su variante, la permutación. Halla ejemplos de sustitución en *Paradiso* de José Lezama Lima; de proliferación en Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*), en el escultor venezolano Mario Abreu, en *Residencia en la tierra* y el *Canto general* de Pablo Neruda, así como en *Gran Sertao: veredas* del brasileño Joao Guimaraes Rosa; y de condensación y permutación en Guillermo Cabrera Infante, en el arte visual de Carlos Cruz-Diez y Julio Le Parc, así como en los filmes de Leopoldo Torre-Nilson, de Glauber Rocha y de Alain Robbe-Grillet (1974 b: 168-174). De entrada, se observa un esfuerzo por transgredir la órbita latinoamericana, así como aquella, restringida, del arte literario.

Se notará igualmente que, al inspirarse en la lingüística de Roman Jakobson y en el psicoanálisis de Jacques Lacan, semejante proceder analítico se inscribe claramente en el marco de los trabajos del Grupo Tel Quel (al cual Sarduy se afilió en los años 60), cuyos estudios procuraban afirmar la autonomía del significante con respecto al significado y, con ello, modificaban de manera bastante radical el sistema saussureano, utilizando a la vez la misma estructura terminológica. Ahora bien, muy influido por Julia Kristeva en particular, Sarduy llega a confundir psicoanálisis y semiótica lingüística. Henos aquí, pues, frente a un primer sincretismo teórico: en el análisis de los mecanismos de artificialización, hay una abstracción teórica de las afirmaciones de Saussure, y, después, una recuperación de su terminología, que viene entonces a superponerse a una descripción de los mecanismos del trabajo del inconsciente freudiano, especialmente los del sueño. El resultado no es ya análisis textual o lingüístico, sino lo que he llamado «psitextanálisis». En suma, se trata principalmente de todo lo que gira en torno a la deriva del significante y a través de la cual Sarduy procura extraer una noción de *multiplicidad* que subrayaría el proceso de artificialización del lenguaje barroco.

Es ahí donde Sarduy introduce a Mijaíl Bajtín. En la medida en que el Barroco latinoamericano permite una lectura en filigrana (lectura que revela y descifra un segundo texto escondido, situado debajo del primero), ese Barroco actual, precisa Sarduy, tiene del concepto de la parodia tal como lo describía Bajtín. De un solo golpe, la carnavalización implica la parodia, en el sentido en que ésta equivale a confrontación, a interacción de estratos diferentes, a diversas texturas lingüísticas, a intertextualidad. A la vez como

«espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, [...el 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» (1974b: 175). Basándose en las diferencias entre intertextualidad e intratextualidad propuestas por Julia Kristeva, Sarduy sugiere entonces una «semiología del barroco» en la que encontramos, entre otros, igualmente de la Kristeva, los principios de «feno-texto» y «geno-texto». Así, por «intertextualidad» Sarduy entiende todo lo que constituye los discursos visibles bajo la forma del collage («superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere[...]») y que él asimila a la cita, y de la reminiscencia (una forma que, a la inversa del collage, es una incorporación en la que el texto extranjero se funde con el primero) (1974b: 177). Los ejemplos de la reminiscencia que proporciona Sarduy remiten a *Cien años de soledad*, o a ciertos fragmentos de *La situación* de Lisandro Otero y a las naturalezas muertas de Amelia Peláez (en las que se trata de arabescos y de vitrales barrocos coloniales). Y por «intratextualidad» Sarduy entiende lo que sólo es descifrable entre las líneas visibles del texto y que él clasifica, a la manera de la Kristeva, en gramas fonéticos, sémicos y sintagmáticos (1974b: 178-180).

Todo eso le permite contornear el espacio barroco en términos de superabundancia, prodigalidad y derroche; abundancia de lo «nombrante» en comparación con lo «nombrado», con lo enumerado, desbordamiento de las palabras a propósito de las cosas; abundancia de la digresión y de la desviación, de la duplicación y hasta de la tautología (1974b: 176). De manera que, para Sarduy, el lenguaje barroco no es un lenguaje comunicativo, económico, reducido a su funcionalidad cotidiana de servir de vehículo a la información propiamente dicha (allí donde lo es, por el contrario, el «lenguaje clásico»), sino un lenguaje que se complace justamente en el suplemento y lo demasiado lleno, en la búsqueda del objeto parcial. Esta búsqueda engendra la repetición de lo inútil y se precisa como *juego*, por oposición a la determinación de la obra clásica, que sería entonces *trabajo*.

Detengámonos unos instantes para comprobar otro sincretismo, doble esta vez. En primer lugar, se habrá notado en Sarduy, como en la Kristeva y el Grupo Tel Quel en general, la influencia de los formalistas rusos (él califica a Bajtín de «formalista ruso» [1974b: 178]) y, en particular, de su concepto de «*literaturnost*», que viene a distinguir la lengua poética/litera-

ria de la lengua cotidiana/comunicativa. Sarduy retoma ese principio para efectuar, simplemente, la distinción (injustificada) entre, por una parte, trabajo y comunicabilidad del texto llamado clásico y, por la otra, juego y placer del texto llamado barroco, distinción a la cual se añade de manera contradictoria la dimensión psicoanalítica del «trabajo» del inconsciente a través del sueño. En segundo lugar, si Sarduy manipula, ciertamente, elementos propios de la noción de intertextualidad en el sentido kristeviano del término, ¿es preciso recordar que esa noción no existe en ninguna parte en Bajtín, digan lo que digan de ella Sarduy y la Kristeva?⁵ Además, aquí nos alejamos sensiblemente, entre otras, de las afirmaciones *anti*-formalistas de Bajtín; la argumentación de Sarduy hace de Bajtín lo que éste decía precisamente que no se hiciera...

En suma, a partir de esa distinción entre Barroco y Clasicismo, Sarduy llega a describir los componentes del lenguaje barroco en general, en el que él procura trazar una «diferencia» entre «*barroco*» y «*neobarroco*». El Barroco europeo y el primer Barroco latinoamericano (los dos considerados como una sola entidad —un sincretismo más—), daban como imágenes las de un universo en movimiento, descentrado, pero siempre armónico y todavía homogéneo, puesto que estaba determinado desde el exterior por el doble logos autoritario del Dios jesuita y su metáfora terrestre, el rey. El «*neo barroco*», en cambio, parece definirse en una ruptura interna:

el barroco actual, el neo-barroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neo-barroco 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

⁵ El adjetivo «intertextual», que yo sepa, sólo aparece una sola vez en Bajtín (cito): «las relaciones dialógicas intertextuales e intratextuales. Su carácter particular (*extralingüístico*)» (el subrayado es mío — P. M.; véase «Le problème du texte» en Bajtín 1984: 313). Recordemos aquí que la intención de la Kristeva se inscribe en una problemática ahistórica de *productividad textual*, mientras que la de Bajtín viene a subrayar una problemática de *producción del texto* en condiciones sociales, económicas e históricas siempre específicas. Véase también la nota 2 en mi artículo «La palabra ‘anatópica’. Variaciones sobre los escritos de Iris M. Zavala en torno al Círculo de Bajtín» (Anthropos, Barcelona, en prensa).

objeto parcial, se ha convertido en objeto perdido. El trayecto — real o verbal— no salta ya sólo sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o, mejor, que ese 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. (1974b: 183)

El problema es que Sarduy no identifica los procedimientos de transformación, y hasta de ruptura, entre el «barroco» y el «neo-barroco», mientras que los considera realmente como dos estilos, dos «animales» diferentes, cada uno de los cuales se manifiesta en épocas históricas distintas. Por el contrario, contornea componentes que son inherentes a los dos. Lo que es definido en términos de artificialización *barroca* no es otra cosa que su concepto de llegada, el «*neobarroco*» contemporáneo. Porque, según sus propios ejemplos, los principios de esos mecanismos pueden aplicarse indistintamente de manera transhistórica tanto a Góngora como a Pablo Neruda, a Gregorio de Matos y a Haroldo de Campos, a Velázquez y a Cruz Diez, y de manera general al novelista moderno y contemporáneo, trátase, en completo desorden, de Leopoldo Marechal, de Guillermo Cabrera Infante, de José Lezama Lima, de Joao Guimaraes Rosa o de Maurice Roche. No hay, en su proceder, ninguna discriminación taxonómica entre los diferentes niveles de práctica literaria, ni entre los diferentes géneros artísticos, lo que explicaría por qué él persiste en confundir el espacio de la carnavalización con el de la polifonía. Ahora bien, en Bajtín —y esto es muy diferente— el carnaval se articula en la tensión producida por oposiciones (no sustituibles unas por otras), mientras que la polifonía remite a la coexistencia de múltiples conciencias o instancias narrativas diferentes, pero «equipolentes», en interacción dialógica entre ellas.

Se puede decir que el análisis de Sarduy sigue el ejemplo de ese proceso general de sincretismo anaxiológico que sufre una buena parte del pensamiento y de la filosofía contemporáneas occidentales y cuyo corolario teórico es el de querer a toda costa convertir un concepto en ideograma. Con el *efecto* barroco, Sarduy describe y halla, a su pesar, un síntoma; haciendo abstracción pura y simple de toda realidad histórica, a la manera de las afirmaciones de Alejo Carpentier, no siempre hay distinción posible entre *formación* y *determinación*. No obstante, no podría tratarse de transformación metabólica del Barroco en un neobarroco; si hay codificación

en la construcción del «*neobarroco*», como pretende Sarduy, para él sólo se trata de una transgresión codificada del código mismo, que se limita a *modernizar* el efecto barroco propiamente dicho, en suma, a «neo»-barroquizarlo para producir una «práctica» contemporánea.

Y hacemos frente de nuevo a un estructuralismo llevado aquí al extremo, y hasta aberrante, cuya característica principal es fundar el análisis sobre deducciones paradigmáticas deshistorizadas, en las que todo es sustituible, asimilable, adaptable.

La hipótesis de una «razón antropófaga»

El crítico brasileño Haroldo de Campos formula un discurso teórico similar; ésto es particularmente evidente cuando declara que las novelas *Paradiso* y *Gran Sertao: veredas* son libros «barocos; mejor dicho, neobarocos». Da, es cierto, las características de esas dos obras, pero no diferencia en absoluto entre las modalidades *barroca* y *neobarroca*. Así, el libro de Guimarães Rosa es barroco (¿o neobarroco?) por sus constantes invenciones de vocabulario, por sus rasgos sintácticos innovadores, por la hibridación lexical que va del arcaísmo al neologismo y al montaje de las palabras, por la confrontación oximoronesca entre la barbarie y el refinamiento, por el «*topos*» del «amor prohibido», «perverso». La novela de Lezama Lima lo es igualmente por la metafóricación gongorina de lo cotidiano, por el prodigio de un lenguaje que es escándalo novelístico en la medida en que sustituye las convenciones de «tipo» novela realista —con sus exigencias de verosimilitud— por la unidad polifacética del discurso poético, por el misticismo concreto, por la fusión de lo sofisticado y la ingenuidad (que raya a veces en el Kitsch), y, por último, por el tema amoroso que se inscribe igualmente en el tópico del Eros prohibido (Campos 1974: 291).

En un artículo más reciente, Campos remite concretamente a Sarduy para precisar su propia concepción del «*Barroco*»; un Barroco como fenómeno bajtiniano por excelencia: espacio lúdico de polifonía o de lenguaje convulsionado (Campos 1981: 18). De entrada, se comprobará la misma confusión que en Sarduy entre la polifonía y el carnaval, porque las modalidades de lo lúdico y de convulsión del lenguaje remiten en Bajtín más bien a los procedimientos literarios de la visión carnalesca que a los de la polifonía.

