



Fevereiro-Março 2021



SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica México-Buenos Aires, 1987.



Entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=TvUUzm_cVCk

La filosofía, y los múltiples desarrollos de la lingüística estructural que llegaron a identificarse con la especulación filosófica, siguieron un camino, o cultivaron con ahínco una fantasía opuesta a la de la ciencia: en lugar de la unificación, o de la totalización, avanzaron bajo el emblema de la diseminación, la fractura y el corte insalvable. Pulverizar significados y textos, hacerlos aparecer bajo otros textos; señalar la división, negar la unidad o la prioridad de sujeto y de su monolítica emisión de la voz. Se prefiere lo fragmentario y múltiple a lo definido y neto, la ramificación rizomática a la raíz; la esquizofrenia pulverizada y discontinua, como la imagen del sujeto en un espejo roto, a la paranoia autoritaria, icónica. Se privilegia la galaxia espejante y en expansión, la dinámica del grupo; se descarta la órbita, previsible y trazada, el sujeto situable, aunque sea en el espacio de su negatividad. (SARDUY, p. 24).

Lo que el discurso científico recae o se refleja negativamente en el conjunto de actividades simbólicas no es el conocimiento en tanto que precisión matemática y formulable, ni la particular estructura de su presentación, ni siquiera las leyes inherentes a ese particular discursar que es el saber; sino, manifiesta desde Galilei hasta A. Salam, con su punto cenital en Einstein, la violenta pulsión de unificación, el *feroz deseo del Uno*. Se trata, en la ciencia, de compaginar lo diverso y, paralelamente en el mundo de los símbolos, de escindir cada vez más: por una parte la sed del Uno; por la otra du des-construcción. (SARDUY, 1987, p. 24).

Inserisci appunti

Poco después de realizada la fisión del átomo surge en la novela de modo casi incongruente — la psicología y la noción de un “yo” coherente y monolítico era algo unánimemente aceptado, al menos para un personaje de ficción —, el concepto de *tropismos*. Se trata, dice Nathalie Sarraute, de “movimientos interiores, tenues, que se delizan con rapidze en el umbral de nuestra conciencia, de pequeños dramas que se

desarrollan siguiendo un cierto ritmo minuciosamente programado en el que todos los mecanismos se van abarcando, englobando unos en los otros". Se trata, de un modo más ideológico, de una fractura, hasta llegar a unidades minúsculas, imperceptibles, "tenues", de la unidad del sujeto supuestamente indisecionable atómico. (SARDUY, 1987, p. 26).

(...) doble movimiento que llamaríamos, para establecer una analogía con el de la física nuclear, de *aceleración-desintegración*, y de *pulsión de unificación*. (SARDUY, 1987, p. 27).

Dicho de otro modo, la nostalgia de la unidad, que la ciencia necesita para existir, encuentra constantemente su propia contradicción en la multiplicidad de cuestionamientos que, en su propio proceso, plantea.

Sigue pues abierto el diálogo entre los que encaminan cada uno de sus gestos hacia la unificación, y los que observan el espejismo, en la palabra, de ese deseo, y secretamente piensan en la imposible cohesión de todo lo aparente. O. en en lo discontinuo una imagen de la eternidad. (SARDUY, 1987, p. 29).

V. NUEVA INSTABILIDAD

El regreso de un arte barroco, o el de alguna de sus espejantes formas, no sólo se reconoce hoy, sino que has 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 la 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 mpas, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos. (SARDUY, 1987, p. 35).

Si con la perspectiva del tiempo, el primer barroco nos aparece hoy como algo inmediatamente descifrable y sus figuras se revelan inteligibles a tal punto que podemos situar entre ellas y las que las precedieron — por ejemplo entre la elipse y el círculo — líneas divisorias, fracturas, todo un drama de las formas, el barroco de hoy no nos remite, en lo que de él se dice, mas que a imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué esas obras, con su carácter propio de residuo o de exceso opaco, son el emblema confuso, *la retombée*, ni si de algo lo son. (SARDUY, 1987, p. 35).

