

## PANEL II

### Barroco y neobarroco en la hermenéutica.

Coordina: Ignacio De Marinis. Participan: Carlos Gamberro (Universidad de San Andrés, Argentina), Adrián Cangi (UBA, UNLP, UNDAV, Argentina).

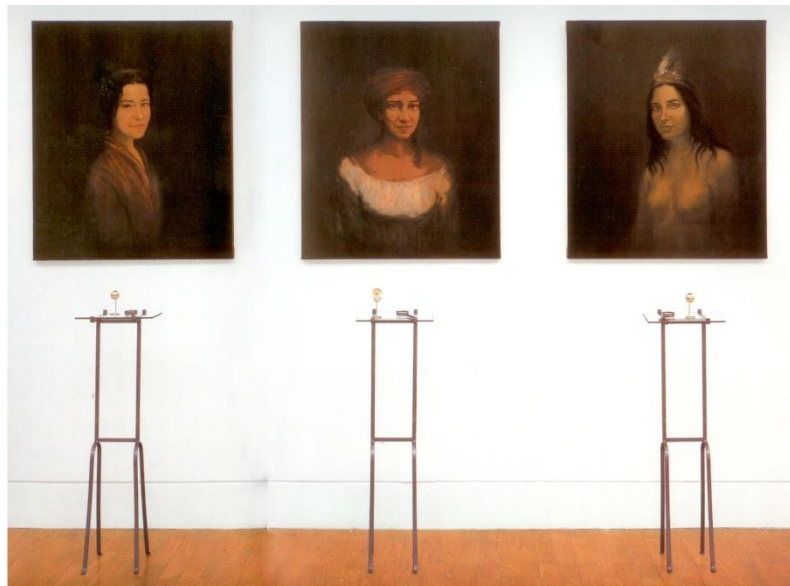
#### Testigos oculares. Entre lo visible y lo decible

Adrián Cangi (UBA, UNLP, UNDAV)