Pero en Haroldo de Campos aparece otro tipo de asociación que no se vacilará ya en calificar de sincretismo teórico. Por el rodeo de una explica-

ción del Barroco, él asimila la carnavalización a una «razón antropófaga», fenómeno que él declara propio de la cultura brasileña (y de la latinoamericana en ciertos aspectos). Sublevándose contra las tesis dependientes de un sociologismo ingenuo o vulgar y de las reducciones mecanicistas que proclaman que un país no desarrollado económicamente implica necesariamente, por reflejo condicionado, una literatura subdesarrollada —Campos entiende por «literatura subdesarrollada» una literatura incapaz de innovación o de vanguardismo—, él dice inspirarse en las premisas de Volóshinov/Bajtín para afirmar que toda literatura es una praxis, por el contrario, abierta, intersemiótica: un punto de cruce entre discursos, diálogo necesario y no xenofobia monológica, paralelogramo de fricciones dialécticas y no ecuación con una incógnita «mimético-pavloviana» (1981: 11).⁶ Un ejemplo sería el (Manifiesto) *Antropófago* de Oswald de Andrade, que muestra lo que Campos considera un agudo sentido de la necesidad de pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica con lo universal. Es decir, una «razón antropófaga» («*razao antropofágica*»);

[un] pensamiento del devoramiento crítico del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y complaciente del «buen salvaje» (idealizado según el modelo de las virtudes europeas en el Romanticismo brasileño de tipo nativista, en Gonçalves Dias y José de Alencar, por ejemplo), sino conforme al punto de vista desengañado del «mal salvaje», devorador de blancos, antropófago. [Este pensamiento] no implica una sumisión [...], sino una transculturación, o, mejor dicho, una «transvaloración»: una visión crítica de la Historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción. (1981: 11-12)

Haroldo de Campos retoma las tesis sobre la (relativa) autonomía del arte, sobre todo las de Th. Adorno, para explicar que se trata de un nacionalismo ontológico, modal, que se precisa justamente por y en la diferencia; un nacionalismo como movimiento dialógico *de* diferencia:

⁶ La cita exacta es la siguiente: «[um] ponto de cruzamento de discursos, diálogo necessário e nao xenofobia monológica, paralelogramno de forças em atrito dialéctico e nao equação a uma incógnita mimético-pavloviana» (Campos 1981: 11). Traduzco todas las citas del portugués.

el «des-carácter», en vez del carácter; la ruptura, en lugar del trazado lineal; la historiografía como gráfica sísmica de la fragmentación destructiva, antes que homologación tautológica de lo homogéneo. Un rechazamiento de la metáfora sustancialista de la evolución natural, gradualista, armoniosa. Una nueva idea de la tradición (anti-tradición) que se ha de operar como contraevolución, como contracorriente opuesta al canon prestigioso y glorioso. (1981: 13)

Haroldo de Campos halla las bases originarias de esa «diferenciación devoradora» brasileña en el Barroco, porque, al emerger con el Barroco — importado de Europa, y, por ende, universal, afirma él—, las literaturas latinoamericanas en general

no tuvieron infancia (*infans*: el que no habla). Nunca fueron afásicas. Nacieron ya adultas (como ciertos héroes mitológicos) y hablando un código universal extremadamente elaborado: el código retórico barroco (con supervivencias del Medievo tardío y del Renacimiento, ya decantadas, en el caso brasileño, por el manierismo camoniano, que, dicho sea de paso, influyó estilísticamente en Góngora). Articularse como diferencia con respecto a esta panoplia de *universalia*, he ahí nuestro «nacimiento» como literatura: una especie de partenogénesis sin huevo ontológico (es decir, la diferencia como origen o el huevo de Colón...).(1981: 14. El subrayado es del autor — P.M.).

Creemos entender aquí lo que Campos trata de precisar: a la manera de Bajtín, que halla los comienzos embrionarios del género novelístico del Viejo Mundo en los «géneros» cómico-serios de la sátira menipea y el diálogo socrático del fin de la Antigüedad clásica, Campos encuentra lo que él considera que son los «comienzos» de la literatura del Nuevo Mundo en esa instancia del Barroco europeo importado con los colonizadores, allí donde los latinoamericanos van a inspirarse en ella y a transgredirla a la vez.

En lo que concierne a la literatura del Brasil colonial, hablar de código barroco, para Campos, significa tratar de aislar la diferencia de lo mismo. El ejemplo por excelencia es, evidentemente, Gregorio de Matos, quien habría «traducido» dos sonetos de Góngora «con rasgos diferenciales muy personales, visibles por la manipulación irónica de la combinatoria tópica»

(1981: 16). En lo que respecta a la América hispánica, los ejemplos típicos son Sor Juana en México y el peruano Canades. Haroldo de Campos llega así a su tesis principal:

Ya en el Barroco se nutre una posible «razón antropófaga» destructora del logocentrismo que heredamos de Occidente. Diferencial en lo de lo universal, comenzó por ahí la torsión y la contorsión de un discurso que nos pudiera desensimismar de lo mismo. Es una antitradición que pasa por los intersticios de la historiografía tradicional, que se filtra por sus brechas, que pasa oblicuamente por sus fisuras. [No se trata de una antitradición por derivación directa] sino del reconocimiento de ciertos dibujos o recorridos marginales a lo largo del derrotero preferencial de la historiografía normativa. (El intercalado es mío — P. M.; 1981: 17)

De Gregorio Matos a Oswald de Andrade, Campos revela una antitradición que se prolonga hasta la poesía brasileña contemporánea; esta «poesía concreta» antinormativa —antitradición que, para Haroldo de Campos, no es otra cosa que un sinónimo de «carnavalización».

Mientras que Bajtín mismo probablemente estaría de acuerdo con la interpretación de que la visión carnavalesca en literatura y sus modalidades estéticas pertenecen realmente a una especie de [contra-]tradición no-canónica, el problema es que Campos hace de la *carnavalización* un sinónimo teórico-ideológico de «razón antropófaga», polifonismo y barroquismo a la vez. Retomémoslo en el texto:

La mandíbula devoradora de esos nuevos bárbaros viene masti-cando y «arruinando» desde hace mucho tiempo una herencia cultural cada vez más planetaria, con respecto a la cual su embes-tida excentricadora y destructora funciona como el ímpetu marginal de la antitradición carnavalesca, desacralizadora y profanadora, evocada por Bajtín en contraposición al camino real del positivismo épico de Lukács, a la literatura monológica, a la obra acabada y unívoca. Al contrario, el policulturalismo combinatorio y lúdico, la transmutación paródica de sentido y valores, la hibridación abierta y multilingüe, son los dispositivos que responden por la alimentación y realimentación constantes de ese almagesto barroquista: la transenciclopedia carnavalizada de

los nuevos bárbaros, en la que todo puede coexistir con todo. Se trata de mecanismos que trituran la materia de la tradición, como dientes de un ingenio tropical, convirtiendo tallos y tegumentos en bagazo y en jugoso caldo. (1981: 22)

Ahora bien, me parece que asimilar la noción de *carnavalización* a ese género de «razón antropófaga» es un importante error teórico. En Bajtín, la visión carnavalesca del mundo no evacúa nunca el discurso al que ella se refiere y que ella carnaliza; nunca hay exclusión, y por lo tanto, nunca, tampoco, su contrario absoluto, el «devoramiento», sino «integración». Se trata de fenómenos de acercamiento entre las oposiciones (de lo «oficial» y lo «oficioso», para retomar la terminología bajtiniana) que genera la interacción dialógica, y no precisamente de un simple efecto de sustitución. La visión carnavalesca es una percepción totalizante del mundo que engloba el conjunto de sus aspectos diferentes y que ella precisa así *en* la posibilidad de diferencias, en plural, que se elaboran no en el seno de lo «universal», siempre homogeneizante, sino en el de una heterogeneidad fundamental.⁷

En el nivel del análisis narratológico propiamente dicho, las afirmaciones de Haroldo de Campos reducen el dialogismo a un proceso de intertextualidad en el sentido kristeviano del término. Así, Lezama Lima está en «intercomunicación» con Proust, Mallarmé con Góngora; *Adán Buenosaires* de Leopoldo Marechal y *Rayuela* de Julio Cortázar dialogan en diversos niveles con el *Ulises* de James Joyce; Bustrófedon de *Tres tristes tigres* atraviesa el espejo de Lewis Carroll; «Guimaraes Rosa cubre de caminos metafísicos el ‘sertón’ de Minas Gerais: su bandido es un Fausto mefistológico, abismado en el laberinto del lenguaje cual un Heidegger ‘caboclo’ [campesino mestizo]».

Ahora bien, «*raza antropofágica*», intertextualidad (es decir, *textualidad* con todas sus variantes formadas con prefijos), dialogismo, carnavalización, polifonismo, barroco, neobarroco...: pongámonos de acuerdo: todas éstas son nociones históricamente variables; pertenecen a categorías diversas, tienen objetos y funciones diferentes, se articulan en relaciones de fuerza jerárquicamente precisas; no son sustituibles unas por otras,

⁷ Para una diferencia entre las teorías bajtinianas de lo grotesco, de la risa carnavalesca, y las culturas coloniales latinoamericanas, véase el excelente artículo de Iris M. Zavala, «Representing the Colonial Subject», en «1492-1992: Re/discovering Colonial Writing» (éds. René Jara y Nicholas Spadaccini), *Hispanic Issues*, 4 (1989): 323-348.

ni, aún menos, son sinónimos terminológicos. No es cuestión, ciertamente, de aislar todos los tipos de sincretismos que se efectúan, pero convendría, en cambio, precisar las relaciones que existen entre las categorías bajtinianas y la noción de (neo)barroco, relaciones que, tal como han sido presentadas por Sarduy y Campos, me parecen particularmente dudosas.

El extratexto del (neo)barroco

Propongo que articulemos esta discusión a partir de una digresión etimológica que rastree las definiciones principales del barroco en relación directa con los objetos y las instancias a las que esas definiciones remiten. En otras palabras, es preciso hallar las *funciones* de esas definiciones. Y asimismo, si hay una lógica argumentativa que rinda cuenta de la proposición de un (neo)barroco en calidad de estética contemporánea, es preciso volver a conferirle a esta noción particularidades que son propias de ella y que la contornean como concepto preciso, utilizable en lo que respecta al objeto al que él remite. No se trata, ciertamente, de preguntarse qué definición se presta mejor a la noción, y quisiéramos, sobre todo, evitar la vieja idea según la cual «conocer es nombrar». Entendamos, pues, esta digresión como una investigación sobre el extratexto (neo)barroco; el discurso del «ya-allí» silenciado, pero que, sin embargo, se inscribe en el texto contemporáneo. Lo que está en juego en una digresión etimológica —hay que recordarlo— no es un ejercicio sobre «significantes a la deriva», sino, por el contrario, una búsqueda de significados.

En primerísimo lugar, el término «barroco» mismo no es polisémico; más bien está compuesto de homónimos que se intersecan semánticamente en ciertos momentos de la historia. Se trata, en cierta manera, de un proceso de encuentro de sentidos y de accidentes lingüísticos, un poco a la manera de las palabras «*estimer* [estimar]» y «*aimer* [amar]» que, hacia el siglo XIII, vienen a transformarse en «*aismer*», favoreciendo la mística del amor cortesano y reduciendo así la atracción sexual a la estima.

