

SOBRE EL CONCEPTO DE "NEOBARROCO"*

Sergio Rojas

“En un reborde de la bóveda, en el gas interestelar, en el plasma difuso del cosmos, algo había estallado con un estampido anaranjado y violáceo, inaudible, inmenso, remoto, algo desde hacía milenios inexistente y cuya explosión nos llegaba hoy.”

Severo Sarduy: *Pájaros de la Playa*.

El concepto de “neobarroco” se ha aplicado preferentemente en el campo literario, sin embargo, en la medida en que señala entre otras cosas el *predominio de lo visual sobre lo narrativo*, se proyecta a todo el campo artístico, e incluso a la cultura en general. Sin embargo resulta insoslayable el hecho de que el término cumple también la función de nombrar una cierta actualidad epocal (O. Calabrese), caracterizada por la estética del consumo, la relación paródica con el pasado, el agotamiento de los meta-relatos, la proliferación de lo mediático, la subjetividad irónica (Rorty) o cínica (Sloterdijk), la “cultura” de la entretención, etc. Es decir, se trataría, si no de una “época”, al menos de un presente que exhibe como sello distintivo la conciencia del carácter representacional de lo real. El arte contemporáneo, en general, no sólo refleja este fenómeno, sino que en cierto sentido “colabora” con el mismo, en la medida en que el mismo desarrollo de la sociedad de consumo y de los procesos de aceleración que le son inherentes han venido a “realizar” el otrora cuestionamiento vanguardista de la diferencia y distancia entre arte y vida.

Esta investigación implica una concepción de la *historia* del arte en general, que se hace legible conforme a las ideas de autonomía y reflexividad que caracterizan a la modernidad que se desarrolla desde el Renacimiento en adelante. Según esta concepción, la historia del arte no puede interpretarse cerrada sobre sí misma,

* El presente texto corresponde a la ponencia leída en el coloquio “Sentidos del Barroco”, organizado por la Revista Vértebra y realizado en el campus Las Encinas entre el 27 y el 29 de Mayo de 2004.

sino más bien abierta y expuesta a un contexto (el de la *ciudad moderna*) caracterizado por un proceso de progresiva secularización y aceleración de la vida cotidiana (G. Carlo Argan). Esto no significa simplemente la desaparición o agotamiento de lo religioso, sino más bien una separación entre lo divino y lo humano, radicalizando en ello la conciencia del carácter *representacional* de la existencia humana. En este mismo sentido, la historia de la modernidad podría ser considerada también como la historia de la *individualidad* occidental (cuya primera edición encontraríamos en la tragedia griega [Duvignaud]).

Lo anterior tiene, sin duda, una incidencia fundamental en el desarrollo del arte en general y de la *ficción* en particular. En este sentido podría decirse que el concepto de neobarroco pone precisamente en escena la relación entre literatura y modernidad como una relación *interna*; es decir, se trata no sólo de la condición moderna de la literatura, sino también, en cierto sentido, de lo que podríamos denominar como *la condición literaria de la modernidad*.

La modernidad filosófica se inicia con el descubrimiento de que no existe experiencia in-mediata del mundo (de aquí se sigue, por ejemplo, el coeficiente crítico del cual la filosofía del sujeto es portadora). Especialmente en el arte, la conciencia de esa historicidad exhibe una constante en sus acontecimientos más significativos: la *transgresión de los códigos representacionales heredados*. ¿Por qué la transgresión? ¿Cuál es su sentido? Los “códigos heredados” no constituyen sólo patrones teóricos y discursivos de verosimilitud, sino que organizan en cada caso la experiencia misma del mundo (el ojo, el oído, se develan en el siglo XIX como históricos [Benjamin]).

Lo recién señalado hace del examen de la idea occidental del arte una introducción privilegiada a la modernidad, en cuanto que ésta se define precisamente por la *valoración de la subjetividad* y de los procesos de autoconciencia (es decir, del trabajo del sujeto en la construcción del mundo que habita, valoración de la cual se sigue necesariamente el experimentalismo y la progresiva emergencia de los recursos representacionales).