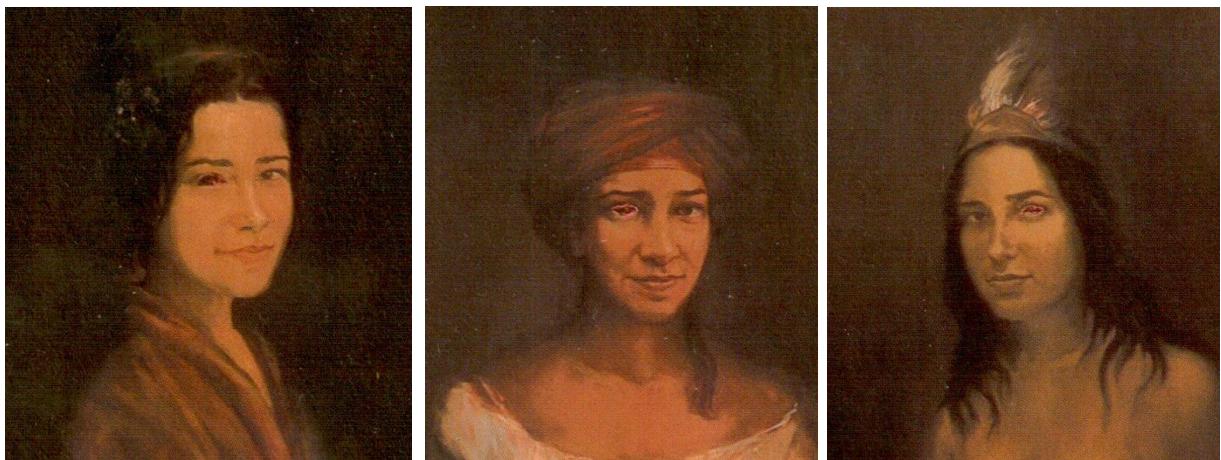
##### 1. Umbral

La política de interpretación de la relación entre “Barroco” y “Neobarroco” parte de una posición filosófica. Entendemos por Estética una filosofía del arte que no expone una dogmática para discutir su posición categorial sino que expresa el encuentro con la obra y sus procedimientos de producción que generan sus propias categorías estéticas. Ante la obra estamos ante un expresado que nos apunta y espera. Nos disponemos ante un compuesto de sensaciones que adquiere la forma de un jeroglífico. Una imagen del pensamiento de la obra no proviene del *logos* como exposición de una dogmática sino de los signos de un encuentro y de una violencia sensorial. Creemos que sólo del encuentro que fuerza a sentir y a pensar emerge la necesidad del pensamiento. Del lenguaje de la obra y de sus procedimientos de formación surgen las categorías estéticas. Entendemos que una obra de arte es un acto de resistencia si disloca la visión que la anticipa e implica a quien la percibe en la afección de sus procedimientos. Ser afectado por una mirada que nos mira es ser tomados por la atmósfera del expresado que nos espera. Mirar no es ver ni tampoco observar con distintos grados de competencia sino ser implicados por los procedimientos del expresado que nos toca.

##### 2. Testigos oculares



“Testigos oculares” es el nombre de una obra de 1997 de la artista brasileña Adriana Varejão, que elige llamarse a sí misma “barroca” en su modo de expresión. En catálogos y entrevistas la artista se declara lectora de los debates históricos y contemporáneos en torno al “Barroco” y “Neobarroco”, en especial de las obras de Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Haroldo de Campos y Octavio Paz, mientras practica de modo consciente una problematización de la “mirada”<sup>1</sup> (Grüner, 1980, 103) y una experimentación de la noción de “pliegue”<sup>2</sup> (Deleuze, 1989, 111) como procedimientos de producción en los que centra un modo sensible de la Idea mientras, simultáneamente expresa un modo sensible de las fuerzas materiales. Diremos que Varejão expone, condensa y oculta<sup>3</sup> (Sarduy, 2011, 7-18) en un mismo procedimiento operatorio una lógica expresiva que explica, implica y complica las fuerzas de la materia en la Idea. Problematización de la “mirada” y experimentación del procedimiento de “plegado” son las categorías estéticas que ubicarían el movimiento de su obra en la requerida tradición barroca.



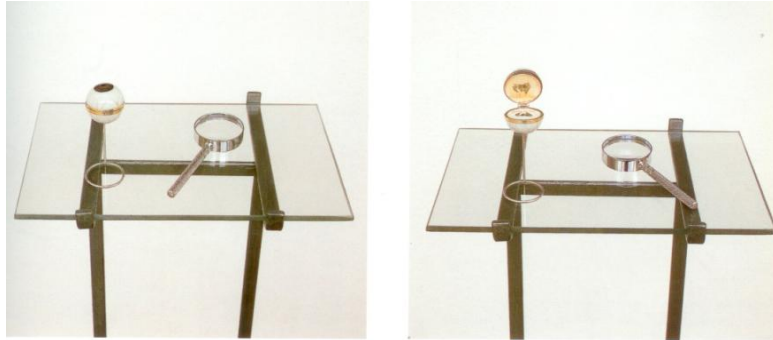
La descripción de la obra en un primer paso se centra en tres retratos de un género costumbrista propio de la historiografía colonial del siglo XIX, centrado en tres rostros: uno portugués cruzado por las colonias orientales, uno mestizo propio de la colonización americana y uno indígena anterior a la conquista de América. El modelo que sirvió para la realización de los retratos es el rostro de la propia Varejão, que contiene en la unicidad de su presencia la multiplicidad de sus apariencias y fabulaciones. De este modo la artista concibe el acto de representar como la acción de dar un equivalente que libera rasgos expresivos más allá de las categorías del género costumbrista. El surco y extracción del globo ocular abre el coletazo visual que nos toca. Las pinturas son realizadas por una artista plástica invitada para quien Varejão posa. Luego, ella practica la incisión en los ojos de los retratos que abre el camino de la reminiscencia, en el que la consciencia se pregunta por las heridas del cuerpo en la historia. Esta primera operación es una retórica de proliferación de una serie en la que

<sup>1</sup> Recuperamos de este texto la idea de que el barroco es siempre algo que se hurta a la mirada: no sólo el objeto sino el sujeto que mira.

<sup>2</sup> Recuperamos de este texto la idea de que el barroco es siempre un procedimiento operatorio que afecta a la materia y al alma como razón suficiente produciendo inclusiones entre imposibles. En términos lógicos estaríamos pensando en una síntesis disyuntiva.

