

El error neobarroco.

Falla metodológica y supervivencia crítica

Valentín Díaz¹

1) Da error

139

Uno de los rasgos menos explorados del Barroco / Neobarroco es su relación íntima con el error, su condición fallida e incluso su zona más imperfecta: los límites inciertos del propio concepto. Vale la pena, por ello intentar determinar la forma y los rasgos históricos de la relación del Barroco / Neobarroco con la falla metodológica, el error de procedimiento, la tensión irresoluble entre el desborde cuantitativo y su especificidad. La determinación de la índole de ese error no debe estar guiada, sin embargo, por una intención sancionadora y menos aún por la idea de que ese error deba ser –si acaso fuera posible– subsanado (aunque tampoco debe estar guiada por una aceptación disimulada o condescendiente). Por el contrario, si la exploración del error neobarroco vale la pena es porque a través suyo puede no sólo explicarse gran parte de su recorrido, sino también dar pleno sentido a su supervivencia como concepto teórico-crítico. Hundirse en el error neobarroco (el disparate de las clasificaciones, la *aplicación* desenfrenada, la fragilidad de los ejemplos, el deslizamiento tambaleante y en dos direcciones del *caso* al estilo de época, la hipérbole crítica, en suma,

¹ Valentín Díaz es Doctor en Letras (2016) por la Universidad de Buenos Aires. Es investigador *full time* de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Docente de Literatura del Siglo XX (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y de Debates críticos (Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos, UNTREF).

todos los momentos metodológicos en los que el Neobarroco *da error*) es asomarse a la lógica de su supervivencia.

Es decir, la falla metodológica lejos de ser, como muchas veces se cree, un dato *pese al cual* el Neobarroco persiste en la discusión teórico-crítica, es, en cambio, una de las condiciones de su supervivencia. Esa supervivencia estaría no sólo condicionada por la falla, sino que definiría una de sus condiciones porque en la no coincidencia consigo mismo y en la *errancia* que a partir de allí define su dinámica, el concepto alcanza su auténtica disponibilidad para el pensamiento estético a lo largo de las décadas. Y si se trata precisamente de supervivencia es porque al asomarse al error como rasgo que, normalmente, conduce a la caducidad de un concepto, el Neobarroco anuda su destino a ese error y hace de él una pasión teórica y una capacidad de, en las vías del equívoco, establecer conexiones con otras fuerzas teóricas, otros conceptos críticos, épocas y posiciones estéticas. El Neobarroco, en suma, falla como poética unitaria² y sobrevive como crítica.

140

El Barroco/Neobarroco es hasta tal punto una experiencia del error que no es posible prescindir de su propia historicidad crítica. Es decir, el Barroco/Neobarroco reclama, para pensar su propia historicidad, ponerse también en crisis, pensar su condición crítica, pararse al borde de ese abismo tantas veces por él anunciado y que lo haría desaparecer junto a todo lo demás. Si el Barroco sigue siendo aún una salida para la modernidad latinoamericana es porque, en contra de lo que afirma toda una tradición de enfática vindicación barroca, lejos de ofrecer una mera alternativa, otro lado de lo moderno, el Barroco nos hunde en la experiencia del error hasta hacernos vivir el desgarramiento del que surgió. Y esto conduce, a su vez, a un cuestionamiento posible ante el Neobarroco: luego de denunciado una y otra vez el *sequestro* del Barroco (DE CAMPOS, 1989), una vez constatado ese borramiento histórico, ¿hasta cuándo será necesaria la reparación? ¿No es acaso el Barroco/Neobarroco una sólida y por momentos omnipresente

² Me refiero a las grandes síntesis que acaban en generalizaciones estético-culturales, cuyo emblema es la obra de Omar Calabrese (cfr. infra). No así (o, mejor dicho, no del mismo modo) en el caso de la inscripción allí de la propia obra por parte de uno o unos autores: ejemplarmente la del mismo Severo Sarduy o la de los poetas que, del Caribe al Río de la Plata, hicieron proliferar con variaciones el concepto.

tradición latinoamericana? ¿No produjo la duración ya prolongada de esa reparación el efecto no deseado de abandono de la condición crítica del Neobarroco mismo, la obliteración de sus zonas frágiles, equívocas, fallidas? ¿No cabe hablar de un segundo *sequestro*, el del error neobarroco?

Para comprender la relación de intimidad del Barroco/Neobarroco con el error hay que detenerse, para comenzar, en algunas escenas en las que el Neobarroco volvió la mirada sobre sí mismo y constató que no funcionaba e internalizó el error como rasgo propio. Es decir, habría que poder determinar hasta qué punto esa internalización surgió de los momentos en los que el Neobarroco se vio fallar (escenas de tensión metodológica en las que lo que vibra es el débil arco que une al Neobarroco con su propio origen) y quizás encontró en esa falla nuevas fuerzas que le otorgaron su auténtico rostro: una máquina inagotable de lectura (Cfr. DÍAZ, 2011), que, como toda máquina compleja, no sólo sobrevive al error sino que hace de él una herramienta decisiva para reprogramarse, ampliar su repertorio de formas y fuerzas, e incorporar nuevas energías históricas, ideológicas, políticas.