Ahora bien, el nombre de *neobarroco* se debe, en primer lugar, a que es precisamente en el barroco del siglo XVII en donde se hace manifiesta con inédita radicalidad y eficacia una diferencia que es constitutiva al arte moderno: la diferencia entre “forma” y “contenido”. Este rasgo distintivo de la concepción occidental del arte expresa la conciencia y la crisis de la representación que cruza esa historia (la crisis precisamente *como* esa conciencia). El neobarroco asume y radicaliza productivamente la conciencia de la representación. En este sentido —como ha señalado Severo Sarduy— se reedita la inestabilidad que caracterizó al primer Barroco, pero ya no se trata sólo de la “interioridad” del sujeto que se emancipa de la sensibilidad inmediata por obra de la imaginación sobre-excitada, sino que ahora *el lenguaje se emancipa* en cuanto que emerge *en* la obra. Lo que queremos

señalar es que con esto se cumple una posibilidad reservada desde siempre en el arte y, en general, en lo que se reconoce como “lo occidental”: el cuestionamiento de la correspondencia entre ser y aparecer y el consecuente cuestionamiento del lenguaje como simple “medio” de comunicación o expresión. Rastrear esto nos permitirá aproximarnos a comprender en qué sentido el arte contemporáneo, y especialmente la literatura latinoamericana, registra y procesa una crisis que se extiende a toda la cultura y que comparece como la consumación de su posibilidad.

En efecto, la diferencia señalada entre “forma” y “contenido” corresponde a la diferencia y la distancia entre la representación y “lo” representado, la distancia entre el signo y aquello a lo cual nos remite, precisamente en cuanto que se trata de un “real” o de un “original” al que sólo nos remitimos dirigiendo nuestra atención *desde el signo* a lo signado, volviéndonos desde la representación (en la que lo real se ha sometido o subordinado *a priori* a nuestra posibilidad de experimentarlo y comprenderlo) hacia las cosas. Esa distancia *es* la subjetividad moderna. El sujeto se vuelve a las cosas cuando éstas ya habían sido “puestas en forma”, para hacer posible la *atención* del sujeto. La conciencia de la representación, que es constitutiva de la idea de autonomía en el arte, es en este sentido autoconciencia, es decir, *conciencia de la mediación que ha prefigurado al real*, que ha hecho de las cosas un “modelo” para la obra del artista, que ha dispuesto las cosas “en pose”. Y entonces, mediante una operación que busca recuperar lo real allí traído y retirado al mismo tiempo, asegurado y cifrado a la vez, el artista opera con la representación de tal manera que ésta se manifiesta como tal representación (por ejemplo, mediante la puesta en obra del “fuera de cuadro”, cosa habitual en el arte contemporáneo, pero que podemos constatar ejemplarmente ya en obras como “Los embajadores” [1543] de Holbein el joven o en “Las Meninas” [1656] de Velásquez. Ocurre como si el poder manifestativo de la representación misma tuviese que ser intervenido, auxiliado, disponiendo el artista la emergencia de los recursos de la representación. El “afuera” de la representación es incorporado a ésta mediante el efecto de una alteración que hace manifiesto el artificio, la forma, *la manera*: “(...) en el fondo ambos [Manierismo y Barroco] hablan de la misma cosa: una expresión artística intelectualizada y desformada que esconde en el fondo un profundo drama — emotivo también— de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno.”¹ La explicitación de *la manera* es esa conciencia del desencuentro entre la representación y lo representado, que consiste en el fondo en el desencuentro entre lo mismo y lo otro, y que en el arte se da a saber como el artificio de lo mismo: el *orden de la representación* (disciplinamiento estético de lo otro). Es decir, lo *mismo* es

¹ Carmen Bustillo: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1990, p. 34.

un sistema, y el arte hace de la idea de sistema un patrón poético, en que la obra se constituye como un sistema de representación, regulado por determinados principios, los que puestos en obra orientan la atención “cómplice” del destinatario hacia el “contenido”: el detalle, el acontecimiento, la anécdota. Pero en el entendido de que esa “contingencia” deviene cifra.

El arte católico es portador de toda una discusión en torno a la representación en el arte. En efecto, debe el arte en el marco de la Contrarreforma traducir los ideales de la religión a *formas expresivas*. En este sentido, se subordina el artista a los encargos estético-políticos de la Iglesia. Sin embargo, como ya sabemos, desde el Renacimiento en adelante el arte, especialmente la pintura y la escultura, han incorporado progresivamente a su esfera de producción y recepción el ideal moderno de la *autonomía*. Entendemos por ésta la valoración de la subjetividad en la recepción de la obra de arte, por lo que la representación como tal encuentra su cumplimiento estético en el *comportamiento subjetivo* del destinatario, comportamiento que implica una actividad decodificadora y, por lo tanto, de *interpretación*. La representación se mide, pues, en relación con un fuera de la representación del que la misma ha de provocar la “experiencia”. Es precisamente un momento en la consolidación de esa autonomía lo que se expresa en el *manierismo*, en que, por decirlo de alguna manera, es el propio arte del artista el que protagoniza el cuadro. Entonces, sólo es posible entender la relación interna entre el arte y los principios que animan la Contrarreforma, si suponemos una correspondencia entre esa autonomía y las necesidades de la Iglesia. Es lo que ocurre con el valor de la *expresión*.