Primo barocco: astrología, saber sobre el espacio

Según barroco: cosomologia, origen y apagón, saber sobre el espacio-tiempo.

El hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada.

Lo mismo ocurre con el hombre de hoy. A la creencia newtoniana y kantiana en un universo estable, sostenido por fuerzas equilibradas cuyas leyes no son más que el reflejo de una racionalidad por definición inalterable, creencia provisionalmente reforzada por la teoría del steady state, que no disfrutó más que de algunos años de verosimilitud, sucede hoy la imagen de un universo en expansión violenta, "creado" a partir de una explosión y sin límites ni forma posible: una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción "fuera" del tiempo y del espacio. (SARDUY, 1987, p. 37).

¿ Como se pasó, qué nexos hubo entre la unidad del estado puntual, del punto de estallido, y la diversidad inexplicable, irreducible a cualquier maqueta, de la materia observable en el universo de hoy?

(...)

Ningún modelo parece poder agotar sin residuo o sin distorsiones la complejidad actual de Universo; para explicar las estructuras observadas los astrofísicos se ven obligados a postular irregularidades iniciales, fluctuaciones de densidad en el núcleo de hipermateria que dio origen a la explosión inicial, o en la expansión de ese núcleo abierto durante los trescientos mil primeros años del Universo, momento de la transparencia en que surge la primera luz con ella ese rayo que es aún hoy la marca fósil, la ruina de la fundación. (SARDUY, 1987, pp. 37-38).

(...) la cosmología es por definición la escena de este drama — de encontrar un nexo con el origen, una deducción válida a partir del punto cero, un progreso verosímil para la estructuración. (SARDUY, 1987, p. 38).

Se trata en definitiva de articular, de obtener una derivación verosímil entre el orden de los primeros instantes del universo y el desorden o la entropía creciente que podemos constatar en su imagen actual. (SARDUY, 1987, p. 38).

El primer barroco, si lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una *retombée* especular.

El barroco del siglo XX podría pues identificar algunas de sus coordenadas propia, leído en función del modelo cosmológico actual — la teoría del big bang y sus desarrollos recientes — y como su perfecta *retombée*: ni escritura de la fundación — ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado — ni despliegue de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas. La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración. (SARDUY, 1987, p. 40).

Así como la elipse — en sus dos versiones, geométrica y retórica, la elipsis — constituye la *retombée* y la marca maestra del primer barroco — Bernini, Borromini y Góngora bastarían para ilustrar esta aseveración —, asimismo la materia fonética y gráfica en

expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable. No sólo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas, o hasta en la poesía concreta del grupo brasileño Noigrandes en sus primeras manifestaciones. Sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, has las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre si mismo. (SARDUY, 1987, p. 41).

I. LA SIMULACIÓN

La simulación conecta, agrupándolos en una misma energía pulsión de simulación —, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente irconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, *Mimikri-Dress-Art*, anamorfosis, *trompe-l'oeil*.

El espacio donde se expande esa galaxia es el de la Pintura: reflexión y homenaje.

Cada mecanismo reconocible en ésta -copia, anamorfosis, *trompe-l'oeil*, etc.- va precedido por una *viñeta autobiográfica fijada*, fotografía, diapositiva o cuadro escrito que lo reproduce y motiva y en la cual, aunque de otro modo, se encuentra el paso al acto del mecanismo plástico señalado. (SARDUY, 1987, p. 52).

El Extranjero. ¿Conoces tú, del juego, una forma
o más sabia o más graciosa que la mimética?