Desde el punto de vista histórico, la palabra «barroco» efectúa tres grandes recorridos.⁸ El primer recorrido viene de la escolástica de los lógicos; en el siglo XIII, «*baroco*» era un término mnemotécnico y remitía a una de las figuras del silogismo. El segundo es el que presenta más conti-

⁸ A este respecto remito al artículo «Etimologie e storia del termine 'Baroco'» de Bruno Mugliori (1962) cuyas afirmaciones sirven de base a mi examen del asunto.

nidad hasta nuestros días: es, probablemente, el más corriente y engloba poco a poco las artes en general. Remite a la palabra portuguesa «*barroco*» —de ahí las homólogas «*barrueco*» o «*berrueco*» en español y, mucho más tarde, en francés, «*baroque*»—, que designa una perla de forma irregular y que, hacia el siglo XVIII, pasa semánticamente a los dominios de la forma artística y de la estética. El tercer recorrido, por el cual comenzaremos nuestra digresión etimológica, representa una significación que es quizás la menos conocida de la palabra «*barroco*», pero, ciertamente, no la más desprovista de interés. Ésta resulta de una antigua práctica de transacción financiera y está ligada específicamente al dominio económico.

Así, al final del siglo XIV, los términos «*barocco*», «*barocolo*», o también «*barochio*», indican en Toscana una especie de contrato usure-ro, que consistía en vender a crédito una mercancía a un precio elevado, para volver a comprarla después al contado por una suma módica. Era una especie de trueque ficticio por el cual la carta de crédito desempeñaba el papel fundamental de hacer subir, artificialmente y por un período de tiempo determinado, el valor real de la mercancía a expensas de un tercero. Este uso del término «*barocco*» figura en numerosos documentos teológicos, jurídicos y literarios, en italiano y en latín, especialmente en un tratado sobre la criminología que data de 1606 en Florencia (*Resolutionum criminalium centuriae duo* de Pietro Cavallo o Petrus Caballus). En francés, *El avaro* (1667) de Molière constituye un ejemplo literario muy conocido de ese género de estafa; se trata, en realidad, de una doble estafa en la que se crea la inflación de manera puramente artificial y en provecho del que presta.⁹

Se ha de notar que la expresión «*stéc e baróc*», de origen económico, hace su aparición en la lengua vernacular. Hallamos también hoy día, en la región de Boloña, una frase utilizada con frecuencia, «*fér di stócc e barlóc*»,

⁹ En el Acto II, *La Flèche*, el criado de Cléante, le lee a éste el contrato del préstamo (redactado por Harpagón que ignora que el prestatario es su propio hijo) que Cléante solicita para poder casarse con Marianne. Al mismo tiempo que estipula una tasa de interés de 5,5% sobre el préstamo, el contrato precisa que, de no poseer la suma líquida demandada, el propio prestador deberá tomar en préstamo al 20%, y que la penalidad incumbirá, naturalmente, al primer prestatario. Además, dado que le faltarán todavía mil escudos a la suma adelantada, el prestador declara comprometerse a ceder al prestatario, a un precio supuestamente módico, todo un lote de mercancía que cubre esa suma. En realidad, ese lote está constituido de objetos más o menos ridículos que valen apenas dos décimos del saldo que falta en líquido.

en el sentido de compra, artimaña y retorno (de dinero); es decir, de inversión con retorno de ganancia («*compiere, imbrogli, raggiri*»).

El segundo recorrido es el del término «*baroco*» que se deriva del silogismo y que figura en *Summulae logicae* de Pietro Hispano (n. en Lisboa alrededor de 1210-1220, m. en 1277):

Barbara, celarent, darii, ferion, baralipton

.....

Cesare, camestres, festino, baroco, darapti

.....

En ese tratado, el autor explica la fórmula «*baroco*»: la primera vocal [A] indica en la primera parte del silogismo una proposición afirmativa universal, mientras que la segunda y la tercera [O] indican una proposición afirmativa particular. La [B] inicial demuestra que se trata de un silogismo irregular reducible al primer modo de la primera figura (Barbara) y la [C] indica el modo con el cual se efectúa la reducción. André Lalande precisa que la palabra «*baroco*» (a veces «*baroko*») es el modo que remite a «*Barbara*» por regresión o reducción al absurdo (Lalande 1968: 107-108).

A partir del fin del siglo XIV, la fórmula silogística comienza a cambiar de sentido; Erasmo declara su inutilidad (en *Ratio seu compendium verae theologiae*, 1519) y, en 1570, un tal Giovanfrancesco lo califica de «*argomento in baricoco*». Los dos sentidos («*argomento in baricoco*», «*sillogismo in baroco*») son, por largo tiempo, de uso frecuente en Italia, mientras que en la imaginación fantástica de Fergoni hallamos un sustantivo personificante: «*rimase convinto in baralipton, per riconstrar certi bari, chel'ferono parer un baroco*».

En el siglo XVI, en Francia, comienza una polémica en torno a la validez del silogismo; si Antoine Artaud lo defiende todavía, Montaigne ya se había liberado de él por antiescolasticismo. A partir del siglo XVIII, el silogismo cae en desuso y muere clasificando; pierde su significación y termina por devenir el símbolo de un formalismo ridículo (véase Dubois 1979). Así, comenzamos a comprobar que el término pasa en cierto momento dado al sentido figurado al mismo tiempo que toma un matiz claramente peyorativo. Saint-Simon, en 1711, designa con el término «*barroco*» «una empresa incongruente». Se trata ya de una síntesis homonímica con la primera etimología señalada: una empresa que se percibe como algo que va contra las reglas de la mundología viene a coincidir, desde este punto de

vista de la irregularidad respecto al decoro, con la irregularidad dolosa del contrato usurero. La edición de 1740 del *Dictionnaire de l'Académie française* habla del barroco precisamente en el sentido de «irregular, raro, desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura barroca». A través de la palabra «desigual», hallamos igualmente un sincretismo homonímico con el portugués «*barroco*» que designa una perla irregular, imperfectamente redonda. No obstante, el parentesco etimológico con la antigua escolástica de los lógicos todavía es señalado durante varios años; así, en el Suplemento de 1766 del *Diccionario de la Música*, Jean-Baptiste Rousseau agrega, a continuación de su definición de la música barroca, que «parece realmente que ese término [barroco] viene del BAROCO de los lógicos». Y en una carta del 6 de abril de 1788, firmada por Mme. Roland, leemos la frase siguiente: «ya no sé si usted hace argumentos en baroco o en *friscous*».

Pero el término «*barroco*» que designa originariamente una perla irregular es el que constituye el recorrido más rico en significación; es con él con el que llegamos a rastrear la palabra «barroco» aplicada a las artes hasta sus empleos más corrientes hoy día. La entrada siguiente figura en el *Glossaire archéologique* (1531), el inventario francés de Charles Quint: «97 gros ajorffes dictz barroques enfilez en 7 filets». Designando perlas de formas irregulares, esa definición de «barroco» persiste a todo lo largo de los siglos XVI y XVII. Y es en el *Dictionnaire de Furetière* de 1690 donde la palabra «barroco» es consignada en francés por primera vez, como «un término de joyería que sólo se dice de perlas que no son perfectamente redondas». A partir de 1700, el término se viste con los sentidos de raro y extravagante, mientras que en 1771 el *Dictionnaire de Trévoux* lo hace pasar definitivamente a los dominios del gusto y del estilo artístico: «en pintura, un cuadro, una figura de un gusto barroco, en los que no se cumplen las reglas de las proporciones, en los que todo está representado según el capricho del artista». Finalmente, nos encontramos con la definición de Jean-Baptiste Rousseau, que señala que la «música barroca es aquella cuya armonía es confusa, está cargada de modulaciones y de disonancias [...] y el movimiento forzado», a continuación de la cual él remite al silogismo. Se ha de notar aquí cómo la definición de «barroco» viene a encontrarse de manera indirecta con el efecto que la polifonía provoca cuando hace irrupción en la composición musical.

Es aproximadamente en esta época, es decir, hacia mediados del siglo XVIII, que la palabra «barroco» empieza a referirse a las construcciones

arquitectónicas que se habían apartado de las reglas estrictas de la antigua arquitectura greco-romana, como las que surgen a partir del fin del siglo XVI en Italia, inspiradas por los trabajos del viejo Miguel Ángel y de sus discípulos. El neoclasicismo consideraba esa desviación estética como un error de gusto deplorable, de ahí el adjetivo «barroco» para describir las distorsiones de las líneas clásicas. Así, en el *Dictionnaire méthodique* (1788), «el barroco en arquitectura es un matiz de lo raro. Es, si se quiere, el refinamiento o, si así puede decirse, el abuso. Lo que la severidad es a la sabiduría del gusto, el barroco lo es a lo raro, es decir, que es el superlativo de lo raro. La idea del barroco trae consigo la del ridículo llevado al exceso». El sincretismo con la muerte de la práctica silogística es un hecho consumado.

Influido por el teórico neoclásico Winckelmann, el crítico Milizia confirma en 1797 que el barroco es el colmo de lo raro, lo ridículo llevado al extremo (Borromini deliraba...). Este matiz de abuso, de exceso y de superlativo pasa con el siglo XIX a un matiz de decadencia, que le confiere así a la palabra «barroco» una dimensión francamente negativa. Jakob Burckhardt, por ejemplo, utiliza el término en 1843 para hablar de la arquitectura de la Contrarreforma en Italia y en Alemania; considera que esa época histórica era la de la declinación del Renacimiento. Emplea en el mismo sentido el término «rococo» y sugiere que toda época posee su etapa de decadencia en aumento. En lo que respecta a la palabra «barroco», se trata de un primer paso hacia una concepción de época, de período histórico, que designa entonces un momento de *irregularidad* transitoria en una visión lineal de la historia; «barroco» deviene un guión entre dos paradigmas históricos estables.

Notemos que el calificativo «irregular» aparece en cada uno de los recorridos etimológicos; en el primero, tiene su origen en el silogismo irregular, que no significa un ilogismo sofisticado, sino, por el contrario, un ilogismo que pertenece a la escolástica de la lógica; en el segundo, designa una operación financiera dolosa casi ilegal; y en el tercero, remite a la forma, precediendo quizás la transformación estética del círculo perfecto clásico en la elipse barroca. Las nociones de irregularidad, inestabilidad, decadencia, ruptura de toda línea (de estética, de pensamiento y de acción) que sea recta y nítida, se acumulan poco a poco alrededor de la significación de la palabra «barroco». Hasta el Romanticismo el término nunca ha sido muy claro; al contrario, encierra toda clase de significaciones dispares que vienen a traslaparse en un momento dado.

Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, después de Burckhardt, es que el Barroco comienza a precisarse en una concepción de período de la historia del arte, y luego termina por caracterizar toda etapa de decadencia que pone fin a una «gran» época. Hallamos entonces a Nietzsche que, en *Menschliches Allzumenschliches* (1878), retoma la noción cíclica de la historia y habla del Barroco como un fenómeno recurrente (en calidad de época que sucede a la del Renacimiento). Él se refiere a la declinación que la producción artística sufre al final de cada «gran» época y cuyas características son la retórica y la teatralidad. En 1881, el filósofo clásico Wilamowitz-Moellendorf habla de un «barroco antiguo» en relación con el arte helenístico, mientras que el crítico de arte L. von Sybel halla un Barroco romano antiguo.