La “Contrarreforma” en Europa corresponde a un momento muy importante en el desarrollo del arte barroco. Y aún cuando en ocasiones se ha exagerado, lo cierto es que nos brinda una ocasión propicia para analizar las relaciones entre dos elementos aparentemente alejados e incluso opuestos entre sí, a saber, de una parte, la *conciencia de la representación* y sus recursos y, de otra parte, la *fe en un Dios único y absoluto* cuya naturaleza está más allá de todo lo representable. ¿Cómo es que imponiendo la Contrarreforma al arte la subordinación al sentido religioso de sus contenidos, señala sin embargo *un paso* evolutivo en la historia del arte? Ante la frialdad que han adquirido las imágenes religiosas en el manierismo, se encarga al arte un grado mayor de fuerza y expresión, que sea capaz de conmover al espectador, y que por lo tanto la destreza del artista se subordine, sin anularse, a la finalidad de la devoción. Los artistas deben ser cultos, lo que no significa simplemente “ilustrados”, sino más bien iniciados en los misterios de la fe (es el caso de artistas como Bernini y Rubens, entre los más importantes), por lo que, a diferencia de lo que ocurre en el Renacimiento, lo teológico recupera importancia con respecto a lo puramente artístico. Sin embargo, es precisamente esta exigencia la que se traduce en el desarrollo de un trabajo artístico cada vez más autónomo, en

el sentido de que la fuerza expresiva requiere que la representación se aleje del “modelo” natural como referente más inmediato. La gloria del signo se impone en el catolicismo, y cabe preguntarse si acaso esa imponente de la representación, de la mediación, y por lo tanto de la *diferencia estética*, tiene que ver de manera esencial con lo cristiano, lo cual explicaría la inscripción de Cristo en la historia del arte y, especialmente, de la representación en occidente. La escisión cristiana en la existencia tiene el sentido de hacer que *la trascendencia penetre en la materia*, que lo espiritual cruce la naturaleza caída, pero para eso debe primero marcar la diferencia entre ambas dimensiones. Esa diferencia y esa relación es precisamente Cristo, por lo que su figura como *signo* bien puede ser pensada como constituida conforme a la diferencia estética antes señalada (diferencia análoga en un punto a la diferencia ontológica heideggeriana). Cristo opera, pues, como significante y, en eso, como el necesario diferimiento que hace posible la experiencia *interna* de Dios, de suyo absoluto e irrepresentable.

Si el desencuentro entre la representación y lo representado se manifiesta — como suele señalarse — en la intelectualización de la obra (en un complicado juego entre interpretación y reconocimiento), ello se debe a que tal desencuentro es la subjetividad misma como mediación, y por lo tanto la recuperación de lo que ha quedado “afuera” sólo es posible mediante la operación de *la cifra*. En este sentido bien podría decirse que las obras barrocas no sólo son portadoras de un significado que se ofrece a la interpretación, sino que ese significado tiene el sentido de la *fatalidad*: un orden que cruza la existencia y cuya teleología en último término — debido precisamente a su trascendencia — escapa a las posibilidades de la razón humana.

La autonomía de la representación en el primer Barroco consiste en la distancia de la representación con respecto a la realidad: “Ahora, por primera vez, se comienza a tener conciencia de la diferencia fundamental entre el arte y la realidad y a convertir el apartamiento de la naturaleza en fundamento tanto de un programa artístico como de una teoría estética (...) el manierismo está unido a una voluntad artística plenamente consciente, en la que no sólo la elección de los medios, sino también el objetivo de la reproducción de la realidad es objeto de reflexión.”² En este sentido, como ya hemos sugerido, *el arte moderno se desarrolla a partir de la diferencia entre ser y apariencia*. Porque la realidad ya no es un modelo al cual plegarse en el lenguaje, sino una versión, una variación, *una escena*.