<sup>3</sup> Hacemos resonar los tres mecanismos de procedencia lingüística que propone Sarduy para abordar el artificio barroco (proliferación, condensación y sustitución) con los problemas propios de naturaleza filosófica que propone Deleuze acerca de la lógica de Leibniz (explicación, implicación y complicación).

un mismo modelo sirve para la realización de una simulación vaciada de su función historiográfica, pero ampliada como retórica al deseo en su función histórico-política.



La descripción de la obra en un segundo paso se centra en un dispositivo que oscila entre lo visible y lo legible, propio del desarrollo óptico de las técnicas coloniales europeas. A través de una lupa descubrimos en los globos oculares extraídos de la representación de los retratos y formalizados tridimensionalmente, la marca que guardan velada como un secreto horrible. Diremos que no hay belleza que impida que la reminiscencia que busca acceda a un horror fundamental: el del ocultamiento del objeto y su huella que pone en juego la especularización del Otro. Grabado en los globos oculares hay impreso en cada uno de ellos una huella visual de devoración ritual o *potlach*. El dispositivo óptico que media entre la mirada del espectador y el globo ocular invita simultáneamente a la hermenéutica y al hermetismo. Sabemos que el hermetismo puede ser la trampa mientras que la hermenéutica puede abrir la sensación y el sentido. Aquí radica la paradoja del uso del dispositivo óptico. El objeto contemplado con la huella impresa atrapa y somete a la mirada en una condensación retórica que permuta y fusiona el significado de la máquina visual. Sin embargo, en la condensación insiste una escisión irreductible: se trata de la distancia entre el globo ocular y el mirar, en la que el objeto transforma la mirada y se convierte en la cuasi-causa del propio deseo de mirar. Gesto que no pertenece a una historia del arte sino que funda un mito de origen como parte de una historia del estilo, asegurando que el pasado no retornará como herida sino sólo como huella expresiva que abre el problema de la fabulación de las fuerzas en la comprensión de la Idea.



La descripción de la obra podría abrir un tercer paso retórico que es el de la sustitución del significante “ojo”, puesto en juego en el dispositivo como objeto del conocer y seducir, para ser finalmente extirpado y reemplazado por la escena de la “devoración ritual” de los grabados de Hans Staden, que desde el siglo XVI se prolonga

hasta los relatos de principios del siglo XX de Alfred Métraux y George Bataille acerca del “potlach”, teorizado por Marcel Mauss en el Instituto de Etnología de la Sorbona de París. Resulta curioso que Varejão produzca un montaje entre la escena mítica grabada por Hans Staden y la genealogía de su propia obra, fortaleciendo la tesis que afirmaría la creación de un mito de origen en su propia producción histórica del estilo. Valdría decir que lo que ve el ojo tampoco es todo lo que se mira. En este caso, la lógica de los procedimientos que producen y guían la mirada son deliberadamente buscados. Sin embargo, es allí donde es preciso decir que el inconsciente produce: o bien, el funcionamiento que libera rasgos de expresión; o bien, el mito de la historia como producción del estilo. Asistimos a un objeto “globo ocular” que se desplaza, disponiendo una mirada que se toma a sí misma por objeto de una hipérbole paródica que explica, implica y complica la sensación y el sentido. Esta fórmula propia de la filosofía del siglo XVII lo es al mismo tiempo de nuestra contemporaneidad, aunque no sin trasposiciones y variaciones históricas.

Ante el globo ocular como el objeto aislado y expuesto estamos ante el tiempo expresado por una imagen cristalina. El tiempo se ve simultáneamente en presente, pasado y futuro en momentos privilegiados que pueden percibirse como imágenes-espejo. En el presente que nos concierne del retrato el surco visual nos toca, en el pasado una impresión nos quema con el peligro de una fabulación del dolor escondido que se transforma en alegoría de un montaje mítico entre el grabado del siglo XVI y la obra contemporánea de la artista y el futuro surge de esa operación de montaje como la audacia que pliega la tradición en el porvenir que nos mira. El globo ocular compone la obra como una imagen-espejo que contiene un presente de presente como huella, un presente de pasado como alegoría y un presente de futuro como pliegue. Todos los tiempos en juego: el de la reminiscencia, el de la intuición y el de la espera se presentan al espectador como simultáneos y sucesivos.