Con Heinrich Wölfflin comienza la revaloración (formalista) del arte barroco —revaloración que se prolonga hasta nuestros días. Su obra de 1888, *Renaissance und Barok*, constituye la primera tentativa sistemática de aplicar el término a la literatura en una concepción hegeliana; Wölfflin compara el *Orlando furioso* (1516) de Ariosto —como ejemplo del Renacimiento— con *Gerusalemme liberata* (1554) de Tasso —arte claramente barroco. Halla en éste último las grandes líneas de la definición de un arte barroco que él desarrollará en 1915 en su *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (y al que volveré en unos instantes).

Y antes de pasar al siglo XX, mencionemos también algunos casos de aplicación del término «barroco» a la literatura. Así, el polaco Edward Porebowicz califica de «barroco» a su compatriota Andrzej Morsztyn, poeta del siglo XVII, mientras que J. W. Nagle y Jakob Zeigler le dedican un largo capítulo de su historia literaria (*Deutsch-österreichische Literaturgeschichte*, 1889) al Barroco, que designa un estilo decorativo y simbólico. En España, Marcelino Menéndez Pelayo precede incluso a Wölfflin, en un estudio sobre un crítico portugués del siglo XVII, Luis Antonio de Verney, que había luchado contra el «barroquismo literario» (el «sexcentismo») del siglo anterior (en *Historia de las ideas estéticas*, 1883). En Italia, las referencias a la literatura se vienen haciendo desde 1860 (el «*Barocco dei secentisti*» en Carducci, o también «*Barochismo*» de Enrico Neucioni, un ensayo que data de 1894 y que D'Annunzio introdujo en una reedición de 1898 con el título «*Del Barocco*»).

De modo que, a comienzos del siglo XX, se ponen de manifiesto dos tendencias con respecto al empleo del término en las artes. En la primera, sirve para designar un fenómeno de recurrencia en la historia, o sea, una

tipología de la literatura, mientras que en la segunda remite a una periodización, designando un fenómeno específico que opera en un momento determinado en el proceso histórico, o sea, a una historia tipologizante. La mayor parte de los críticos de entreguerras favorecen el primer empleo. Para los alemanes Oswald Spengler, Wilhelm Morringner y Oskar Walzel, el Barroco es una forma del Gótico y del Romanticismo; George Weise lo considera como un Gótico tardío que escapó a la influencia del Renacimiento; y agreguemos a esa lista los trabajos de Leo Spitzer. En cuanto a Benedetto Croce, el Barroco es, en primer análisis, una forma de fealdad artística; después se inclinará hacia la otra acepción calificándolo de perversión, y lo sitúa entre el fin del siglo XVI y el fin del XVII (en *Storia della età barocca in Italia*, 1929). El hispanista alemán Helmut Hatzfeld, por su parte, elabora la tesis (en 1927) del «*Jesuitenbarock*» y de la Contrarreforma con respecto a Cervantes, y, al mismo tiempo que considera que España es eternamente barroca, decreta que ésta es el centro del espíritu barroco en Europa.

Y llegamos así a Eugenio d'Ors, que presenta un interés particular en la medida en que en sus escritos se inscribe una especie de sincretismo precontemporáneo. Neorromántico tardío, d'Ors retoma las concepciones cíclicas nietzscheanas y ve en el Barroco una manifestación artística común a todas las épocas de la historia. Como buen católico freudianizado, d'Ors feminiza el Barroco hallando en él la «*Ewigweibliche*», la que, eternamente, «no sabe lo que quiere»:

El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, *no sabe lo que quiere*. Quiere, a un tiempo mismo, el pro y el contra. Quiere [...] gravitar y volar. Quiere —me acuerdo de cierto angelote, en cierta reja de cierta capilla de cierta iglesia de Salamanca— levantar el brazo y bajar la mano. Se aleja y se acerca en la espiral [...]. Se ríe de las exigencias del principio de contradicción

deplora él en su obra que data de los años 20 (D'Ors 1964: 74).

Con d'Ors, el Barroco deviene curiosamente sinónimo de una búsqueda perpetua del paraíso perdido («principio y fin de la Historia»); búsqueda de lo masculino lanzado a la persecución del mito del «buen salvaje» traicionado. Se trataría de una verdadera robinsonada que, a partir de *Robinson Crusoe*, se prolonga en Jean-Jacques Rousseau, Bernardino de St. Pierre, Chateaubriand, y en *La cabaña del tío Tom*, y hasta en la pintura de Paul Gauguin... Opone Roma/Clasicismo («espíritu de unidad/ideal eter-

no») a Babel/Barroquismo, «espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana» (D'Ors 1964: 35-36). La concepción eóntica del Barroco en d'Ors permite efectuar una vasta recuperación fascitizante de la historia —proceso de fascitización que se disimula malamente detrás de la noción de revolución (reaccionaria) y que se precisa en una permanencia cíclica.¹⁰ Él subraya que «*toda revolución constituye, a su vez, una reacción* y contiene en sí la invocación de un precedente» (el subrayado es de d'Ors; 1964: 75). Esto le permite entonces construir su famoso cuadro en el que el género de «*Barrochus*» se halla en más de veinte especies diferentes.¹¹

En lo que concierne a la crítica posterior a 1945, mencionemos la importante obra de José Antonio Maravall, de 1975, sobre el Barroco en España (a ella volveremos brevemente). Pero, si apartamos las obras generales, como las de Pierre Charpentrat, Marcel Raymond, Victor Tapié y la ya citada de Claude-Gilbert Dubois, asistimos a una abundancia de ejemplos que retoman a la ligera los términos de (neo)barroco(s) y todas sus variantes, para designar en la confusión más general ciertas tendencias estéticas modernas.

El «barroco» de Don Quijote

Relacionando los criterios de Wölfflin sobre el Barroco como estilo artístico preciso y los postulados de Bajtín sobre la carnavalización y la polifonía con respecto a la literatura, es como podemos dar un primer paso hacia la formulación de un *discurso* (neo)barroco contemporáneo. Lo que llama la atención en esto es el hecho de que la concepción generalmente aceptada hoy día del Barroco como período histórico posterior al Clasicismo del

⁰ Claude-Gilbert Dubois observa que, en D'Ors, «el clasicismo sería un hecho de civilización, basado en el orden y la disciplina, un instante de equilibrio apolíneo. El barroco sería un resurgimiento o una protesta [...]; la voz del inconsciente que protesta contra la dictadura racionalizada de lo consciente. De ahí su carácter de permanencia, porque él es tan indisoluble del clasicismo como las infraestructuras de la conciencia lo son de las producciones del pensamiento elaborado» (Dubois 1973: 35-36).

¹¹ A título anecdótico, mencionemos aquí algunas: «*barrochius archaius*», «*macedonius*», «*orificensis*» (España), «*palladianus*» (Inglaterra-Italia), «*rococo*» (Francia-Austria), «*romanticus*», «*goticus*», «*vulgaris*», «*officinalis*», «*maniera*», «*sive jesuiticus*», y así sucesivamente.

Renacimiento coincide históricamente con la desaparición del género novelístico carnavalizado (rabelaisiano) y que Bajtín subraya como género directamente influido por el carnaval.

En efecto, es a partir del fin del siglo XV que el carnaval empieza a perder su carácter sociohistórico de institución popular. A todo lo largo del siglo XVI, las manifestaciones del carnaval sufren profundas transformaciones; es la época del comienzo de las censuras y, después, de las prohibiciones de sus manifestaciones colectivas, sobre todo cuando estas últimas sirven cada vez más de pretexto al motín urbano, y hasta a la rebelión abierta. Se recordarán, entre otros ejemplos, el carnaval de Romans en Francia —llevado a la celebridad por la obra homónima del historiador Emmanuel Le Roy Ladurie—, en el que, en febrero de 1580, el alegre teatro popular y espontáneo se transforma en motín, en fiesta sangrienta y en matanza. En el plano sociocultural, el carnaval de la plaza pública y universal le cede el terreno a una manifestación de aparato y palacio, replegada sobre la privatización y la domesticidad. Hay una represión de todos los aspectos tradicionales de la cultura popular que sanciones oficiales cada vez más centralizadoras y absolutistas recuperan y reglamentan gradualmente en una cultura de fiesta de curso, de baile de máscaras y de desfiles militarizados. Más tarde, asistimos a la folklorización propiamente dicha del carnaval. Ahora bien, en la vasta relectura que Bajtín efectúa con respecto a la formación y el desarrollo del género novelístico occidental, sabemos que es precisamente a partir del siglo XVII que él nota en la novela occidental el surgimiento de elementos narrativos descritos específicamente en términos de la polifonía. De manera que la noción de polifonía podría venir a desempeñar un papel teórico fundamental en la construcción descriptiva del «barroco» en lo que respecta a la literatura.

Wölfflin, muy hegeliano —y no olvidemos que Bajtín es fundamentalmente antihegeliano—, opone sistemática y antitéticamente el Barroco al Clasicismo para construir una concepción particular del mismo que viene a representar la manifestación de un arte distinto y peculiar. Cinco categorías descriptivas vienen a ilustrar esta oposición de base:

- (1) visión *clásica de lo lineal* que define los objetos vs. visión *barroca de lo pictórico* que relaciona las formas entre sí;
- (2) espacio clásico de tres dimensiones descompuestas en *planos sucesivos* vs. *barroco vertical* que apela a la fuga y al espacio continuo;

(3) *forma cerrada* clásica en la que reina la subordinación, la exclusión o la pertenencia vs. *forma abierta* barroca en la que, por el contrario, se inserta el elemento de la colaboración, un devenir no predeterminado;

(4) *unidad clásica* impuesta por lo alto supraestructural vs. *multiplicidad barroca* generada por la infraestructura;

(5) *claridad y pureza* de las líneas clásicas vs. *oscuridad y cierta confusión* barrocas.

Retengamos lo esencial de la proposición de Wölfflin: con el Barroco se instaure una multiplicidad de puntos de vista, multiplicidad desconocida para el Clasicismo; es decir, varias maneras de concebir una cosa, un concepto o una idea y mediante las cuales el objeto (de la representación artística) es definible.

Más que una analogía, hallaremos cierta homología conceptual entre, por una parte, lo que la multiplicidad barroca es con respecto a la unicidad clásica en Wölfflin y, por otra, lo que la polifonía es con respecto a la homofonía en Bajtín, en que la multiplicidad polifónica de discursos diferentes se opone a la única «Verdad» mentirosa del discurso monista. Notemos, no obstante, cómo Bajtín insiste en el hecho de que lo polifónico pone en escena la lucha contra la objetualización del hombre, al mismo tiempo que tiene por objetivo artístico pensar simultáneamente los diversos contenidos del mundo. La concepción wölffliniana del Barroco plantea de manera diferente una cuestión esencialmente metafísica que reelabora el problema ontológico y con ello *redefine* al hombre: siempre hay un solo punto de vista, pero ese punto de vista único sobre el mundo adquiere la apariencia de multiplicidad al desplazarse y descentrarse. En la polifonía bajtiniana, repitámoslo, se trata de la *cohabitación de varios puntos de vista diferentes que encarnan diversos contenidos* que vienen a conferirle al mundo una multiplicidad prismática [*prismatique*].