141

2) Errar, del barroco al neobarroco

En el origen hay un viaje, un extravío y el encuentro de un destino. Eso al menos fijó la narración crítica de José Lezama Lima en *La expresión americana* (1957) al construir la historia del Barroco americano y dejar afirmadas las bases sobre las que se desarrollaría el Neobarroco. Allí estaba ya el error *incorporado*. Porque lo que el Barroco como “arte de la contraconquista” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 80) opera es no sólo una inversión evidente en la parodia (de contrarreforma a contraconquista), y de ese modo la de su signo (de cultura *masiva* y *dirigida* a “rebelión desafiante”) sino también, con ella, una inversión mayor, cuya forma es el relevo: América “recibe un estilo de una gran tradición [...] y lo devuelve acrecido” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 105). El Barroco en América es un “exceso aún más excesivo” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 87). Pero en ese relevo, la tensión y el plutonismo como rasgos que distinguen al Barroco americano incluyen la transvaloración del *error* iconológico de la mano de

obra, que en el argumento de Lezama está representado por dos figuras emblemáticas –además del Aleijadinho, el indio Kondori:

En los preciosos trabajos del indio Kondori, en cuyo fuego originario tanto podrían encontrar el banal orgullo de los arquitectos contemporáneos, se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiátide. En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. En un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a lo divino tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilarse en el cortejo de las alabanzas y las reverencias. (LEZAMA LIMA, 2001, p. 83-84)

142

La condición histórica de ese error de la mano es la errancia del Barroco, producto de la segunda caída, “segundo pecado original” (MURENA, 2006, p. 140), la Conquista de América. ¿Cuál es la dinámica y la rítmica de esa errancia? ¿Cómo se despliega esa errancia en la nueva caída que trae consigo el *regreso* del Barroco en el siglo XX, un regreso que Lezama ya constata a mediados de siglo como una tradición completa y que, en esa misma época, presenta Haroldo de Campos (1955) ya como “Neobarroco” y tantos a partir de allí, hasta llegar a sus expresiones más acabadas como la de Severo Sarduy?

El Neobarroco es *lo que regresa*. Pero es lo que regresa a un lugar en el que se había constatado la falla originaria (en este caso, el Barroco europeo) y su relevo por América como auténtico destino del Barroco, espacio de un recomienzo –“nuestro barroco es un puro recomenzar” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 85)– y una “culminación” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 105) de una estética. La errancia del Neobarroco, por lo tanto, lo hace ser la vuelta a un lugar imposible y define su destino: vuelve como otro. Si el enigma etimológico y su dimensión tempranamente global hicieron desde el comienzo del Barroco un objeto de difícil delimitación, el Neobarroco eleva al cuadrado esa complejidad y allí asiste a su falla, un

fracaso que el transcurso de su historia permitió constatar.

3) Carencia

Es decir, si en el relato de los orígenes de Lezama el error es aún potencia, apertura gnóstica, condición de la independencia continental, en algún momento de su historia el Neobarroco habría incumplido ese destino. En efecto, al cabo de un recorrido ya bastante largo del concepto, en su palabra casi final al respecto, Severo Sarduy constata que el Neobarroco había fallado, que en algún momento se había producido un error de procedimiento:

El regreso de un arte barroco o de alguna de sus espejeantes formas, no sólo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica. Se ve perfilar la máscara pinturera, por todas partes, incluso donde lo que asoma no es más que la pálida literalidad del rostro clásico. Sin embargo, cuando se trata de fundamentar esta nueva “carnavalización”, de dar una explicación coherente de lo que suscita, el discurso se empobrece bruscamente: todo se vuelve constatación, fácil apreciación de estilos, detección, a diestra y a siniestra, de los “síntomas” del barroco; de modo que este neobarroco carece de una epistemología propia, y aún más, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos. (SARDUY, 1999, p. 1370)

143

La pregunta que en este punto cabría hacerse es cómo hay que leer este escepticismo con respecto a la epistemología neobarroca en boca de quien había impulsado el Neobarroco con más fuerza que nadie y había hecho que todos los planos de su obra confluyeran en ese concepto. ¿Cuál es la razón de que se haya producido esa saturación, esa fatiga? ¿Qué límite había sobrepasado el Neobarroco? ¿Y de qué índole era ese límite? ¿Cómo llega, en suma, el Neobarroco a declarar su propia falla?