Diremos entonces que el alma, el espíritu o la consciencia expresan formas del orden de la Idea (protocolos, procedimientos y retóricas) y que el cuerpo implica fuerzas derivativas (figuras y estructuras o funciones y funcionamientos). Pero aquello que resulta crucial a la escena es del orden del inconsciente que produce y fabrica en el “quiasmo” entre la consciencia y el cuerpo. Si bien sabemos que la expresión del alma va del todo a lo particular y la del cuerpo va de parte en parte, aquello que importa en “Testigos oculares” es que el alma “incluye” por inflexión de la Idea y que el cuerpo “incorpora” por impresión de las fuerzas. “Testigos oculares” abre el sentido y nos permite interrogarnos por dos problemas centrales a la hermenéutica de la relación entre el “Barroco” y el “Neobarroco”: el problema del esquema operatorio y del anacronismo.

### 3. Esquema operatorio

¿Es legítimo trasponer la ambigüedad de la designación “Barroco”, reduciendo las querellas históricas y reemplazándolas por un “esquema operatorio” “Neobarroco”, como lo plantea Severo Sarduy en *El barroco y el neobarroco* (1972) para la contemporaneidad del arte latinoamericano? Para una parte de la historiografía la



relación entre “Barroco” y “Neobarroco” no tiene sentido de ser planteada porque el término “Neobarroco” sería el futuro de un pretérito que no tuvo lugar, en tanto que la noción de “Barroco” sería totalmente equívoca y no daría cuenta de la especificidad de las prácticas de los géneros y retóricas de representación propios del siglo XVII. La noción de “Barroco” sería de este modo una invención de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando la historiografía construye una retórica en relación al término y toma posición: o bien de carácter poético, o bien de carácter informativo<sup>4</sup>. Aquello que se discute son las condiciones historiográficas de interpretación para las cuales el término “Barroco” constituye un problema de transhistoricidad que afecta menos a cómo los poetas y artistas visuales trabajan con los restos de la tradición, que a cómo los críticos e historiadores operan con una categoría destinada a aportar cualidades expresivas universales. Toda la tensión radica para la historiografía entre tratar “del ser” o “del parecer” en la tradición que se desplaza entre Aristóteles y Lessing. Tradición que enuncia que “el poeta es el señor de la historia”. Enunciado que produce una reacción radical de los siglos XVIII y XIX donde: o bien una retórica poética de la historia “inventa”; o bien una retórica historiográfica “informa”. La tensión entre inventar e informar atraviesa las políticas de interpretación a favor de dos posiciones historiográficas enfrentadas: la de la “historia anacrónica” y la de la “historia deducción”. Finalmente, en torno del término “Barroco” la historia anacrónica enfrenta a la historia como lógica diacrónica.

Es en este contexto de debate que Nietzsche recupera a Baltasar Gracian para enfrentar a una retórica filológica y a una historia diacrónica, tomando posición por una historia anacrónica al relacionar el “Barroco” con la noción de estilo que permitiría interrogar a los lenguajes singulares de las artes. La marca de la noción de estilo de Nietzsche insiste de distintos modos entre Wölfflin y Panofsky. Wölfflin en *Renacimiento y barroco* (1888) indica un proceso de formación que supone un cambio de formas y sistemas del clasicismo renacentista al barroco y Panofsky en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (1960) alerta que a finales del siglo XVII comienza una nueva Edad histórica. Sin embargo, al mismo tiempo, la noción de estilo comienza a ser rechazada. Van Tieghem en *Compendio de historia literaria de Europa desde el Renacimiento* (1932) omite el uso de cualquier “sobrenombre” como “Manierismo” y “Barroco” para la fragmentación de los complejos procesos renacentistas en el tiempo, del mismo modo que Benévolo en *Historia de la arquitectura del Renacimiento* (1968) prescinde de la noción de estilo e indica que el período del Renacimiento se prolongaría hasta el siglo XVIII. Finalmente, será Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* (1953) quien rechaza como inadmisibles esta última conceptualización y periodización por haber defendido una dogmática historiográfica independiente de la producción específica de las obras y de la singularidad de sus procedimientos expresivos<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Centralmente recupero la idea de Hansen quien se convirtió en uno de los críticos más radicales de la categoría “barroco” por considerarla transhistórica o por entenderla como una verdadera invención del siglo XIX.