La seducción por el artificio es uno de los aspectos que caracterizan al denominado efecto Barroco. ¿Cómo entender esto en relación al doblez ser / apariencia? Según Dubois en *Le baroque* “el espíritu Barroco, que no llega a distinguir [el ser y el parecer], o que sagazmente confunde los dos, hace de la ilusión uno

² H. Hauser en *El manierismo*, citado por Carmen Bustillo, op. cit., p 45.

de los más grandes peligros y uno de los más grandes placeres del intelecto. Sueños, máscaras y mentiras traducen el poder infinito de una imaginación dueña del error y del deleite.”³ En lo Barroco se confunden el ser y el parecer, pero en eso no hace sino *repetir* la confusión que hace posible la ilusión de la inmediatez, repetición puesta en obra ahora como espectáculo. ¿Por qué la *ilusión* place al intelecto? Podría ensayarse una primera respuesta, diciendo que se trata de una especie de emancipación con respecto al peso de la realidad, algo así como “vacaciones” para la razón con respecto al “principio de realidad”, al que las necesidades lo someten con el imperativo de mantenerse en una vigilia constante.⁴ Pero también podría interpretarse dicho placer como debido a la relación que la subjetividad sostiene, mediante la representación alegórica e ironizada, con el afuera, el que ejerce sobre esa representación un efecto desmantelador (Žižek). Es decir, se trataría de entender la máscara, el disfraz, la escenografía, etc., como el *cuerpo retórico* de una realidad más profunda que sólo de esa manera puede ser aludida o referida. En este sentido, como señala Chiampi, “(...) se puede revisar la ‘razón barroca’ como una ‘razón del Otro’, que atraviesa la modernidad y sobrevive a su racionalismo instrumental.”⁵

La inutilidad o des-funcionalización atribuida al Barroco consiste en que el cuerpo retórico de la representación deviene excesivo por el sólo hecho de no cumplir con su función “re-presentadora”, que torna *disponible* a lo real. Por el contrario, lo real emerge aquí *travestido de lenguaje*. Es lo que ocurre en la novela de Salvador Elizondo, *Farabeuf*, en lo terrible de un acontecimiento irrepresentable es el motivo que desencadena una historia de imaginación, artificios, significantes que proliferan en torno a un asunto ausente que se reserva para un desenlace que no está en la última página. Como señala Sarduy: “(...) quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente. Toda palabra tendría como último soporte una figura. Hablar sería ya participar en el ritual de la perífrasis, habitar ese lugar —como el lenguaje sin límites— que es la escena barroca.”⁶ Se trata de la inutilidad del lenguaje, pero también y ante todo de la inutilización mediante el lenguaje, pues sólo por el nombre es que las cosas se vuelven disponibles para el uso, inscribiéndose en el mundo de lo allanado. Esto nos permite

³ Citado por C. Bustillo, op. cit., p. 124.

⁴ En este mismo sentido, se haría corresponder de una manera verosímil al neo barroco con la fiesta posmoderna de la cultura en la época del capitalismo global y el fin de la historia, correspondencia que sin embargo, no obstante su verosimilitud, deberemos revisar críticamente..

⁵ Irlemar Chiampi: *Barroco y Modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 44.

⁶ Severo Sarduy: “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura* (167-184), Coordinación e Introducción por César Fernández Moreno, Siglo XXI, UNESCO, 16 edición, México, 1998, p. 180.

volver sobre la relación del arte —y especialmente del Barroco— con una realidad que emerge “más allá” del lenguaje. En sentido estricto, es la verdad de la realidad más allá del nombre que torna disponibles las cosas, es decir, con *lo innombrado de las cosas*. Ciertamente resulta curioso pensar que lo *innombrable* sea el asunto de un cuerpo retórico superabundante e “innecesario”,⁷ sin embargo, la operación consiste precisamente en incorporar las cosas al lenguaje *haciéndolas desaparecer*, como en una cifra. El “fuera de cuadro” que en el primer Barroco ejerce sobre la representación un efecto de distorsión, deviene en el Neobarroco un “fuera de lenguaje”.