El pasaje pertenece a la última sección de *Nueva inestabilidad* (1987), el último libro teórico de Sarduy, y su relevancia radica en que no puede dejar de pensarse como la aceptación de un fracaso, de una derrota, sobre todo si se tiene en cuenta que casi desde el comienzo Sarduy había asumido la tarea de hacer del Neobarroco no una poética sino, precisamente,

una epistemología³, o, mejor, un permanente desplazamiento de la poética a la epistemología. Pero aún cabría preguntar, ¿se trataba de una derrota? ¿Qué de la proliferación y la fertilidad del concepto se volvió demasiado, en el marco de un sistema de referencias que se encontraba en el exceso como en su casa?

Pero además hay que tener en cuenta que Sarduy eligió este pasaje para su intervención en el encuentro “El barroco y su doble” organizado por Francisco Jarauta y Christine Buci-Glucksmann, celebrado en Madrid en mayo de 1990 y del que participaron muchos de los representantes⁴ europeos y latinoamericanos de esa proliferación, para poder leer aún con mayor claridad la índole de la advertencia. Cabe imaginar que Sarduy tenía en mente, por ejemplo, a Omar Calabrese, aquel de entre los presentes que más claramente había llevado el Neobarroco a una degradación teórica de la que le costó reponerse.

Ahora bien, en el comienzo, “El barroco y el neobarroco” (1972), Sarduy tenía ya claro ese riesgo:

144

Más 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. (SARDUY, 2011, p. 7)

Pero esa tentativa había fallado: el texto había fomentado en su lógica misma, aún queriendo evitarla, una proliferación generalizada. El Neobarroco era cualquier cosa.

Por eso el pasaje citado de *Nueva inestabilidad* ratifica, en la fatiga, una vocación por la prudencia en el manejo del concepto, por la condición provisoria y tentativa de ese “regreso de un arte barroco”, que Sarduy perfeccionaría a partir de *Barroco* (1974).

³ Para una lectura del Neobarroco como elaboración de un método, cfr. Valentín Díaz 2010 y 2011.

⁴ Además de los organizadores participaron: Michel Deguy, Benito Pelegrin, Javier Echevarría, Remo Bodei, Severo Sarduy, Paul Virilio, Omar Calabrese, José Vericat, Andrés Sánchez Robayna, Benito Pinto de Almeida, Danielle Cohen-Levinas.

Los procedimientos a través de los cuales Sarduy había llevado a cabo ese cambio son tres: depuración de la tradición literaria barroca (hasta reducirla a Góngora, Lezama y Sarduy),⁵ desplazamiento, en sus ejemplificaciones, al arte contemporáneo (en desmedro de la literatura) y salto al cosmos como escenario. Esa prudencia, que por un lado bien podría interpretarse como una estrategia (reservar para sí el Neobarroco), era más bien un modo no tanto de preservar el concepto cuanto de conservar su potencia: una aplicación⁶ generalizada lo sacaría de esa dimensión siempre provisional y excéntrica para hacerlo caer en el desgaste, la banalidad o – quizás el auténtico miedo de un autor que avanzaba con el mismo énfasis por la novela, el poema y el ensayo– el “chantaje a la teoría”.⁷

Pero esos procedimientos que Sarduy se inventó también habían fallado, porque en la convivencia de la depuración literaria con el salto cosmológico la depuración perdió. Es claro que Sarduy había desplazado el Barroco a una visión de la historia en función de las “maquetas del universo” (SARDUY, 1999, p. 1347), pero el relativo éxito del concepto impedía esa circunscripción y esa delicadeza, sobre todo porque de ese éxito participaban versiones menos complejas que la que Sarduy había elaborado.

Ese intento de precisión que desde el comienzo intentó Sarduy no era, sin embargo, algo nuevo, era más bien el eco de una advertencia que estaba presente ya en José Lezama Lima, que en 1957 había podido constatar no sólo que el Barroco “amplió [...] la extensión de sus dominios”, sino también que esos “dominios llegan al máximo de su arrogancia” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 79).

¿Cuán en serio debería tomarse esa advertencia lezamiana? ¿Hay una arrogancia del concepto? ¿Es la arrogancia una auténtica línea bloqueada de

⁵ Si bien las referencias a otros nombres de la tradición literaria (fundamentalmente castellana) son múltiples, la idea de la historia de la literatura barroca y neobarroca en Sarduy funciona en torno al juego de ida y vuelta definido entre Góngora y Lezama, y deja en muchos sentidos el camino que conduce a sí mismo como “heredero” (Cfr. SARDUY, 1999, p. 1405).

⁶ Que era precisamente lo que había hecho en “El barroco y el neobarroco”: “su aplicación al arte latinoamericano actual” (SARDUY, 2011, p. 7).