<sup>5</sup> Recupero la idea de Emilio Orozco Díaz sobre la periodización en la historia del arte y de la literatura acerca del barroco.

No podemos decir frente a los debates historiográficos que el “Barroco” no habría existido como consideraron algunos, ni que quedaría reducido a un solo género (la arquitectura) como consideraron otros. En el caso del “Barroco”, dirán de distintos modos, Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1963) y Gilles Deleuze en *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1989), que el concepto está dado por la singularidad de las obras que lo sostienen. Conocemos la tesis de Benjamin cuando afirma que el concepto de “Barroco” es un procedimiento operatorio concebido bajo la noción de “alegoría” (Benjamin, 1990, 151-233). También, conocemos la tesis de Deleuze cuando afirma que el concepto de “Barroco” es un procedimiento operatorio concebido bajo la noción de “pliegue”<sup>6</sup> (Deleuze, 1989, 11-55). Para la filosofía del siglo XVII, entre Spinoza y Leibniz, lecturas centrales –directa o indirectamente para Benjamin y Deleuze– desde un punto de vista material y de la Idea todo es siempre la misma cosa, porque no hay más que un solo y mismo fondo, en el que todo difiere infinitamente por la manera o el modo. La función operatoria que expresa la manera o el modo sería o bien la “alegoría”, o bien el “pliegue”, aunque una noción esté más ligada a un montaje de la Idea y la otra a un montaje de las fuerzas. Sin embargo, en ambas subyace la diferencia artificialmente creada de las variedades infinitas del mundo. Esta concepción propia del siglo XVII de los procedimientos operatorios sostenidos en las nociones de “alegoría” y “pliegue” son tenidas en cuenta por Benjamin y Deleuze de distintos modos para extender la noción de “Barroco” fuera de límites históricos precisos. Se trataría de liberar protocolos, procedimientos, retóricas, figuras y estructuras como rasgos expresivos de la función operatoria en juego. La “alegoría” en Benjamin y el “pliegue” en Deleuze son la promesa de una concepción de una historia anacrónica que opera por intervalo y montaje para liberar potencias de figuración en las que la naturaleza se convierte en historia y la historia en naturaleza. Es posible decir que tanto Benjamin como Deleuze piensan que la filosofía del siglo XVII ha llevado hasta sus límites la afirmación de un solo y mismo mundo, productor de una variedad o diferencia infinitas de expresión en ese mundo.

A la luz de lo dicho vale reubicar el planteo de Sarduy, en el que propone la reducción hiperbólica de las querellas historiográficas y formales sobre el “Barroco” a un “esquema operatorio” de raíz retórica y lingüística llamado “Neobarroco”, para la contemporaneidad del arte latinoamericano, bajo la lógica de una historia anacrónica, paradójica y poética constituida como un entre-lugar entre las posiciones históricas europeas y las políticas de interpretación americanas. Varejão ha sacado partido en la construcción de “Testigos oculares”, tanto de la extensión de la noción de “Barroco” fuera de límites históricos precisos como del uso de un procedimiento operatorio que amplía una retórica al deseo para explicar, implicar y complicar la presentación sensible de las fuerzas materiales en la presentación sensible de la Idea.

---

<sup>6</sup> El concepto de barroco proviene en Benjamin y en Deleuze de la singularidad de los procedimientos de las obras y no de una dogmática estética.

#### 4. Anacronismo

Aquello que ha quedado bajo observancia en cualquier tentativa de lectura del “Barroco” es el anacronismo propio de los debates historiográficos y de los procedimientos de composición de obra, de la designación de un período histórico estético-político y de la “horrible belleza” plegada en la tradición que le habla al presente. Innumerable cantidad de autores creen en el peligro de recuperar del pasado lo que le habla al presente porque en este gesto se deformaría la historia, mientras que buena cantidad de otros sólo creen que las políticas de lectura de la tradición son la fabulación del porvenir. Por ejemplo las políticas de lectura de Octavio Paz sobre Sor Juana y de Haroldo de Campos sobre Gregório de Mattos fueron objetadas de anacrónicas. Tanto Octavio Paz como Haroldo de Campos veían en estas poéticas emergentes del siglo XVII gestos poéticos abiertos al futuro. Se trataba de ver con ojos sincrónicos la diacronía: es decir, de aproximar por intervalo y montaje las operaciones del siglo XVII y del XX. Por ello, Paz y de Campos fueron acusados al leer la tradición: o bien de una invención modernizante, o bien de una invención antropófaga. Creemos que tanto en Octavio Paz como en Haroldo de Campos se trataba de trazar la singularidad de un “entre-lugar” de la producción cultural americana como un proceso de transcreación.