Como hemos sugerido anteriormente, el *Don Quijote* está situado en el umbral de la monología y la polifonía; es, además, la primera manifestación novelística —ciertamente, la más importante— que no es ya «literatura carnavalizada» propiamente dicha, pero es todavía «*novela polifónica*». Encrucijada en la historia de la novela occidental, el *Don Quijote* se articula en torno a un principio de desaxiomatización funcional que desjerarquiza «polifónicamente» los datos narrativos entonces vigentes —por ejemplo, con las instancias de «quijotización» de Sancho Panza y de «sanchoización»

de Don Quijote; genealógicamente, en el nivel de la parodia de la novela clásica de caballería, de la picaresca y de los géneros bucólicos más viejos; o, también, en el nivel del problema explícito de la multiplicidad narrativa autoral. De manera que hay, ciertamente, una instalación de procedimientos que dependen de una multiplicidad polifónica embrionaria, pero éstos se derivan todavía de un descentramiento que es esencialmente el producto de una visión carnavalesca del mundo. Porque, como la manifestación del carnaval que está delimitada en el tiempo y el espacio, todo en *Don Quijote* halla su «resolución» y termina por hallar sus buenas proporciones jerárquicas. Don Quijote recupera su «verdadera identidad», y Alonso Quijano, su Verdad única, y muere siendo ya sólo la sombra de su propia carnavalización. Se acomoda a la idea de que él no es sino *metáfora de la* autoridad y no autoridad como tal; Don Quijote se somete a la autoridad divina y expira colocándose entre los brazos omnipotentes de la Iglesia. Se trata de procedimientos también típicamente carnavalescos de entronización, que sólo existe en el espacio de Don Quijote, y de destronamiento, cuando vuelve a ser el simple «hidalgo» Alonso Quijano.

Recordemos de nuevo que, en Bajtín, el término «carnavalización» remite a los componentes constitutivos del texto novelístico de la Edad Media y en el Renacimiento, tal como él lo ejemplifica en su estudio sobre Rabelais, mientras que la «polifonía» subraya ciertas características narratológicas de la novela dostoiévskiana, que Bajtín señala como «novela polifónica» propiamente dicha, y que se precisan en un momento de la historia del género novelístico en que éste desde hace mucho tiempo ha dejado de ser el producto de influencias directas del carnaval popular. De modo que, en Cervantes, son los modos que atañen a lo carnavalesco y sus transposiciones en literatura —en el momento en que ésta ya no es influida directamente por el carnaval en calidad de institución popular—, así como el surgimiento de embriones narrativos polifónicos, los que le confieren al *texto novelístico* su status de «barroco» (multiplicidad «barroca»), y no una «dinámica» (barroca) que se impondría sobre una concepción postcarnavalesca/prepolifónica del mundo.

La máscara barroquizante; la recuperación de una «discordia concors»

No podremos contornear el *sentido* del Barroco, el que sigue el ejemplo de *Don Quijote*, sino relacionándolo con su contexto particular europeo, es

decir, como fenómeno que ha nacido de una coyuntura económica y política dada.

Ahora bien, como es sabido, como fenómeno sociocultural el Barroco tiene raíces a todo lo largo de una época de profunda transformación, cuyo carácter de transición histórica conviene subrayar. Escalonaremos este período de *formación* del Barroco en aproximadamente un siglo, el que puede ser comprendido más o menos arbitrariamente entre 1492, fecha del primer viaje de Cristóbal Colón —el «descubrimiento» de América, que hará salir de su eje toda la percepción sociopolítica y económica de manera global—, y 1605, fecha de la primera edición, en Madrid, de la Primera Parte del *Don Quijote* —que, de manera similar, saca de su eje irremediabilmente la producción novelística occidental. El siglo XVI es la escena de verdaderos trastornos económicos, políticos, científicos y religiosos, que van a provocar lo que podríamos llamar un «estado de cosas» generalizado, por obra del cual todas las esferas de la actividad humana se colocan bajo el signo de una *discordia concors*.

Arnold Hauser resume la problemática en términos de crisis y de la desintegración parcial del humanismo que sobrevino con la Reforma en Alemania y el movimiento de reforma católica, el Concilio de Trento, la reorientación de las rutas comerciales y la revolución económica a través de Europa, así como la crisis económica de la cuenca mediterránea; en términos de la coexistencia de una fuerte corriente anti-intelectual y de un racionalismo nutrido de las ideas humanistas consideradas cada vez más antidogmáticas y antiautoritarias (véase Hauser 1965: 4). Hauser agrupa esos profundos cambios en tres «revoluciones copernicanas»: la de Copérnico propiamente dicha, que marca el inicio de la revolución científica propagada después por Giordano Bruno, Kepler y Galileo, así como por Montaigne en la esfera de las ideas; la revolución religiosa de Martín Lutero y el advenimiento del protestantismo; y la revolución de Maquiavelo en la teoría política.

En lo que concierne al dominio artístico propiamente dicho, podríamos también apelar a una cuarta «revolución», llamada manierista. La crítica y la historia del arte ven al Manierismo iniciarse en Italia alrededor de 1520 y terminarse hacia 1570; o sea, una manifestación estética que Wölfflin no habría tenido en cuenta y que se situaría históricamente entre su «Clasicismo» y su «Barroco». Para Hauser, el Manierismo es conforme a una perspectiva dividida de la vida, perspectiva sin embargo extendida uniformemente a través de toda Europa occidental; el Barroco, en cambio, es la expresión de una visión del mundo intrínsecamente más homogé-

nea, que asume la enorme diversidad de las formas de la empresa artística según cada país y los diferentes dominios de la cultura, pero que se hace difícil reducir a un solo denominador común (1972: 158). El Manierismo es, siempre según Hauser, el producto de una tensión entre clasicismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualidad y espiritualidad, tradicionalismo e innovación, convencionalismo y rebelión contra el conformismo (1965: 19). Consiste, sobre todo, en el abandono de la idea de que la obra de arte es orgánica, indivisible y sintética; el formalismo del Manierismo no expresa un sentido espontáneo de disciplina, sino que es compensación, o más bien sobre-compensación (27). La *manera* [*manière*] se opone, ante todo, a la *materia* [*matière*]; «el materista tendría algo sustancial que decir. El manierista no tiene nada que decir, salvo la manera de decir esa nada» (Dubois 1973: 13). Así, el manierista trata de crear un mundo entre lo natural y lo sobrenatural; un mundo de ilusión pura, donde todo lo que parece inaceptable en la realidad ordinaria es, en cierta manera, corregido, o por lo menos transformado, distorsionado y sometido a un orden artificial (véase Hauser 1965: 29). Se trata, pues, esencialmente de una práctica que se expresa a partir del rechazo de la materia como sustancia única y definitiva de la forma.

Lo que aquí importa son las diferentes maneras mediante las cuales el artista puede expresar la cosa. El manierista crea un mundo que oscila constantemente entre lo que es y no es en realidad, y lo que pudiera ser. Hay, pues, una ruptura fundamental con la percepción mimética artística. Hauser halla la clave de esa ruptura en el concepto de la alienación, concepto vinculado al instrumento reificador del dinero y a los procedimientos de institucionalización y burocratización que se desarrollan en esa época, que despersonalizan y deshumanizan, y en los que a la larga son sacrificados la espontaneidad y el contenido en la obra de arte. El estilo manierista, toda visión manierista, ora les asesta un golpe mortal a la espontaneidad y a la «mecanización» de las reacciones, ora muestra signos de lucha desarrollando expresiones exageradas de individualismo, de sensibilidad y de lo arbitrario; adopta un formalismo similar de alienación con respecto a la realidad (véase Hauser 1965: 107). El Manierismo no es, sin embargo, un síntoma ni un producto de la alienación;

el sentido de la alienación es el material bruto del artista, no un elemento formal, en su trabajo [...]. El Manierismo no sólo es una lucha contra el formalismo y lo que podría llamarse el «fetichis-

mo» en arte, sino que también es en sí mismo una forma de arte fetichista y preciosista que aleja de sí la creatividad individual. Particularmente significativo es el hecho de que esos principios en conflicto, esa polaridad y esa tensión, son no sólo característicos del estilo en su conjunto —es decir, que los signos son visibles en el seno de diferentes grupos de trabajo, diferentes tendencias o escuelas, diferentes artistas—, sino que con frecuencia esos principios aparecen también en el seno de una misma obra. (La traducción del inglés es mía —P.M.; Hauser 1965: 111)

En suma, Hauser define el Manierismo como la expresión de un *conflicto* (provocado por los impulsos de la época entre lo espiritual y lo sensual); el Barroco, en cambio, es la *resolución* de ese conflicto (sobre la base de la emoción espontánea) (1965: 19).

Es significativo que podemos extraer de esas afirmaciones un modo de entender el Barroco en una periodización histórica, es decir, como un fenómeno de recuperación en el seno de una voluntad estabilizadora con respecto a los profundos trastornos que marcan el siglo XVI. Esto remite a lo ideológico del Barroco, allí donde se produce una estética que, absorbiendo ciertas características del Manierismo, procura resolver las propias contradicciones estéticas del mismo poniéndolas de relieve al mismo tiempo. De modo que lo que se llamaría, por una especie de reductivo y falso consenso, «estética barroca», sería, en realidad, una concepción de la representación esencialmente manierista que una máscara barroquizante vendría a *reactivar*, reprimiéndola al mismo tiempo. Bajtín habría aislado ese mismo proceso señalando las represiones de las manifestaciones carnavalescas de la plaza pública y el paso de éstas a una forma diferente de espectáculo de bailes de máscaras y de mascaradas de corte. Así, el Barroco estaría constituido por prácticas represivas que recuperan componentes que no son suyos, y por eso mismo los transforma. En el nivel de las prácticas literarias —en particular la novelística—, los procesos de «literatura carnavalizada» serían, en realidad, recuperados, transformados y puestos nuevamente de relieve por procesos embrionarios polifónicos.

Esta concepción del Barroco tendrá puntos comunes con el conjunto de las prácticas represivas que el Barroco representa para José Antonio Maravall (1975). Se trata esencialmente, y en primer lugar, de una cultura *dirigida* por el poder al servicio de ese poder (monárquico absolutista y todavía feudal en España) y que habrá comprendido cómo servirse del hombre de letras, del artista y del intelectual como se sirven del soldado.

En segundo lugar, de cultura *masiva*, es decir, de masa, que rinde cuenta de un fenómeno económico-demográfico de la época, el del éxodo de las masas rurales hacia los centros urbanos. En tercer lugar, pues, cultura urbana (que se ha de distinguir claramente de la «cultura de ciudad» que caracteriza el Renacimiento) y, por último, cultura *conservadora* donde lo Nuevo con mayúscula es condenado, prohibido en provecho de la invención y de la explotación de las tradiciones heredadas bajo «apariencias nuevas». Una cultura alienante que se acompaña de múltiples acciones psicológicas sobre la gente —las de impresionar (con la majestad, la pompa, la exuberancia, la exageración, la valorización de la dificultad), sorprender y hasta asustar— para manipular los comportamientos humanos de manera de asimilarlos al tipo de sociedad preconizada por el poder.¹²

Producto de un largo proceso económico, político y sociocultural proveniente de una coyuntura específicamente *europaea*,¹³ la aculturación colonial de las Américas Latinas [*sic*] constituye históricamente una puesta en práctica de esa definición de «la estética barroca» por excelencia. Así, por ejemplo, los trabajos que procuran hallar el Barroco en el sentido fuerte del término en las artes autóctonas y precolombinas se precisan, a mi modo de ver, en el espíritu, a pesar suyo, centralizador y absolutista que caracteriza el del [neo-]colonizador; herencia del «conquistador» que recupera imponiendo sus propios criterios y modalidades [de europeo]. Ejemplos flagrantes de ello son las traducciones de las literaturas autóctonas al castellano; como la de Netzahualcóyotl por Don Fernando de Alva Ixtlixóchitl; el resultado es su transformación en un Horacio cristiano. Pero ¡ojo avizor!: si afirmáramos que toda la historia de la poesía en español del Nuevo Mundo colonial, y, por ende, del Barroco —puesto que éste se prolonga en la América Latina hasta después de mediados del siglo XVIII—, invoca sobre todo la imagen de la metrópoli, eso sería pasar por alto el hecho de que el descubrimiento y la asimilación de las literaturas y las artes no occi-

¹² «[S]i tenemos en cuenta que esa alienación, ese sacar fuera de sí, se producía, por de pronto, sobre miles de poetas cantores de todo el sistema social de valores de la monarquía barroca y de su alrededor, y que caía no menos sobre el público extrañado de sí mismo por acción de los versos con que se golpeaba su atención, muy especialmente en el teatro, comprenderemos que esa alienación barroca ejercía una función de apoderamiento y dirección de las masas, conforme con los objetivos que a la cultura de la época le hemos atribuido». (Comentario de J. A. Maravall [1975: 430] respecto al Cisne de Apolo de Carballo.)