PLRÓN, El Sofista, 234 b

Los dialogantes platónicos, sin embargo, atrapados en la compulsión clasificadora, perturbados por el poder que, dividiendo para reducir, generan, llegan a marginar, o a elidir — inaugurando así una actitud que es aún la del pensamiento occidental — la cuestión fundamental: no los mecanismos de la simulación, ni sus relaciones con la lógica del sofista, sino su centro germinador: ¿quién simula, desde dónde, por qué? ¿Qué pulsión obliga al sofista al mimetismo, qué compulsión de disfraz, de aparecer-otro, de representación, de tener acceso al mundo de las proporciones visibles, perturbando las del modelo para que las imitadas parezcan reales? En Occidente, o en ese esbozo de su técnica que es el diálogo platónico, no encontramos, a esta pregunta, más que respuestas demasiado inmediatas, asertivas, aseguradoras de presencia. En Oriente se diría que el saber en sí mismo es un estado del cuerpo, es decir, un ser compuesto, una simulación de ser — de ser ese saber —, que no hace más que recordar el carácter de simulación de todo ser — al manifestarse como ese ser.

Para saber qué simula, habrá que ir pues hasta ese espacio en que el saber no está en función binaria, ni surge en el intersticio, el magnetismo o la arttagonía de los pares de opuestos, sino que, el cuerpo condicionado, sosegado, lo recibe más que lo conquista, sin depredación de un exterior. (SARDUY, 1987, p. 60).

Oriente: no presencia plena (dios, hombre, logos) sin una vacuidad germinadora.

2. ANAMORFOSIS

El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, "real", no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica: "su acción terapéutica, al contrario, debe de ser definida esencialmente como un doble movimiento gracias al cual la imagen, al comienzo difusa y rota, es regresivamente asimilada a lo real, para ser progresivamente desasimilada de lo real, es decir, restaurada en su realidad propia". (SARDUY, 1987, p. 64).

En el operar preciso de una lectura barroca de la anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen "difusa y rota"; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la verdad barroca de la anamorfosis. (SARDUY, 1987, p. 64).

La anamorfosis y el discurso del analizante como forma de ocultación: algo se oculta al sujeto — de allí su malestar — que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto'. (SARDUY, 1987, p. 64).

Si la perspectiva se presenta, desde Alberti, como una racionalización de la mirada, como la "costruzione legittima" de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva de su funcionamiento, la anamorfosis, "perspectiva secreta" (Durer), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia (Niceron).

La perspectiva, desde su origen, funciona como un reloj, o como el mecanismo regular y aceitado de la época, las máquinas hidráulicas y el autómatas (Salomón de Caus): poesía inmediatamente legible, sin figuras, reconstitución nítida, eficaz; la anamorfosis, al contrario, se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con la relación al texto, como ya lo sostenía Galileo. (SARDUY, 1987, p. 67).

Entre los conceptos con que opera la pragmática de la comunicación, la anamorfosis corresponde sin residuos al de la *desinformación*: "obstáculos, impasses e ilusiones que

pueden surgir cuando se está *voluntariamente* en busca de una información o que al contrario se trata *deliberadamente de disimularla*". (SARDUY, 1987, p. 69).

The screenshot shows a web browser window with the URL 'dizionario.devoto-oli.it'. The search bar contains 'anamorfosi'. The page displays the definition of 'anamorfosi' in Italian. The entry includes the pronunciation '(a-na-mor-fò-ši; alla greca a-na-mòr-fo-ši)', the abbreviation 's.f. invar.', and a section titled 'Definizione'. The definition is divided into four numbered points, each with a colored header: 1. **OTT., CINEM.** Il fenomeno che si produce in un sistema ottico quando l'ingrandimento orizzontale di un oggetto dato dal sistema stesso non è uguale all'ingrandimento verticale. 2. **GEOM.** Corrispondenza ottenuta proiettando da un punto O (centro di proiezione) una figura F, appartenente a un piano S, su una porzione di superficie S' piana o curva; si ottiene una figura F' di norma, deformata rispetto a F. 3. **ARTE** Rappresentazione pittorica molto in voga nel sec. XVII, realizzata secondo una tecnica di deformazione prospettica che ne consente la corretta visione solo da un unico punto di vista, mentre risulta priva di senso se osservata da altre posizioni. 4. **ZOOL.** Il graduale aumento dei segmenti del corpo durante lo sviluppo senza metamorfosi di alcuni Artropodi; è contrapposto a *epimorfosi*.