Leer anacrónicamente supone fabricar paradojas por intervalo y montaje (Didi-Huberman, 2006, 9-79) entre la tradición americana y la europea. Vale decir, que de cualquier modo, nunca Octavio Paz proyectó procedimientos formales de Sor Juana hasta Mallarmé o Haroldo de Campos nunca orientó su lectura de la antropofagia sin diferencias históricas entre Gregório de Mattos y Oswald de Andrade. Sus escrituras reconocían rasgos expresivos en la tradición que permitían decir que fuimos productores de una imagen poética del pensamiento en Sor Juana y en Gregório de Mattos que proyectaba el porvenir por una experimentación de los procedimientos de proliferación, condensación y sustitución. Es decir, por modos del desprecio de la sencillez formal, retórica y expresiva. Si se trataba de poéticas fundacionales –las de Sor Juana y Gregorio de Mattos– no por ello carecían de artificios propios del “ingenio” y del “estilo” que lograban instalar una posición de soberanía del pensamiento y de la expresión sobre lo pensado. Las obras entre lo visible y lo decible no tratan sólo de un “buen mostrar” y de un “bien decir” que revelaría el fin del “buen pensar”, sino que pensar con agudeza, ingenio y estilo no es sólo revelar lo bueno y lo bello sino la horrible lógica histórica de la belleza condensada y ocultada en las cosas por los procesos y dispositivos históricos. Es en esta dirección que la obra “Testigos oculares” nos fuerza a sentir y a pensar entre la alegoría y el pliegue incorporando el concepto y el procedimiento en los modos de composición.

#### 5. Coda

Tal vez, alcance para finalizar con citar las palabras de Gracian tan admiradas por Nietzsche: “no se contenta el ingenio con la sola verdad ni con el juicio, sino que aspira a acceder al tormento de la hermosura”.

## Referencias

- Baltasar Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- , *El criticón*, Madrid, Espasa, 1998.
- Adriana Varejão, “La gran ilusionista” (entrevista por Diana Fernández Irusta), *La Nación*, 12 de mayo de 2013.
- Jacques Lacan, “Del barroco”, en *Libro XX: Aún (1972-1973)*, Buenos Aires, Paidós, 1981, pp. 127-141.
- Gilles Deleuze, “¿Qué es el barroco?”, en *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 41-55.
- Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE, 1987.
- , “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (Coord.), México-París, Siglo XXI-UNESCO, 1972. (Cito la edición: *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011).
- José Lezama Lima, “Preludio a las eras imaginarias”, en *La dignidad de la poesía*, Barcelona, Versal, 1989, pp. 223-243.
- Haroldo de Campos, “Hispanoamérica desde Brasil”, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000, pp. 216-217.
- Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Madrid, FCE, 1982.
- Eduardo Grüner, “Barroco y sus hermanos”, en *Revista Diwan*, nº 8/9, Barcelona, Alcrudo, 1980, pp. 99-110.
- Emilio Orozco Díaz, “Sobre el barroco y la periodización en la historia del Arte y de la Literatura”, en *Revista Diwan*, nº 8/9, Barcelona, Alcrudo, 1980, pp.89-99.
- Benito Pelegrin, “La retórica ampliada al placer”, en *Revista Diwan*, nº 8/9, Barcelona, Alcrudo, 1980, pp. 35-81.
- Alfred Métraux, *Antropofagia y cultura*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho. Gregorio de Mattos e a Bahía do século XVII*, SP, Companhia das Letras, 1989.
- , “Barroco. Neobarroco. Pós-moderno”, en *Revista Cult*, nº 10, maio de 1989, pp. 58-59.
- Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.