De lo anterior se sigue el predominio del significante sobre el significado que es propio de aquellas obras que exhiben el proceso mismo de su construcción: “(...) ‘una obra barroca [sostiene Rousset] es, simultáneamente, la obra y la creación de esta obra’: el proceso de creación se mantiene visible y no es algo lejano y acabado, incluso pervive como prolongación, ‘como si fuera una etapa entre otras muchas de una génesis infinita’.”⁸ Pero, ¿qué significa esto? Acaso que la configuración *podría haber sido otra*. El artista, por ejemplo el pintor, ha pintado el modelo en el acto mismo de posar, de disponerse para la representación. Como si el artista hubiese dispuesto los elementos sobre el soporte mismo, como si fuese, por ejemplo la tela, el lugar de emergencia de las cosas. En este sentido, la obra misma cobra un carácter manifestativo, pero ese mismo poder ejecuta un efecto de *desmantelamiento de la naturalidad* o, en general, del “realismo” de la obra.

El término “neobarroco” propone, tal como se lo lee, la reedición de una cierta estética de la cultura del siglo XVII, sin embargo cabe preguntarse si existe en verdad hoy algo a lo que pudiera denominarse de esta manera (esta cuestión es fundamental a la presente investigación). El término en cuestión establece una relación entre el presente y el barroco, pero ¿existe tal relación?, o tal vez de lo que se trata más bien es de aportar un nombre para un presente que pierde o que debilita sus lazos con la modernidad. En este caso, bien podría pensarse que el término neobarroco es una resistencia crítica a la idea de “postmodernidad”.⁹ Pero si lo que se anuncia con este término es el fin de la cultura moderna (y acaso el fin de la cultura sin más), la propuesta de leer el presente como neobarroco consiste precisamente en leerlo como la cultura del presente, es decir, dar al presente (contra el vértigo de la pura actualidad) una densidad cultural, como el presente de una modernidad todavía en curso. Entonces, allí en donde lo postmoderno se

⁷ Resulta en principio curioso que lo “innombrable” sea aquí precisamente el asunto (o más bien el efecto) de un exceso de nombres o de un nombre en cierto modo excesivo.

⁸ C. Bustillo, op. cit., p. 153.

⁹ Pareciera que hoy la crítica tiene mucho más que ver con operaciones y gestos de *resistencia* (ligadas, pues, de manera ambigua a ciertas tomas de posición allí en donde todo dice que más bien habría que abandonarlas) que con la exigencia “kantiana” de desmantelamiento de toda posición a favor de la *posibilidad* innombrada.

impone mediáticamente como la festiva rendición de la inteligencia (como si la gravedad de lo moderno fuera la historia, esto es, el presente como expectativa) — una actitud de des-entenderse con la cultura— el neobarroco permite resistir. De esto se sigue que al intentar determinar qué sea el neobarroco, resulta fundamental diferenciarlo de lo que hoy cae simplemente bajo la denominación de “postmoderno”.

Si algo tienen en común lo neobarroco y lo postmoderno, ello consiste en una conciencia exacerbada del cuerpo retórico del sentido y, en consecuencia, un cierto entusiasmo por el artificio, la simulación y el espectáculo. El punto es que esa conciencia (que con Nietzsche podría ser leída como la lucidez nihilista que caracteriza al desenlace de la modernidad) y este entusiasmo constituyen hoy un cierto estado “público” de la cuestión. La conciencia que *desnaturaliza* lo real, reenviándolo al incesante devenir histórico y político de los simulacros (la conciencia que por lo tanto debía ser *conquistada* por el trabajo del sujeto moderno), es hoy el punto de partida, el suelo prerreflexivo del ciudadano que habita en lo que Debord denominó la “sociedad del espectáculo”. Esto permite comenzar a entender el hecho de que para el sujeto “postmoderno” las obras de arte, construidas con la expectativa de un rendimiento crítico, sean en la actualidad ante todo ingeniosos objetos de *entretención*.¹⁰ De hecho, si la modernidad y su impronta filosófica esencial consisten en el descubrimiento del *trabajo del sujeto* en la edición representacional de la realidad, el factor que caracteriza al modernismo estético consiste ante todo en el *experimentalismo* que se sigue precisamente de ese descubrimiento, pues en el desarrollo de éste (y de ninguna manera en el simple festejo de la evanescencia de lo real) consiste la valoración del trabajo del sujeto. La postmodernidad se debe todavía a ese descubrimiento, pero además señala y enfatiza el agotamiento del experimentalismo, de manera que a la radicalidad de la autoconciencia moderna el postmodernismo suma el descreimiento en el poder verdaderamente creador del sujeto. La representación termina por perder todo efecto de realidad que la haga habitable históricamente, y comparece sólo como representación. Jameson expresa la ambigüedad de la cual es portador este acontecimiento