Declinación de los sentidos: la vista renuncia; el tacto tiene que venir a comprobar, y a desmentir, lo que la mirada', víctima de su ingenuidad, o del puntual arreglo de un artificio' da por cierto: la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente, o la excesiva — y por ello sospechosa — compacidad de los objetos, la insistente nitidez de sus contornos, la arrogância de las texturas. (SARDUY, 1987, p. 74-75).

¿'Dónde situar, hoy, los efectos de un discurso plástico barroco? O más bien: la repercusión deformada, acentuada hasta el exceso o la manera del discurso que suscitó, en el siglo XVII, una voluntad furiosa de enseñar, un deseo de convencer, de mostrar de modo indubitable —a fuerza de iluminaciones teatrales y contornos precisos — lo que la palabra conciliar prescribía.

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco, fundador, sino — como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima- de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia — con frecuencia culturales propios de nuestro tiempo.

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir mpas que en la márgenes críticas o violentas de una gran superficie de lenguaje, ideología o civilización —: en el espacio a la vez lateral y

y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber.

De esa posibilidad de un barroco actual, el tratamiento de la información que practican los artistas latinoamericanos — conceptuales o no — podía ser uno de los indicios más significantes. (SARDUY, 1987, p. 101)

La figuración, o la frase clásica, conducen una información utilizando el medio más simple: sintaxis recta, disposición jerárquica de los personajes y escenografía de sus gestos destinada. A destacar sin "perturbaciones" lo esencial de la *istoria*, el *sentido* de la parábola; el espectáculo del barroco, al contrario, pospone, difiere al máximo la comunicación del *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad. (SARDUY, 1987, p. 101)

Lo mismo sucede, transpuesto al código de la representación actual, con el trabajo de los artistas conceptuales sudamericanos. Con una diferencia: la posposición del sentido — y más enérgicamente, su crítica — se obtiene por medio de un trabajo a la vez minucioso y frío sobre el soporte específico, sobre el significante gráfico de la información: en el plano del producto — periódicos plegados, estrujados, rotos, claveteados — y en el de la producción: programas de re-diagramación, descomposición y reorganización de diarios y revistas, perturbación o "des-creación" de la comunicación masiva para generar falsas noticias c para demostrar hasta qué punto es importante la codificación "profesional" de las que se pretenden verdaderas, la mecánica facticia de toda voluntad de información. (SARDUY, 1987, p. 102).

El barroco encontró un continente apto para su despliegue. Y así se produce un fenómeno que no es típico de las culturas coloniales: el de la interinfluencia, el del receptor que es a su vez capaz de retroalimentar al emisor. Le Corbusier, por ejemplo, adoptó para la iglesia de Ronchamp el mismo criterio de las capillas abiertas de Puebla, México. El barroco mexicano o los "profetas" del Aleijadinho revierten la influencia y revelan una originalidad infinitamente superior a la de los modelos peninsulares o flamencos. Esto alimentó una leyenda: la de las connotaciones positivas de un arte colonial sometido. Y este arte de la América conquistada tuvo aspectos positivos precisamente porque no fue colonial en sentido estricto. (...) El artista latinoamericano se siente cómodo en el manierismo que es un arte de crisis, pues vive inmerso en una situación social, política, ideológica, de crisis permanente. (KALENBERG apud SARDUY, 1987, p. 102).

Si la escritura constituye al sujeto, lo define a sí mismo y lo sutura, su ersats reflejado, o más bien parasíto de su reflejo, lo resquebraja, fragmenta su representación y la desune. La duplicación del rostro atravesada por la grafía se va separando, abriendo: deriva de islotes faciales, placas tectónicas que empuja y separa un magma incandescente de letras: flujo atomizado y naranja de fonemas cortantes, sangre cifrada. (SARDUY, 1987, p. 113).

La obra de Tàpies responde al *koan* más radical que se ha planteado el Occidente — ya que de él depende la imagen que se da a sí mismo: el sentido de su representación —: ¿Qué es la Pintura?