¹³ Véase, por ejemplo, Acosta 1972.

dentales sólo comienzan en Europa en el siglo XVIII, con el Siglo de las Luces y los Enciclopedistas. Hay, ciertamente, una conjunción entre la sensibilidad «criolla» y el estilo barroco allí donde la poesía «culta» latinoamericana de los siglos XVII y XVIII aceptará (e incorporará en cierta medida) elementos autóctonos. Pero esto no ocurre únicamente por fidelidad a la estética barroca misma que apuesta a lo extraño, lo singular y lo exótico percibidos sobre el terreno y los capitaliza, sino también porque los elementos autóctonos no son extraños ni singulares ni exóticos para el «criollo», y porque, para él, según el caso, ellos adquieren cierta función cuestionadora con respecto a la autoridad española. Véase a Sor Juana, por ejemplo, mujer letrada y rebelde y que, además, se niega al silencio.

El (neo)barroco en la crítica actual

El problema se complica considerablemente si aceptamos a priori la hipótesis conceptual de un *neobarroco* contemporáneo, porque, exceptuando nuestros tres ejemplos particulares, hallamos el término «barroco» utilizado de manera generalizada sin ninguna diferenciación con el de «neo(-)barroco», excepto la que anuncia una transposición temporal, una yuxtaposición lineal de conceptos. Cuando los términos son utilizados hoy día, es decir, desde hace una treintena de años aproximadamente —y ése todavía no es casi nunca el caso de la crítica anglosajona—, lo son en un sentido totalmente arbitrario, en provecho de las necesidades de las problemáticas particulares de cada cual. No hay grandes esfuerzos de sistematización (excepto en nuestros ejemplos), aunque sea sólo tal vez en el nivel de la expresión, para describir en general la ruptura que se opera con el abandono de la novela realista y psicológica, y en particular el aparente desorden del discurso novelístico de la postguerra, en una especie de confirmación de la confusión provocada por la ausencia de temática.

Mencionemos brevemente, como representativo, a P.M. Albérès (alias René Marill), por ejemplo, que califica de «triunfo del barroco» el Nouveau Roman y el neo-Nouveau Roman francés. La situación se hace más confusa cuando se aborda la crítica hispanoamericana; ésta ya celebró un congreso caracterizado por un esfuerzo colectivo tendente a englobar una buena parte de la literatura suramericana posterior a 1945 bajo la noción de «neobarroco». Sin embargo, el término toma tantos giros diferentes como participantes hay. Detengámonos unos instantes en un artículo de Suzanne Jill Levine, en el que ella rastrea lo que le parecen dos conceptualizaciones

de un «barroco» hispanoamericano más o menos reciente. Pero notemos de paso que la definición que Jorge Luis Borges da del Barroco, tal como la cita Levine, no concuerda con la fuente de donde ella toma esa cita en traducción. En el original, Borges declara:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia *caricatura*. En vano quiso remedar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la *Odisea* de Pope; la obra era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión. (El subrayado es mío — P. M.; Borges 1974: 291).

La traducción de ese pasaje por Norman Thomas Di Giovanni y tal como es citada por Levine, sustituye el término español de «caricatura» por el inglés de «*parody*» (véase Levine 1974: 26). Es precisamente ese género de error, sobre todo cuando no es señalado, el que provoca confusiones y «malentendidos» o, más exactamente, sincretismos teóricos y metodológicos. Dicho esto, tomemos también en consideración que Borges tenía la costumbre de supervisar él mismo las traducciones de sus obras; sería preciso creer que él habría aprobado ésta.

Esta referencia a Borges nos proporciona, no obstante, indicios en cuanto a la actitud de la crítica actual con respecto al (neo)barroco. Así, la problemática relativa al «agotamiento» literario remite a un notorio artículo de John Barth, «Literature of Exhaustion» (1967), y que toma toda la apariencia de una especie de manifiesto «neobarroco» sin saberlo, pero muy específicamente un «neobarroco» de óptica borgesiana. El concepto de «agotamiento» será retomado por una buena parte de la crítica norteamericana a propósito de la novela estadounidense posterior a 1945. Trece años más tarde, John Barth va a polemizar consigo mismo; la noción de «*exhaustion* [agotamiento]» le hace sitio a su polo opuesto, el «*replenishment* [rellenamiento]», en otro artículo publicado en la misma revista, «Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction» (1980). Él declara que quiere explicar lo que quería decir en su primer artículo y acusa a la crítica de haberlo mal interpretado. Y he ahí que de un golpe el «*postmodernism*» anglosajón viene a engullir al «postmodernismo» suramericano, pasando por Borges; reducción sincrética aberrante, un poco a la manera en la que Sarduy echa en un mismo saco «psitextanálisis» freudo-laciano, lingüística postsaussureana y tipología poética bajtiniana, lo sacude todo y afirma que ha producido una «semiología de lo

barroco», al mismo tiempo que remite a un «neobarroco» contemporáneo...

En suma, todo esto forma parte de un fenómeno generalizado de moda, de ese cierto retorno del interés que viene a marcar, en particular desde hace unos quince años, una obsesión por todo lo que atañe al Barroco, como lo atestiguan sucesivos coloquios, muchas tesis y la multiplicación de reediciones de obras del siglo XVII.¹⁴ Por ejemplo, el término de «*baroque realism*» para rendir cuenta, por parte de la canadiense Margaret Atwood, de una de las últimas novelas de John Updike; el juego de palabras «*Barroco Grosso*» y la expresión «barroquismo expresivo» con respecto a las novelas del autor español Alfonso Grosso (cf. Cavero 1975 y Domingo 1973). Y hasta la «razón barroca (de Baudelaire a Benjamin)», en la obra de igual título por Christine Buci-Glucksmann (1984), que ve en ella la «razón del Otro» tal como la reivindicaron Musil, Barthes y Lacan. Y también ese estudio de José Ortega (1984) que aplica las afirmaciones de Severo Sarduy retomando bajo la denominación de «estética neobarroca» las características de la novela hispanoamericana desde mediados del siglo xx (Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante, Fernando del Paso, Ernesto Sábato); y una tesis de Ph. D. (1982, inédita, que yo sepa) de Lynne Elizabeth Overesch, en la que ella estudia las tendencias y el estilo «neobarrocos» de la novela española actual, en Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo, Juan Benet y Gonzalo Torrente Ballester —esto en la medida en que, para Overesch, el período actual tiene características paralelas normalmente asociadas con el Barroco. Y, finalmente, para citar un último ejemplo bien reciente, la obra de Guy Scarpetta, *L'Artifice* (1989), que rechaza la acepción histórica del Barroco y halla una forma perenne de éste que circula de era en era atravesando las culturas y los géneros artísticos, y en la que se trata, en completo desorden, a Picasso, Andy Warhol, Baudelaire, Gadda, Tiepolo, Mozart, Monteverdi, Schönberg, Berg y Webern, así como Danilo Kis y Carlos Fuentes.

De modo que el denominador común de todas las ambiciones que giran alrededor de un «Barroco contemporáneo» parece ser el que busca a

¹⁴ Se notará cierta proliferación de traducciones y de publicaciones recientes de obras en inglés que versan sobre el Siglo de Oro español. Por ejemplo, la traducción de la obra ya citada de José Antonio Maravall (*Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trad. de Terry Cochran (Minneapolis, University of Minnesota Press [coll. «Theory and History of Literature Series», vol. 25], 1986); véase también Cohen 1985, Godzich/Spadaccini, eds. 1986, y Zahareas, ed. 1985).

toda costa uno o varios dobles posteriores a la historia, ese «Otro»; es decir, hallar lo que habría sido reprimido en profundidad (y «sincretizado» en lo abstracto) y no lo que se inscribiría como espesor sociohistórico. Así, poniendo a un lado la concepción tautológica (y cíclica) de Alejo Carpentier, así como las afirmaciones «antropófagas» de Haroldo de Campos, la óptica de Severo Sarduy sólo se explica en términos psicoanalíticos. Su definición de lo «barroco» remite a un tipo de ruptura ontológica, es cierto, pero todavía arraigada en la realidad sociopolítica de la época; la bipolarización del punto de vista entre la autoridad divina y su metáfora terrestre (el monarca absolutista) o, si se prefiere, la autoridad centralizadora europea y su metáfora colonizadora del «conquistador» a la que se injerta el «criollo». Su «neobarroco», en cambio, se vuelve absolutamente ahistórico precisándose en una ruptura de tipo «interno», para-esquizoide, basada en una problemática (lacaniana) del inconsciente y vinculada a una pseudometafísica nietzscheana: mirada enloquecida del «[super-Jego» como reflejo estructural de un deseo que (*ya*) no puede obtener su objeto...

La ausencia del prefijo «neo-» en Carpentier, la fusión total de «barroco» y «neobarroco» en Campos, y la falta de discriminación taxonómica en Sarduy, para retomar nuestros principales ejemplos, de hecho excluyen de entrada la hipótesis misma de un discurso contemporáneo, históricamente preciso.

El *habitus*

Enunciaremos la hipótesis siguiente: cuando Bajtín aisló las manifestaciones literarias híbridas, cómico-serias, hacia el fin de la Antigüedad clásica, en particular las de la sátira menipea y el diálogo socrático, precisaba *la instancia del surgimiento del género literario* que se llamará *novela* y cuyo desarrollo en la Edad Media y en el Renacimiento él señalaba (su ejemplo es Rabelais). Pero ya dos siglos antes de Dostoievski, en el momento en que las artes sufren todo el peso de la estética y la ideología *barrocas*, Bajtín observa asimismo la aparición de ciertos elementos polifónicos embrionarios. Señalaría entonces *la instancia de formación de la novela moderna* tal como ésta se desarrollaría hasta la *novela polifónica dostoievskiana*.

Ahora bien, el paso de la inscripción de las características del carnaval a las de la polifonía en la época del siglo xvii señala la importancia de la relación específica carnaval/polifonía para la formación del género moder-

no, así como para la comprensión del *sentido* del Barroco. Semejante puesta en relación implica penetrar el dominio de las interacciones entre prácticas sociales diferentes. Hallaremos a ese respecto una noción particularmente pertinente en los trabajos del sociólogo Pierre Bourdieu; la del *habitus*.

Aquí retomaré sólo las características esenciales de ésta:

Historia incorporada, hecha naturaleza, y por ello olvidada como tal, el *habitus* es la presencia actuante de todo el pasado del que es un producto [...] es lo que le confiere a las prácticas su *independencia relativa* con respecto a las determinaciones externas del presente inmediato [...].