¹⁰ Y acaso el hecho mismo de que las obras de arte (poseedoras de una irreductible dimensión destinada desde siempre a impactar sensorialmente los límites de la *experiencia* del individuo) hayan comenzado a ser, con las primeras vanguardias, las depositarias de expectativas críticas, de operaciones de dismantelamiento político de “lo social”, anunciaba ya el fin de la crítica como trabajo del sujeto y su desplazamiento por la *entretención* (destinada a un entendimiento que ya no se ejerce, sino que simplemente se *ejercita*). Es como si con el ingreso de la crítica en el arte, aquella se hubiese transformado en gimnasia para una inteligencia que cotidianamente no puede sino colaborar. Esto daría pie también para abordar el hecho de que cuando Adorno pone en cuestión la dimensión “entretendida” del arte, proponiendo en cambio una estética que no da descanso al sujeto, la obra de arte misma parece imposibilitada de corresponder a esas exigencias.

cultural: “El mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad. Pero, ¿se trata de una experiencia jubilosa o terrorífica?”¹¹ Experiencia jubilosa de un sujeto que se emancipa con respecto a la prepotencia de la realidad y a su sólida anterioridad; experiencia terrorífica de un sujeto que constata su propia y radical impotencia, pues la pérdida de densidad de las representaciones en general es también la imposibilidad de atribuir algún coeficiente de trascendencia a las propias creaciones. La autoconciencia moderna llega, pues, a un límite al que cabría denominar todavía como cultural, pero que viene a significar una especie de catástrofe de la cultura. A esto corresponde lo “postmoderno” en su acepción más lata. El fenómeno en cuestión es muy complejo, pues el desarrollo moderno de los procesos de autoconciencia tiene en cada caso precisamente el sentido de una *tendencia al límite de las posibilidades*. Esto es lo que hace que conceptos como los de “superación”, “progreso” o “evolución” correspondan a categorías características del devenir histórico moderno. Pero entonces el mismo concepto de lo postmoderno sería moderno, pues corresponde a la idea de la *superación*, es decir, describe la operación en virtud de la cual la lucidez moderna se inscribe y se rescata del devenir histórico. Sin embargo, ¿puede la modernidad superarse a sí misma? En esto consiste la paradoja del límite que Compagnon enuncia muy bien: “Si lo moderno es lo actual y el presente, ¿qué podría significar ese prefijo *post*? ¿Qué podría ser ese *después* de la modernidad que designa el prefijo si la modernidad es la innovación incesante, el propio movimiento del tiempo? ¿Cómo puede decirse de un tiempo que es después del tiempo? ¿Cómo puede un presente negar su cualidad de presente?”¹² Lo postmoderno nombraría algo así como una *coincidencia definitiva con el límite* y, por lo tanto, también la desilusión de una conciencia que ha perdido la diferencia interna que la constituye como proyectada y excedida por sus propias expectativas de una realidad al otro lado de la apariencia.

Esta especie de “fiesta de la autoconciencia” que caracteriza la estética de las grandes urbes contemporáneas cree encontrar en el neobarroco una categoría adecuada a su propio afán de inscripción y diferenciación. Pero lo que nombra es más bien lo que recién señalábamos como la ausencia de trabajo crítico y el simple entusiasmo por la lucidez ingeniosa. Sarduy lo expone de la siguiente manera: “El regreso del arte barroco, o el de alguna de sus espejeantes formas, no sólo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica. (...) Sin embargo, cuando se trata de

¹¹ Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 77.

¹² Antoine Compagnon: *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1991, p. 99.

fundamentar esta nueva ‘carnavalización’, de dar una explicación coherente de lo que la suscita, el discurso se empobrece bruscamente: todo se vuelve constatación, fácil apreciación de estilos, detección, a diestra y siniestra, de los ‘síntomas’ del barroco; de modo que este neobarroco carece de una epistemología propia, y más aún, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos.”¹³ Cabría contraponer en este punto la teoría de Sarduy y la de Calabrese.