⁷ Roland Barthes acuña el concepto de “*chantage à la théorie*” (1975, p. 58) para designar la tentación del texto de vanguardia de “servir a la teoría” para sostener, en realidad, una demanda: “amame, cuidame, defendeme, porque estoy hecho conforme a la teoría que vos pedís” (BARTHES, 1975, p. 58). El concepto, según propongo, serviría para pensar en el caso del Neobarroco una dinámica completa en la que la teoría también desempeñaría un rol activo.

la teoría? ¿Es posible persistir en el Barroco y eludir esa arrogancia que lleva al crítico a constatar, convencido, que sí, que *eso también* tiene derecho a estirar la lista de *su* Neobarroco? La salida que Lezama propone ante ese exceso es “precisar” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 80). La tarea que de ese modo queda planteada es leer en el pasaje Barroco/Neobarroco la posible emergencia de “una epistemología propia”, entre cuyas condiciones debería incluirse hacer de la falla (del error como experiencia crítica) una verdad y quizás una salida.

4) Falla

Ahora bien, si el Barroco/Neobarroco parece, a lo largo de su historia, acumular fallas es porque la falla es su origen y lo que en su desarrollo hace es sembrar el tiempo histórico del arte de escenas de falla, es decir, de momentos de fatiga metodológica en los que se revela y renueva la conexión originaria entre el Barroco y el desperfecto.

En uno de sus momentos de fundación o refundación, el ensayo de Sarduy de 1972, la memoria histórica de la crisis teológico-política del siglo XVII se actualiza: el Barroco es allí, en efecto, “una falla en el pensamiento” (SARDUY, 2011, p. 6). Las condiciones teóricas de elaboración de la teoría sarduyana transformaban ese origen en un episodio de la modernidad que de pronto invertía su signo y era un espejo para recolocar en la historia las fallas que el presente filosófico vivía menos como decadencia que como garantía de resistencia.

El Neobarroco, de ese modo, anuda su destino al de la arqueología filosófica. En ese pasaje, Sarduy se revela más que nunca atento lector de Michel Foucault: acusa recibo del tipo de historicidad que suponía la periodización en *epistemes* y encuentra en el Barroco un modelo de gran utilidad para pensar las interrupciones, los desplazamientos y los quiebres históricos. Si “falla en el pensamiento” es, para Sarduy, sinónimo de “corte epistémico” (SARDUY, 2011, p. 6), el Neobarroco aparece así como una relectura de *Las palabras y las cosas* (una lectura que, sin embargo, propone nada menos que un corrección de la episteme clásica). Allí Foucault señalaba la falla como lugar de verdad del pensamiento: “espacio vacío”, “blanco intersticial”, “estrecha distancia” (FOUCAULT, 1999, p. 8) para

nombrar la “ruina” del sitio del pensamiento sobre el que aún caminamos. Lo que en esas imágenes Foucault permitía ver es nada menos que el espesor de la falla, como quien se asoma a esa grieta que separa de pronto la tierra y cuyos bordes conservan la memoria de un tiempo arcaico en que no estaban y si bien logra encontrar el punto en el que la separación deja ver el fondo, el agua que corre, sabe también que la falla es siempre más antigua y más profunda. Así narra Foucault esa experiencia de pensamiento (a la que, según aquí se propone, Sarduy alude en su texto): “al intentar sacar a la luz este desnivel profundo de la cultura occidental, devolvemos a nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil sus rupturas, su inestabilidad, sus fallas [*failles*]; y es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies” (FOUCAULT, 1999, p. 16).

Por eso no es azar si esa idea de “El barroco y el neobarroco” reaparece luego en *Barroco* justamente a propósito de *Las meninas*: “esta doble escena no señala más que su falla: imposibilidad de tener acceso a lo elidido [...] obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible” (SARDUY, 1999, p. 1240). El matiz que esta segunda cita introduce puede ser útil para entender la índole del error, en la medida en que como *ilegibilidad* organiza un deseo filológico que encuentra en el barroco su objeto inagotable. Un texto para siempre legible porque fallido, abierto, y por lo tanto no interpretable.

147

5) Cansancio

La historia americana de Lezama Lima comienza con un concepto de doble inscripción, condición histórica de la falla: es el *cansancio* la palabra clave que instala la necesidad de un relevo para pensar el auténtico origen de América: “cansancio clásico” como fatiga de una estética, cansancio europeo como fatiga de una imaginación (y de la política derivada de esa imaginación).⁸ Y si bien es el Barroco americano aquello que, por oposición, posee la fuerza (tensión y plutonismo) y está en condiciones de ofrecer un relevo, Lezama instala inmediatamente una segunda falla, ya no

⁸ Y aún aparece una nueva forma de cansancio, el creador, cuando el recorrido llega al siglo XX, a los años 20 y a Picasso y Cézanne: “era el cansancio lo que impulsaba sus pasos” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 157).

por cansancio sino por exceso de fuerza en la ampliación arrogante de sus dominios antes citada. Lezama constata esa arrogancia en una larga lista de objetos inscriptos en el Barroco, la lista que encarna la falla:

Quando en lo que va del siglo, la palabra empezó a correr distinto riesgo, a valorarse como una manifestación estilística que dominó durante doscientos años el terreno artístico y que en distintos países y en diversas épocas reaparece como una nueva tentación y un reto desconocido, se amplió tanto la extensión de sus dominios, que abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, un barroco frío y un barroco bullente, la matemática de Leibniz, la ética de Spinoza, y hasta algún crítico excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco. (LEZAMA LIMA, 2001, p. 79)

148

Todo lo que falla se hace legible en la lógica de las listas. El Barroco/Neobarroco es incluso, para muchos, no mucho más que una lista en la que lo que se dibuja es menos una tradición que una serie aberrante, disparatada, proliferante, casi una lista de adhesiones, o, más bien, una lista de titulares de un derecho: si X es Barroco entonces Y también. Los grandes momentos de catastrófico fracaso del Barroco como concepto son sus listas, de la de René Welleck (1946) a la de Omar Calabrese (1987). Pero incluso cuando lo aberrante es festivo y hace de la falla un gesto y una reivindicación, no alcanza y ya todo está perdido. Eso es lo que nota Sarduy, eso es lo que había notado antes Lezama.

Fue precisamente una lista aberrante, obra de Borges, la que en el comienzo de *Las palabras y las cosas* señaló el punto en el que “una falla en el pensamiento” expresaba no sólo un umbral epistémico, sino también una consustanciación con la falla. Lezama vio con claridad lo que la lógica de las listas implicaba y la transformó primero en *La expresión americana*, luego en *Paradiso*, en una lista de invitados. Se trata menos de una parodia que de una salvación de ese procedimiento, porque el matiz que la lista de invitados introduce es que, sin eliminar la contingencia, incluye a los elegidos en una economía muy delicada, la de la amistad, la del juego teatral que vuelve no solo necesario sino también imprescindible a cada uno –

aunque sólo sea por una noche. Allí se desempeñan roles, se entablan complicidades, preferencias, pactos. Pero incluso en la más perfecta de las veladas, alguno de los invitados dice para sí, o al oído de alguno, que la inclusión de aquel otro no fue una buena decisión.

Ante la fatiga, Lezama abre el camino del relevo. Las eras imaginarias suponen como idea de la historia un recorrido excéntrico en el que la zona de preponderancia de cada era es definida no como cuestión de poder sino de potencia: en el Barroco, América es salvación (relevo de la fatiga europea, que arruina incluso su propio Barroco) y, del mismo modo – menos señalado por los lectores de Lezama–, la segunda posguerra es nuevamente un momento de relevo en el que le es dado al continente emprender la salvación de la cultura. La teoría del paisaje –adquisición de un “campo óptico” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 169) y salvación de la naturaleza “amigada con el hombre” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 167)– es la territorialización de ese relevo. En ese momento –en el presente de Lezama– América se reencuentra con su origen barroco.

149

6) Falla originaria

Si se acepta que el Barroco/Neobarroco falla porque la falla es su origen, cabe preguntarse cuál es la fisonomía de esa falla originaria, de esa crisis de origen, de esa defeción que hace del Neobarroco un impulso que se vale del error para recomenzar, para persistir en la irrupción. Con esto en mente vale la pena reponer el contexto de la afirmación de la falla en Sarduy. Allí se observa que ésta es en realidad el efecto de un fenómeno previo, auténtico origen, que da mayor complejidad a la dimensión histórica del error: “estallido que provoca una falla en el pensamiento” (SARDUY, 2011, p. 6). El rostro del origen es pues un estallido, que pronto tendrá nombre: Big Bang.

Si desde su constitución como concepto de la Historia del arte, el Barroco nace como inquietud por su irrupción, por las razones de la corrupción de una determinada idea del Renacimiento, en América ese rasgo se duplica: es lo que recomienza. Por eso el prefijo “neo” (que Lezama nunca usa) cargará luego con una doble tarea: hacer recomenzar lo que ya en América había recomenzado. Pero en Lezama, lo originario es también

una pregunta gnoseológica: cómo se puede conocer lo que nace. Es “la pregunta del inicio”. Ante esa pregunta, Lezama es muy claro: la imagen es “lo primero que llega” (LEZAMA LIMA, 2010a, p. 115 e 116). Por eso la poesía es una forma de conocimiento (“el hombre puede alcanzar por el conocimiento poético un conocimiento absoluto”), porque lo que la imagen expone es la distancia de la falla: “esa distancia vacía evidenciada en la metáfora” (LEZAMA LIMA, 2010a, p. 115 e 116).