[...] el *habitus* como sentido práctico opera la *reactivación* del sentido objetivado en las instituciones: producto del trabajo de inculcación y de apropiación que es necesario para que esos productos de la historia colectiva que son las estructuras objetivas lleguen a reproducirse bajo la forma de las disposiciones duraderas y ajustadas que son la condición de su funcionamiento, el *habitus* [...] es lo que permite habitar las instituciones, apropiárselas prácticamente, y con ello mantenerlas en actividad, en vida, en vigor, arrancarlas continuamente al estado de letra muerta, de lengua muerta, de hacer vivir el sentido que se halla depositado en ellas, pero imponiéndoles las revisiones y las transformaciones que son la contrapartida y la condición de la reactivación. (El subrayado es de P. B.; Bourdieu 1979: 94 y 96)

Bourdieu nota cómo la noción de *habitus* le permite desprenderse de los constreñimientos teóricos y metodológicos estructuralistas sin recaer en la alternativa sin salida del [sujeto] consciente/inconsciente, y hace valer las capacidades inventivas y «creadoras» del agente activo, ese aspecto activo del conocimiento práctico, allí donde el *habitus* remite a experiencia y posesión, a capital (y no al antiguo «*hexis*», disposición incorporada y quasi-postural). Los *habitus* son así los principios generadores y estructu-

¹⁵ Bourdieu añade: «la historia no puede producir la universalidad transhistórica excepto produciendo, mediante luchas a menudo despiadadas de intereses particulares, universos sociales que, por el efecto de la alquimia social de sus leyes históricas de funcionamiento, tienden a extraer de la confrontación del interés particular la esencia sublimada de lo universal» (1985: 23-24).

rantes de las prácticas y de las representaciones (Bourdieu 1985: 12-13);¹⁵ remiten, de cierta manera, a los procesos de supervivencia con eficacias diferentes.

Veamos hipotéticamente lo que nuestra noción de *habitus* permite precisar con respecto al paso del carnaval a la polifonía en la historia de la novela. Se trataría de un proceso de *desclasamiento* en virtud, en primer lugar, de los fenómenos de *desplazamientos verticales*, como los llama Bourdieu, ascendentes o descendentes, en el mismo sector vertical del espacio, es decir, en el mismo campo, y que supone únicamente una redistribución, un desplazamiento dentro de los límites de ese campo específico. Hago referencia aquí al campo de lo «literario», allí donde el *texto* se define por la redistribución de estrategias discursivas (carnavalescas) que permite la formación de estrategias narrativas (polifónicas). En segundo lugar, se trataría asimismo de *desplazamientos transversales*, que implican el paso de un campo a otro y que pueden operarse ora en el mismo plano horizontal, ora en planos diferentes; esto implica una transformación de la estructura global, una *reconversión*. Y, aquí, se remite a la transformación que implican, en lo que respecta al texto novelístico, las diferencias constitutivas entre, por una parte, el carnaval, que se articula en una tensión fundamentalmente oposicional y relaciona *explicite* lo «oficioso» y lo «oficial» en un vínculo dialógico de no sustituibilidad y, por la otra, la polifonía, que rearticula esa tensión bajo forma de cohabitación entre múltiples conciencias, diferentes pero «equipolentes», instalando interacciones específicamente dialógicas entre ellas.¹⁶

Ahora bien, Bourdieu señala que

[la] dialéctica del desclasamiento [*déclassement*] y del reclasamiento [*reclassement*] que está en el principio de toda especie de procesos sociales, implica e impone que todos los grupos afectados corran en el mismo sentido, hacia los mismos objetivos, las mismas propiedades, las que les son señaladas por el grupo que ocupa la primera posición en la carrera y, por definición, son inaccesibles a los siguientes, puesto que, comoquiera que sean en sí mismas y para sí mismas, son modificadas y calificadas por su rareza distintiva y puesto que *no serán más lo que son* desde el momento en que, multiplicadas y divulgadas, sean accesibles a grupos de rango

¹⁶ Véase Bourdieu 1979:146 con respecto a los desplazamientos verticales y transversales.

inferior. [...] en suma, lo que la lucha de competencia eterniza no es condiciones diferentes, sino la *diferencia de las condiciones*. (El subrayado es de P.B.; 1979: 182-183 y 185).

Así, la ideología subyacente de las estrategias de reconversión es la que dicta que sólo se puede conservar cambiando, la de «cambiar para conservar», y esto implica «deformar las estructuras de las relaciones objetivas» (176-177). Remitimos aquí a la noción de la máscara «barroquizante» en la que el Barroco constituye la resolución (ideológica) de lo que el aspecto de conflicto del estilo manierista habrá puesto en evidencia (artísticamente). Allí se trata del *modo barroco de dominación del discurso* y de la manera específica como el Barroco reinscribe las posiciones discursivas manieristas en su propio discurso.

En semejante lectura, las diversas manifestaciones de percepciones carnavalizantes en la literatura del post-Renacimiento —la que Bajtín pretende hallar en el texto novelístico a partir del siglo XVII— constituirían no sólo inscripciones de «restos» de cultura popular, sino, en particular, una práctica cultural cuya característica se definiría como una especie de *habitus desclasado*, y a cuyo sujeto se refiere Bourdieu en términos del «efecto Don Quijote». O sea: un proceso de desclasamiento en virtud de la *reconversión* diacrónica (histórica o vertical) y sincrónica (transhistórica o transversal) de una práctica que depende de un modo particular de producción cultural, económicamente determinada, la de lo «popular» y lo «oficioso» —para retomar la retórica bajtiniana— en vigor en la Edad Media y en el Renacimiento, en una práctica diferente dependiente de otro modo de producción, burguésmente autoritario y dominante en el seno de una ideología absolutista, la que se instala hacia el siglo XVII, que la reactiva efectivamente o, más exactamente, que permite la manifestación de residuos «populares» bajo forma artística.

Hablemos así de texto barroco en términos de relacionamientos entre, por una parte, un *complejo discursivo popular en curso de transformación* y, por otra, la *reactivación de residuos populares*, y, por ende, *necesariamente ya modificados, desclasados, bajo forma de un discurso narrativo embrionario «polifónico»*. Más tarde, hacia el fin del siglo XIX, un carácter tal vez populista vendría a agregarse a esto, allí donde se halla una práctica que entonces se legitima textualmente y, por consiguiente, narratológicamente en y por la polifonía propiamente dicha, tal como Bajtín la define con respecto a la novela dostoievskiana.

La hipótesis de un neobarroco contemporáneo

Afirmamos, pues, que el Barroco como tal está terminado; remite a una época históricamente precisa que *fue*, y que no es ya la nuestra en esta segunda mitad del siglo XX. Así, los términos de «barroco» y «neobarroco» no pueden ser simplemente yuxtapuestos en sus definiciones, ni en sus objetos, ni en sus funciones. Rindámonos a la evidencia de una vez por todas: el neoclasicismo del Siglo de las Luces y los Enciclopedistas nunca ha sido sinónimo del Clasicismo del Renacimiento, ni este último copia conforme de la época clásica de la Antigüedad. En cambio, todos los componentes deben ser reubicados en el interior de un *continuum histórico que da razón específicamente de una estética contemporánea, precisando a esta última a título de discurso neobarroco*. Planteemos, pues, de otro modo la problemática; aquí es cuestión de ver, como lo sugiere Edmond Cros, cómo el supuesto «objetivo» del Barroco sobrevive en lo «arbitrario» del neobarroco. La primera tarea que se impone así en lo que respecta a semejante hipótesis es formular una proposición de orden terminológico y conceptual a la vez.

Precisemos en primer lugar la ortografía y notemos que en toda palabra compuesta el prefijo connota generalmente una renovación en la palabra a la cual está ligado. En un primer nivel, relativamente superficial, del análisis, «neo-» es un prefijo muy ampliamente empleado para forjar, a la medida de las necesidades, palabras que evocan la forma nueva que toman fenómenos antiguos (ej.: neo-clásico, neo-gótico, neo-colonialismo). O, también, puede formar francamente un término nuevo, como el de *neologismo* que significa «palabra nueva» al venir a agregarle *logos* (=habla) sin guión a *neo/neos* (=nuevo).

En su tesis sobre el vocabulario político y social en Francia, el gramático Jean Dubois analiza en profundidad el sistema de prefijos. A este respecto, subraya que el papel de la prefijación

se revela particularmente apto para traducir las relaciones dinámicas que caracterizan las estructuras sociales y políticas [...] El sistema de prefijos le debe su situación privilegiada en el vocabulario político a la naturaleza misma de la composición que explica la permanencia histórica del procedimiento desde el siglo XVIII. La palabra prefijada puede traducir mejor que el término simple o sufijado una relación fundamental, porque el componente radical,

el significante, conserva su aspecto morfológico; el contenido semántico es aprehendido inmediatamente. (Dubois 1962: 140)

Dubois establece un cuadro de los prefijos en los escritos y los discursos en Francia (entre 1869 y 1872) en los que la utilización de «neo-» tiene sobre todo el sentido de modernización; indica también que las palabras compuestas con «neo-» casi nunca aparecen antes del siglo XVIII. A partir de esa época, ciertas palabras compuestas surgen en la lengua, sobre todo bajo forma de toma en préstamo del griego —por ejemplo, neólogo (1726), neologismo (1735), neografismo (1740)—; tienen como efecto la vulgarización del término, sin penetrar, no obstante, el vocabulario político de antes de la Revolución de 1789. Mientras que en el vocabulario religioso y filosófico algunas palabras aparecen acompañadas de un guión —neo-catolicismo (1833), neo-platonismo (1842)—, «neo no indica solamente una doctrina nueva, sino también un vínculo con el pasado así renovado», explica J. Dubois: «se adaptó, pues, perfectamente al vocabulario filosófico, para calificar doctrinas en que se mezclan tradición y pensamiento original» (1962: 156). Pero los escritos socialistas de 1830 a 1848, por ejemplo, no conocen todavía la utilización de ese género de palabras compuestas. Sólo bajo el Segundo Imperio es que se efectúa el paso de ese prefijo al discurso político y, en ese momento, «neo-» se desarrolla tanto en el vocabulario social como en el léxico específico.

En nuestra construcción del término «neobarroco», se trata entonces de subrayar bien que la palabra compuesta de «neo-» + «barroco» sólo puede hallar su surgimiento histórico en el momento de la institucionalización del uso del prefijo en unión del radical, es decir, en la época en que la palabra compuesta pasa al vocabulario político y social, o sea, en un momento muy posterior a la época que da testimonio del Barroco propiamente dicho. Ahora bien, recordemos que el radical, el término mismo de «barroco», sólo empieza a designar un período artístico a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que habrá que esperar al fin del siglo para que ese período remita de manera más precisa a fenómenos arquitectónicos y artísticos cuyas manifestaciones son visibles entre dos «épocas clasicizantes». En cambio, se procurará no romper ese vínculo entre el pasado y el presente al que hace alusión J. Dubois: el dispositivo de lo polifónico —es decir, el discurso narrativo cristalizado con Dostoievski— vendría a especificarse en el prefijo «neo» para determinar una estética contemporánea. Más exactamente, el prefijo «neo-» así cargado renueva el radical

«-barroco»; incluye en él todo lo que carga históricamente la noción del barroco. La polifonía es lo que caracteriza sincrónicamente, de manera transversal, lo que el «barroco» de la palabra compuesta posee de diacrónicamente histórico; permite así identificar el término, provisional, de «neo(-)barroco» en un contexto contemporáneo, y lo polifónico produce la sobreoferta [*surenchère*] morfológica. Se hace alusión aquí a la relación que la noción de «neo(-)barroco» mantiene con la del Barroco de antaño, *con su ya-ahí* histórico, y no *con* respecto a un pasado «anterior», potencialmente recurrente tal cual o como posibilidad re-estructurante.