Si el neobarroco ha de tener el sentido de una *categoría*, entonces habría que atender a lo que ocurre con los signos, para no pensar que se trata simplemente de la disolución del sujeto. Nos parece que la consistencia que pudiera tener el término en cuestión depende del trabajo con los signos, por lo que no podría ser análogo con lo “postmoderno” en la medida en que recupera al menos un elemento propio de una idea moderna de la historia: *el valor de la cifra* como condición de la expectativa del sentido. En la obra de teatro de Elizondo, *MISCAST o ha llegado la señora marquesa...*, asistimos al desarrollo irónico de una lucidez progresiva en los personajes que presienten su condición de tales: “Estamos hablando frente a frente, pero tenemos la vaga sensación de ser actores representando una obra aprendida de memoria o recitando un texto que un apuntador imponderable nos está susurrando al oído, alguien oculto detrás de los cortinajes... (...) como en el teatro...”¹⁴ La pregunta es la siguiente: ¿existe un desenlace posible para la lucidez? ¿Es posible que coincidan el fin de los acontecimientos y el final de una historia?

El neobarroco opera una textualización de los referentes y en este sentido comparte con el fenómeno de lo postmoderno la lucidez con respecto a los recursos, pero en este caso tales recursos se muestran como escritura y, por lo tanto, todo el plano de la representación deviene un plano de fuga del sentido, en que la visibilidad opera como el soporte de un sentido que, paradójicamente, resulta incompatible con lo visible. Es decir, el protagonismo de la visibilidad en la narración opera como catástrofe de la simple linealidad de la narración misma, y como inminencia del *acontecimiento* del sentido. Así ocurre, por ejemplo, en la novela *La leyenda de los soles*,¹⁵ del escritor mexicano Homero Aridjis. La narración transcurre en el año 2027, en ciudad de México, en una situación de colapso de la modernidad, escenificada en el fenómeno de la gran urbe contemporánea. La catástrofe que la novela describe no se refiere sólo al “paisaje” urbano de los protagonistas y a una imaginación que intentara representarse las escenas que la novela sugiere, sino que se trata de una catástrofe de la misma temporalidad narrativa: “(...) el Apoca-

¹³ S. Sarduy: “Nueva Inestabilidad”, en op. cit., p. 35.

¹⁴ S. Elizondo: *MISCAST o ha llegado la señora marquesa...*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 48.

¹⁵ Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

lipsis trata tanto de la capacidad del lenguaje para ocultar como para revelar.”¹⁶ El autor superpone entonces al devenir de los acontecimientos el tiempo mítico de la “leyenda de los soles”. El presente de la novela se ofrece como sustancia para un orden temporal mítico. La leyenda de los soles opera, pues, como matriz de esta narración para construir una historia que al estar subsumida en la lógica de un tiempo mítico, queda también dispuesta en conformidad a un orden teleológico absoluto. La noción de historia queda así puesta en juego, en cuanto que el texto nos propone la pregunta acerca de *en qué tiempo tienen lugar los acontecimientos*.¹⁷ Es decir, en una determinada dimensión temporal se encuentra en juego algo que tendrá consecuencias en otro tiempo. Sin embargo, resulta difícil decidir qué tiempo es el que interviene al otro, pues el mito como matriz opera con un sentido *profético*. Esto da que pensar en una especie de tiempo absoluto de integración de ambas temporalidades: contemporánea y mítica. En la novela de Aridjis *el mito se transforma en texto*, lo cual es posible al interior del cristianismo como horizonte cultural de la escritura de esta novela: un personaje se encarna en un presente contingente en el que está en juego una necesidad universal-cosmológica. En este caso, no sólo el mito explica el presente en conformidad con aquello que ocurrió *in illo tempore*, sino que encarga al presente algo por hacer todavía. El lector comienza a leer en determinado momento desde la pregunta ¿qué está ocurriendo ahora?, ¿de qué se trata?, pues en verdad está aconteciendo algo que comenzó hace mucho tiempo. El tiempo mítico se hace cotidiano, pero también ocurre a la inversa: la contingencia contemporánea se hace necesaria al disponerse como “materialidad” para que acontezca algo que espera desde el inicio de los tiempos. La novela se constituye aquí como el lugar en donde se articulan ambos “textos”. El lector sabe que *lee una novela*. Como señala Yuri Lotman: “el texto [artístico] debe estar organizado semánticamente de una manera determinada y contener señales que llamen la atención sobre esa organización.”¹⁸ En el caso de la novela de Aridjis que comentamos, el devenir de los acontecimientos se organiza en buena medida sirviéndose de la leyenda de los soles como matriz, la cual opera también en la forma de esa “señal” que Lotman exige para el texto literario.

¹⁶ Louis Parkinson Zamora: *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 28.