Lo que allí está en juego es la definición de las condiciones de un pensamiento de la historia, su legibilidad, la posibilidad de sostener un pensamiento luego de la fatiga. La idea del origen que allí toma forma es un origen de la potencia: “un acto que reobra constantemente sobre el germen” (LEZAMA LIMA, 2010b, p. 21). Y del relevo:

La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, ‘como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza’; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida, de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruída. (LEZAMA LIMA, 2010b, p. 319)

150

Por eso su historia es una historia liminar, escatológica. Lezama llama a esa forma de historia “la última de las historias posibles”. Esa forma de conocimiento (en la que el origen ya inaccesible es relevado por la sobrenaturaleza), asume sin embargo (y en esa paradoja radica la verdad de su fuerza), su condición caída en la incorporación del límite exterior del conocimiento. Para incorporar esa zona oscura (recuerdo de la falla originaria) Lezama habla de la “técnica de la ficción” (el relato como forma de conocimiento) gracias a la cual la precisión, ya imposible, invierte su signo: “una obligación casi de volver a vivir lo que no se puede precisar” (LEZAMA LIMA, 2001, p. 56).

Lo cierto es que en lo imprecisable la falla es ahora una posibilidad de reinventar el conocimiento histórico. Por lo tanto si por un lado la

“precisión” es el remedio contra el exceso de fuerza, hay sin embargo una fuerza contraria en la que la falla es reinención de la historia.

A partir de ese momento, lo impreciso es la signatura definitiva de lo originario para el Neobarroco. Por eso en Sarduy, todas las energías de lo originario se comprimen en la imagen del Big Bang: origen vivo, punto ilocalizable en el tiempo y el espacio, pero cuyas huellas siguen llegando. Y por eso Giorgio Agamben coincide con Sarduy en esa imagen cuando reformula la arqueología filosófica:

La *arché* hacia la que retrocede la arqueología no debe entenderse en modo alguno como un dato situable en una cronología (ni siquiera en una larga línea de tipo prehistórico); ésta es más bien una fuerza operante en la historia, así como las palabras indoeuropeas expresan un sistema de conexiones entre las lenguas históricamente accesibles, así como en el psicoanálisis el niño es una fuerza activa en la vida psíquica del adulto, y así como el *big bang*, que se supone dio origen al universo, es algo que continúa enviando hacia nosotros su radiación fósil. Pero a diferencia del *big bang*, que los astrofísicos pretenden datar – si bien en términos de millones de años–, la *arché* no es un dato o una sustancia, sino más bien un campo de corrientes históricas bipolares, tensionadas entre la antropogénesis y la historia, entre la emergencia y el devenir, entre un archipasado y el presente. (AGAMBEN, 2009, p. 151)

151

A partir del Big Bang, toda la obra de Sarduy puede leerse como una serie de tratados sobre la falla, en la que cada pequeño estallido local no sólo se corresponde con otros mayores, sino que es eco impreciso del que dio origen al universo.

Ahora bien, el tema cosmológico no es en Sarduy (tampoco lo es en Agamben) una forma de liquidación de lo histórico. Es por el contrario otro modo de oír lo histórico. Es decir, es otro modo de releer la historia del Barroco y volver sobre la crisis teológica, política, epistémica, antropológica, de la que surge nuestro tiempo como tiempo *fallido*. Allí el Barroco es un rostro de la secularización como proceso definido, en este caso, por dos rasgos: impuro e inacabado. Impuro porque en la querrela de la secularización carece de sentido decidir entre la persistencia y la interrupción de lo teológico. Lo que importa es, en cambio, la convivencia

en un punto de la historia de fuerzas contrarias y de temporalidades antagónicas. E inacabado porque aún hablamos de esto, con estas palabras y volvemos de ese modo a trabajar con el origen.

El Neobarroco latinoamericano, la historia de su constitución, está escandido del mismo modo por la experiencia de la crisis, crisis muy puntuales que dan forma a su rostro. La primera de ellas es la Revolución cubana (aún si hay Neobarroco mucho antes). El Neobarroco es un producto (quizás no deseado) de esa Revolución porque en torno a ese estallido organiza nuevas y viejas energías estético-políticas.⁹ La otra es la crisis política y filosófica que toma forma en el 68. El Neobarroco de Sarduy es también un producto (a su manera tampoco deseado) de esa reconfiguración teórica europea. Y desde allí relee su historia e inventa el Barroco con la crisis (científica, estética, política y metodológica al mismo tiempo) como paradigma.

7) Supervivencia crítica

152

Si desde su irrupción como concepto de la historia del arte el Barroco aparece como un modo de dar respuesta a los interrogantes de lo moderno, al hacer su viaje a América, anuda su destino a ese desplazamiento. Por eso de *contraconquista* a *ethos barroco* o cualquier otra de las versiones, una tradición, la nuestra, encuentra en el Barroco respuestas latinoamericanas a algunos dilemas de lo moderno. Y sin embargo, algo de las fallas que escanden la historia de estas discusiones piden quizás seguir desplazando el “método Neobarroco” (DÍAZ, 2011).