Notemos, sin embargo, que, históricamente, hay una modificación semántica importante cuando la palabra prefijada aparece sin guión. Según Jean Dubois,

la palabra afectada de un índice supone siempre, en principio, una palabra que no está afectada del índice. Decimos «en principio», porque ocurre que el término prefijado deje de tener una relación precisa y directa con el término no prefijado y que la pareja formada por las dos palabras tienda a romperse. El compuesto adquiere entonces una autonomía lexical limitada, su contenido no se expresa ya esencialmente en una relación, sino que se revela más complejo al análisis; el guión desaparece con frecuencia. (1962: 140)

Él da como ejemplo la palabra «anti-clerical», que aparecería al final del Segundo Imperio en el momento en que la actitud del clero, favorable al régimen imperial, va a provocar la hostilidad de la oposición republicana. Jean Dubois precisa, lo que me parece importante, que «el movimiento de autonomía lexical está acabado cuando a partir del compuesto prefijado se desarrolla su derivado. ‘Anticlericalismo’ será formado sobre la base de ‘anticlerical’, y no compuesto de ‘anti’ y ‘clericalismo’ (1962: 141).

Por esa cualidad de autonomía lexical en relación con la noción del Barroco es que proponemos aquí el término de *neobarroco*, sin paréntesis ni guión, para designar una noción que remite a la época actual. De modo que el *neobarroco* no designa la producción de un «efecto» que es del dominio de un modelo anterior, en el que el prefijo «neo-» testimoniaría una posterioridad recurrente en el tiempo histórico o un deslizamiento en la dimensión psicoanalítica. La hipótesis de un *neobarroco* no «moderniza» absolutamente nada; no se trata de «neo-»barroquizar el modelo originario, ni de hallar paralelos o «parecidos», ni de recomenzar o repetir (cíclica o tautológicamente) un Barroco esporádico pero eterno, atemporal y

ahistórico. No obstante, la noción misma sólo puede construirse a la imagen de su desarrollo, del cual ella es un producto en la historia.

De manera general, hablemos entonces de tensión y distensión barrocas, pero, de manera diferente, de distorsión y contorsión neobarrocas, esto en un primer esfuerzo por precisar ciertas modalidades de conjunto que eliminan las posibles confusiones y que remitirían especialmente a ciertas tendencias estéticas específicamente contemporáneas, allí donde los fenómenos que implican y/o se derivan de la distorsión y la contorsión (a diferencia de los que remiten a tensión y distensión) tienen como denominador común una ideología subyacente *deformante*. Notemos de inmediato que esa noción de *deformación* es un concepto tomado de los formalistas rusos —más tarde retomado en términos de *transformación*—, pero cuyo tenor social conviene restituir.

Tensión barroca, así, como la resultante del descentramiento carnavalesco ya desprovisto de su carácter popular. Es eso lo que remite a un proceso recuperador, allí donde el acercamiento carnavalesco entre lo «oficial» y lo «oficioso» está cediendo el terreno a una bipolarización entre la autoridad divina y su metáfora terrestre, pero donde el círculo perfecto «divino» no puede ser sino elipse «terrestre». El didactismo del Barroco, el de *Don Quijote*, es que si el hombre está hecho, realmente, a imagen de Dios, no puede ser sino su representación imperfecta; nunca puede ser la imagen isomorfa de Dios —de ahí la tensión en una relación de fuerza en suma (que se ha vuelto) prohibida, «irregular». *Trompe-l'oeil*, pues (y recordemos que el *trompe-l'oeil* como fenómeno artístico llega a su apogeo en el siglo XVII), he ahí la *distensión* que la estética barroca opera con respecto a la estética clásica; ella le confiere a esta última la apariencia de volumen y la ilusión de profundidad —como las estrategias narrativas de lo polifónico embrionario (todavía cercano a la visión carnavalesca) cuyas diferentes conciencias anuncian el estallido de la monología lineal.

Distorsión neobarroca, en cambio, para designar la resultante de inflación y acumulación desmesurada a la que está sometida, en la novela actual, la multiplicidad polifónica de que hablaba Bajtín a propósito de la novela dostoievskiana. Tengo en cuenta aquí la «sobrecarga» que caracteriza a la estética narrativa de muchas novelas actuales y de algunos de cuyos problemas hemos esbozado ya un (micro)análisis en la Introducción.

Se trata de distorsión en el sentido propio del término; es decir, defecto de un objetivo fotográfico que suministra una imagen no semejante a su

objeto, o defecto de un aparato receptor de radio que da un sonido no conforme al sonido emitido. Recordemos también que, en el dominio de las ciencias matemáticas y ópticas, el término de distorsión designa todo cambio de *forma* que no afecte la continuidad, como la distorsión de un círculo en óvalo o la de un rectángulo en rombo por la alteración de los ángulos, el alargamiento o la curvatura de ciertas líneas, como el «barroco» de la perla imperfectamente redonda. Se hablará entonces de «mueca» o de «rictus» polifónico contemporáneo que sólo retomaría el mecanismo puramente narratológico de la propuesta bajtiniana; una especie de *trompe-l'oeil* que, falseando y truncando, deviene *trompe-l'esprit*. Allí se descubrirán también fenómenos de *contorsión*, y hasta de perversión en diversos niveles, con respecto a la palabra, por ejemplo, para conferirle una significación no conforme al original; perversión también de hechos y de la Historia para hacer mal uso de ellos o desviar el sentido de los mismos. Contorsiones, actitudes forzadas; parodia, es cierto, y caricatura llegado el caso.

Todo esto en el sentido en que, como procuraré demostrar en los capítulos siguientes, hay algo en la [des]razón polifónica [actual] que raya en la reducción de la carnavalización al absurdo. Y, como hemos mencionado ya varias veces, recordemos que la polifonía aparece como elemento constitutivo de lo narrativo novelístico en el momento en que las manifestaciones del carnaval como alegre institución popular degeneran en rebelión abierta y en combates callejeros, y después son recuperadas por el poder bajo formas de fiestas reglamentadas (y más tarde sufren una folklorización); allí donde la «novela polifónica» dostoievskiana surge mientras que el carnaval auténticamente popular habrá desaparecido desde hace mucho tiempo. La inscripción de la antigua significación de «*baroco*» del silogismo tendría todavía hoy día su participación (siquiera ínfima) en las cosas.

Y, por último, habrá también en la hipótesis del *neobarroco* un aspecto específicamente económico: se habla de «distorsión» con respecto a la tensión que se deriva de un desequilibrio entre dos factores económicos. *Neobarroco*, pues, igualmente portador del antiguo «*barocco*», el que concierne a una transacción financiera dolosa y que parece remitir hoy día a una especie de sobreoferta [*surenchère*] estética típica de la estética de la novela actual: un sobreestetismo mediante el cual toda una parte de la economía narratológica actual reduce la dialogía bajtiniana a su pura funcionalidad narrativa bajo forma de proliferación polifónica. Se hallará

allí entonces un fundamento teórico que permitiría quizás conceptualizar la economía estética actual en términos de la teoría de la plusvalía en el sistema del capital productor de interés.

Traducción del francés: *Desiderio Navarro*

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, Leonardo, 1972. «El 'barroco americano' y la ideología colonialista», *Unión*, La Habana, 11, 2/3.
- BAJTÍN, Mijaíl, 1984. *Esthétique de la création verbale* (1979), trad. Alfreda Aucouturier, París, Gallimard.
- BARTH, John, 1967. «The Literature of Exhaustion», *Atlantic Monthly*, 220, pp. 29-34.
- , 1980. «The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction», *Atlantic Monthly*, 245, pp. 65-71.
- BORGES, Jorge Luis, 1974. «Prólogo» [a la edición de 1953 de] *Historia universal de la infamia*, en: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BOURDIEU, Pierre, 1979. *La distinction*, París, Minuit.
- , 1988. «Flaubert's Point of View», *Critical Inquiry*, University of Chicago, 14, 3, pp. 549-562.
- BUCI-GLÜCKSMANN, Christine, 1984. *La Raison baroque de Baudelaire à Benjamin*, París, Galilée.
- CAMPOS, Haroldo de, 1974. «Superación de los lenguajes exclusivos», en: *América Latina en su literatura*, 2ª ed., coord. César Fernández Moreno, México/Madrid/Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 279-300.
- , 1981. «Da razao antropofágica: a Europa sob o signo da devoracao», *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, 62, pp. 10-25.

- CARPENTIER, Alejo, 1976. «Lo barroco y lo real-maravilloso». En: *Razón de ser*, Caracas, Eds. del Rectorado de la Universidad Central de Venezuela, pp. 51-73.
- CAVERO, José, 1975. «Barroco Grosso. Un escritor de izquierdas, que es directo de 'Centro'», *Arriba*, Madrid, 11.
- COHEN, Walter, 1985. *The Drama of a Nation: Public Theatre in Renaissance Spain and England*, Ithaca, Cornell University Press.
- DOMINGO, José, 1973. *La novela española del siglo XX*, vl. II, Barcelona, Labor.
- D'ORS, Eugenio, 1964. *Lo Barroco* (1924), Madrid, Aguilar.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, 1979. *Le maniérisme*, París, PUF.
- DUBOIS, Jean, 1962. *Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872 à travers les oeuvres des écrivains, les revues et les journaux*, París, Larousse.
- GODZICH, Wlad/ SPADACCINI, Nicholas, eds. 1986. *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HAUSER, Arnold, 1965. *Mannerism. The Crisis of Renaissance and the Origin of Modern Art*, trad. Eric Mosbacher en col. con el autor, Nueva York, Alfred A. Knopff.
- , 1972. *The Social History of Art* (1951). vol. II, trad. Stanley Godman en col. con el autor, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- LALANDE, André, 1968. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 10ª ed. rev. y aum., París, PUF.
- LEVINE, Suzanne Jill, 1974. «Jorge Luis Borges and Severo Sarduy: Two writers of the Neo-Baroque», *Latin American Literary Review*, 2, 4, pp. 25-37.
- MARAVALL, José Antonio, 1975. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- ORTEGA, José, 1984. *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S. A.
- OVERESCH, Lynn Elizabeth, 1982. «The Neo-Baroque: Trends in the Style and Structure of the Contemporary Spanish Novel» (Ph. D. Dissertation, Univ. of Kentucky, 1981), Ann Arbor, MI, University Microfilms International.
- SARDUY, Severo, 1974a. *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1974b. «El barroco y el neobarroco», en: *América Latina en su literatura*, 2ª ed., coord. César Fernández Moreno, México/Madrid/Buenos Aires, pp. 167-184. Trad. al francés abreviada: 1979, «Le baroque et le néo-baroque», en: *L'Amérique latine dans sa littérature*, coord. César Fernández Moreno, París, UNESCO, pp. 73-80.
- , 1979. «Le basculement néo-baroque», trad. Gérard de Cortanze, *Magazine Littéraire*, Section «Dossier», París, 151/152, pp. 34-35.
- , 1981. *La Doublure*, París, Flammarion.

48 *Pierrette Malczynski*

SCARPETTA, Guy, 1989. *L'artifice*, Paris, Grasset.

ZAHAREAS, Anthony, ed., 1985. *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*,
Minneapolis (Institute for the Study of Ideologies and Literature), University of
Minnesota Press.