¹⁷ La temporalidad puesta en juego en esta novela consistiría en que el tiempo de la catástrofe no es sino la *catástrofe del tiempo*, en donde toda dejará de transcurrir, de manera que todo comenzará a amontonarse en un mismo espacio y en un mismo tiempo. Esta cuestión se corresponde con lo señaláramos anteriormente acerca de la temporalidad del post como tiempo fuera del tiempo, tiempo que sólo es después (el ahora como después), sin la densidad del presente. En la novela de Aridjis podríamos apostar por una restitución de la temporalidad en un tiempo futuro.

¹⁸ Yuri M. Lotman: “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’”, en *Revista Criterios* número 31 (pp.237-257), La Habana, Junio de 1994, p. 240.

Lejos de ser simplemente una instancia de debilitamiento o disolución de todo potencial significativo, el neobarroco es más bien la recuperación, *el reciclaje de todo desecho de comunicación* a favor de un sentido que se oculta y se aplaza indefinidamente. En este sentido el neobarroco no se identifica con la simple sanción del agotamiento del sentido.¹⁹ En las obras “apocalípticas” de Aridjis encontramos escenas en las que múltiples situaciones y personajes se aglomeran y confunden en escenas carnavalescas (que se hacen irrepresentables precisamente con su detallada descripción) que aguardan la inminencia de su resolución. Como si todo se hiciera de pronto contemporáneo, cuando *el tiempo se acaba*. En la novela *Pájaros de la Playa*, de Sarduy, encontramos un pasaje que en cierto modo expresa el sentido de esa confusión: “Una época alberga muchos eventos menores, que ocurren en el borde del tiempo y son invisibles, o bien pasan para sus contemporáneos como excentricidades o anécdotas olvidables. Y, sin embargo, más allá de las grandes fechas, de las invasiones, las masacres y las guerras, son ellos, esos hechos, los que van a cambiarlo todo, a decidir el porvenir. El rumor de la Tierra es uno de ellos.”²⁰

En este sentido podría hablarse incluso de una economía barroca, pues allí en donde pareciera que la abundancia podría tornar irrelevante, arbitrario y meramente superficial todo trato con el lenguaje, el neobarroco —operando precisamente con un cuerpo retórico abundante y polimorfo, que no deja de crecer— recupera la pérdida y, en eso, el sentido. Esto es lo que juzgamos fundamental para comprender la especificidad del neobarroco con respecto al barroco, a saber, el hecho de que en aquél el objeto perdido es el objeto recuperado en la pérdida, es decir, recuperado en el lenguaje. Acaso porque el hecho mismo del lenguaje sea precisamente el de la pérdida (Steiner), y por lo tanto recuperando de ese modo la pérdida el neobarroco se orienta en el sentido de una restitución de una experiencia más “originaria” del lenguaje, por ahora caído en la informatización. De aquí el sentido barroco del Apocalipsis como recurso literario: “El relato apocalíptico pretende narrar el proceso por el cual la palabra divina se vuelve hecho histórico y, a la inversa, el proceso por el cual el hecho histórico revela el designio escatológico de Dios.”²¹

El Neobarroco recupera el problema moderno del sentido, esto es, la relación con el sentido como *demanda de sentido*, desarrollando por una parte un trabajo

¹⁹ “Es poco probable que los textos neobarrocos latinoamericanos compongan una lógica espacial homóloga a la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío. (...) se puede comprobar que la manipulación lúdica y euforizante de texturas, de restos y residuos localizables del barroco histórico, no ha perdido su potencial de significaciones y de *pathos*, y no se convocan en ella como ‘mercancías’, sino como figuras para desencadenar una nueva forma de tensión, dentro del mismo allanamiento deshistorizante y del descentramiento autoral.”, Irlemar Chiampi, op. cit., p. 33

²⁰ S. Sarduy: *Pájaros de la Playa*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 88.

²¹ L. Parkinson Zamora, Op. cit., p. 25-26.

de radical experimentación con el lenguaje (en que el espectador-lector asiste en forma sostenida a una “puesta en escena”), pero también recuperando como “motivo” la brutalidad de la existencia humana, cuyas retóricas cotidianas (identidades, formas sociales, instituciones, saberes) exhiben una fragilidad que acontece con la emergencia de una materialidad que se desarrolla más allá del sentido. En la escritura neobarroca se desarrolla una reflexión radical acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje (las *posibilidades límites*), siendo en cada caso el motivo un “hecho tremendo” que cruza la escritura, la altera.