Porque en su capacidad de proliferación, que pareció hacer posible cualquier pliegue teórico (culturalista, decolonial, *queer*, transmedial, etc.) el Neobarroco, sin embargo, sacrificó su propia problematización y ocultó sus relaciones íntimas con el error que, en la versión de Sarduy, pedían salir a la luz; quizás necesitó, para ofrecerse a todos, ser algo cerrado, ese otro lado que garantizaba resistencia (otra corporalidad, otra idea de sujeto, otra

⁹ El destino de Lezama Lima –de la idea inicial de que “La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados [...] el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto” (LEZAMA LIMA, 2010b, p. 37) al exilio interior definitivo en la casa de la calle Trocadero– funciona probablemente como síntesis de esa posibilidad truncada de articular Barroco y Revolución en Cuba.

experiencia de mestizaje, otra estética, otra economía, otra historia americana, etc.) y abandonó en ese proceso el rasgo que le daba más fuerza: ser un espacio de tensión histórica (tensión estética, tensión teológica, tensión política) de signo incierto y apoyado en el error como momento del pensamiento.

Quizás una tarea posible sea la creación de nuevas legibilidades de la relación entre arte y error que hagan del Neobarroco no una ética-estética suficiente o una política apta para inscribir en ella todas las resistencias, sino un paradigma que defina otra historia de lo moderno organizada en torno al error originario, asunción del modo en el que el Barroco supone una auténtica problematización estética pero también metodológica.

Hay que volver a subrayar, por eso, el poder de evocación del concepto: con el Barroco viene una era (imaginaria) entera y es una mala interpretación la que hace del Neobarroco una versión vacía de un Barroco originariamente lleno. Nada de eso. El Neobarroco, en todo caso, propone una discusión sobre el origen de su propio tiempo.

153

Quizás una respuesta sobre la condición crítica histórica y epistémica deba buscarse en ese “esquema del retorno” del que el Neobarroco es una expresión y sobre el que Sarduy vuelve en el pasaje citado al comienzo: “el regreso de un arte barroco”. El concepto de *schéma du retour* (NANCY, 1986) es aquí necesario porque pone en evidencia otra intimidad, la del retorno y la crisis. Para que algo vuelva es necesaria no tanto una crisis que lo haya hecho desaparecer cuanto una crisis que haya imposibilitado ver hasta qué punto “nada se había perdido verdaderamente” (NANCY, 1986, p. 16).

La creación de “una epistemología propia”, tal como la advertencia de Sarduy lanza como tarea aún inacabada quizás se derive de la asunción del Barroco como mirada arcaica de lo contemporáneo (es decir, en última instancia, la de los ojos que vieron ya la crisis originaria y sus ecos históricos), una mirada que ve lo que retorna y que en esa repetición no enfatiza la modernidad de lo barroco sino lo arcaico del presente, su duración ya excesiva, y es capaz, por lo tanto, de concebir la inminencia de su afortunada transmutación. Esa “epistemología propia” está obligada a trazar una y otra vez su propia arqueología y por lo tanto a volver a la reunir

lo que el tiempo separó: la crisis y la crítica, que eran, en el origen, una y la misma cosa (KOSELLECK, 1973). Esa re-unión de crítica y crisis permite pensar de otro modo el error y recuperar otra identidad: la de los diagnósticos y las salidas, pero sobre todo vuelve sobre el signo incierto, vacilante y frágil de los conceptos de la crítica.

El Neobarroco, de este modo, se sacrifica como definición de una poética unitaria para sobrevivir como método plural y proliferante de lectura. Todos los rasgos que, en la definición de una poética, conducen a la falla de procedimiento, representada emblemáticamente por los métodos inductivos o deductivos, son *al mismo tiempo* rasgos de su vitalidad. Pero si esa vitalidad toma forma como supervivencia es porque toda esa vía errática, toda la serie de imposibilidades de ser lo que quiso ser (*una poética, una estética, una cultura, una era, un ethos*) se arrastra como resonancia cada vez que, como método, una crítica pone a funcionar el Neobarroco¹⁰ y convoca todas esas fallas para no sólo leer un objeto, sino más bien devolverle legibilidad con espesor histórico y conjugar lo nuevo con lo arcaico. Es decir, lo uno, en la lógica de la supervivencia, que en el Neobarroco se realiza como retorno, es lógica e históricamente siempre doble: mira el presente, lo nuevo, y al mismo tiempo señala el pasado –no cualquier pasado, sino más bien el origen de lo moderno, su punto de emergencia.

¿Qué tipo de supervivencia es la del Neobarroco? ¿Cómo se actualiza desde el punto de vista del Barroco/Neobarroco el debate que la filosofía contemporánea desarrolla en torno a la *Nachleben der Antike*, la supervivencia de la antigüedad, de Aby Warburg? ¿Qué lugar desempeña el error en esa discusión? En el Neobarroco latinoamericano se consuma esa falla que primero se expresó en la diferencia entre la *Nachleben* de Warburg (centrada en el Renacimiento) y la de Walter Benjamin (centrada en el Barroco), porque el Neobarroco es el territorio donde adquiere legibilidad,

¹⁰ Esa vitalidad se registra esencialmente en la prolongación de esa tradición crítica como modo de pensar lo moderno desde América Latina en clave neobarroca, entre otros, en trabajos de muy diversa perspectiva como Antelo (2008), Chiampi (1994), Link (2009), Iriarte (2011), Dobry (2009), Moraña (2010), Figueroa Sánchez (2007), Rincón (1996), Echeverría (1998), Rossi (2020), Ruiz (2013).

en el *error* de una poética, el pasaje a la lectura misma como problema y que en Benjamin se expone en la alegoría como modelo *errático* de producción de sentido y en la alegoresis como invención de un método apto para esa nueva edad del sentido. En su supervivencia crítica (verificable en su persistencia contemporánea como concepto no sólo disponible sino también necesario para el pensamiento estético) el Neobarroco incorpora las ruinas de la poética que fue como base de datos que le permite leerlo todo, incorporarlo todo a su cosmología.

En ese poder crítico de evocación, lo que vuelve es no sólo el Barroco histórico del siglo XVII, sino también esa otra edad de oro, la del último tercio del XIX y la primera década larga del XX en la que nació el Barroco propiamente dicho como concepto válido de la historia del arte. Lo que se abre así es una serie que cobra consistencia en la *recaída*. Y que hace de la *retombée* de Sarduy su consumación: Barroco es lo que recae, lo que reincide en la falla. Esa es la rítmica del Barroco. Porque la falla se deriva de ese aspecto de la lógica más íntima del Barroco/Neobarroco: *sentido y repetición de la historia*. En la fisura histórica cuya imagen es la unión imposible entre el prefijo neo (o cualquier otro) y el concepto de Barroco (allí su falla más profunda) descansa su destino crítico.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

ANTELO, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Éditions du Seuil, 1975.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine y JARAUTA, Francisco (Eds.). *Barroco y neobarroco*. Madrid: Visor/Círculo de Bellas Artes, 1992.

CALABRESE, Omar. *La edad neobarroca*. Trad. Anna Giordano. Madrid, Cátedra, 1987.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

DE CAMPOS, Haroldo. “a obra de arte aberta” [1955], in: DE CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio y DE CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. San Pablo, Edições Invenção, 1965.

_____. *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

156

DÍAZ, Valentín. “Severo Sarduy y el método neobarroco”, *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*. Vol. 2, N° 1. Bologna, 2010.

_____. “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*”, en Severo Sarduy. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

DOBRY, Edgardo. “Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima”, *Orbis tertius*, vol. 14, núm. 15, 2009.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 1999.

IRIARTE, Ignacio. “Barroco, hermanéutica y modernidad I y II”, *Studia Aurea*, núm. 5, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Analecta del reloj*. La Habana: Letras cubanas, 2010a.

_____. *La cantidad hechizada*. La Habana: Letras cubanas, 2010b.

LINK, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MORAÑA, Mabel. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

MURENA, Héctor A. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *L'oubli de la philosophie*. París: Éditions Galilée, 1986.

RINCÓN, Carlos. *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá: Colcultura, 1996.

ROSSI, María José (Dir.) *Pestilencias. Las pestes desde una perspectiva neobarroca nuestaoamericana*. Buenos Aires: Teseo, 2020.

RUIZ, Facundo. "Barroco: esta obra, aquel concepto, ese período", *Anclajes* vol. 17, La Pampa, 2013.

SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

_____. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: ALLCA Archivos / Sudamericana, 1999.

WELLECK, René. "The concept of Baroque in Literary Scholarship", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5., núm. 2, 1946.

Resumen: La revisión de algunos momentos en que el Neobarroco hizo del error su rasgo más íntimo permite releer su historia en clave de falla metodológica y definir una posible supervivencia crítica. La falla metodológica, lejos de ser un dato *pese al cual* el Neobarroco persiste en la discusión crítica, es, en cambio, una de las condiciones (en la no coincidencia consigo mismo, en la *errancia* que a partir de allí lo define) de su supervivencia.

Palabras clave: Neo/barroco; error; origen; supervivencia; método

Abstract: The review of some moments in which the Neo-Baroque assumed error as his most intimate feature allows us to reread his history in terms of methodological failure and define a possible critical afterlife. The methodological failure, far from being a fact despite which the Neo-Baroque persists in critical discussion, is, instead, one of the conditions (in the non-coincidence with himself, in the wandering that defines him from there) of his afterlife.

Key Words: Neo/baroque; failure; origin; afterlife; method

Recibido em: 30/09/2021

Aceito em: 02/11/2021