¿Qué es la Pintura? No reproduzco, no imito; incorporo directamente la materia; anulo la relación entre el sujeto y el predicado plásticos — entre la superficie y el soporte. Destruyo, garabateo, lacero, estrujo, tuerzo, clavo. Un número. Un borrón. La marca de sangre quemada en el techo de la gruta. Lienzo flotando. Bastidor roto. Subversión y reverso no de lo representado — Picasso —, sino del *representante de la representación*.

Ninguna transcendencia. Ninguna metafísica. El código no es ni admitido ni desmentido. Ni afirmación, ni negación, ni anulación de los contrarios. Discusión y crisis, fin de la ontología. (SARDUY, 1987, pp. 121-122).

Al principio era Duchamp. Es decir: el fin de la autoridad icónica, la depredación sistemática, la desconstrucción blasfematoria de lo figurado como unidad perceptiva y como valor plástico: destruir la coherencia de los elementos que, desde la invención del óleo, se asocian para armar la representación. Aunque, antes del urinario firmado y de los alevosos bigotes impuestos a la Gioconda, hay que consignar el gesto de los futuristas italianos: en 1911 Boccioni creaba un "insieme plástico" compuesto de hierro, porcelana, barro y cabellos. (SARDUY, 1987, p.122).

Rauschenberg reincide en esta actitud y se integra en lo que, a su llegada — su primera exposición personal es en 1950, en Betty Parsons, Nueva York—, es ya una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro; se responde a la interrogación que plantea el arte con el humor y el desenfado con que se responde a un *koan*, pero la respuesta, para ser válida, tiene que surgir en el sitio más inesperado, contradictoria, múltiple, dispersa. (SARDUY, 1987, p. 123).

Safari File Modifica Vista Cronologia Segnalibri Finestra Aiuto


rauschenbergfoundation.org

Library Genesis: Sophia de Mel... (1) Bruno de Pigalle : sa vision... Il nuovo Devoto-Oli BBB 21: Como nosso corpo (A... Hoarfrost (1974-76) | Robert R... trucks traduzione - Cerca con...


Artworks Archives Art in Context On View Lightboxes Public Collections

Hoarfrost (1974-76)


For the *Hoarfrosts*, Rauschenberg used solvent to transfer images from newspapers and magazines to unstretched fabric. The *Hoarfrosts* were created when Rauschenberg noticed that the cheesecloth used to clean lithography stones in print workshops retained traces of ink when it was hung up to dry.




Sulphur Bank (Hoarfrost)




Glacier (Hoarfrost)




Gush (Hoarfrost)




Pod (Hoarfrost)




Cartus Custari (Hoarfrost)



Suhil (Hoarfrost)



Emerald (Hoarfrost)



Untitled (Hoarfrost)



Através de John Cage, Rauschenberg estuvo en contacto con la práctica del *zen*, o con su versión aconceptual y “sacudidora” que hace de una pieza musical un ejercicio sorpresivo de subversión lógica. Su actitud frente a la imagen no es de agresión frontal, sino de desconfianza, de ironía: es un enemigo invisible, nocturno. Una *metáfora del vacío*, un resplandor de la nada:

“Ya que, en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo.” (SARDUY, 1987, p. 126-127).

Las notas que siguen intentan señalar la “retombée” de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contiguidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede la voz. (SARDUY, 1987, p. 147).

A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico. Sólo a partir de d’Ors el anatema se atenúa o, más bien, se disimula: “Si se habla de enfermedad con respecto al barroco es en el sentido en que Michelet decía: ‘La femme est une éternelle malade’.” Motivar el signo barroco fundamentarlo hoy sin que la operación implique un residuo moral, no podría lograrse si se pretende una concordancia de orden semántico, un acuerdo de sentido entre la palabra y la cosa; donde se instaura un sentido último, una verdad plena y central. Ça singularidad del significado, se habrá instaurado la culpa, la caída. A la manía definidora, al vértigo del génesis, opondríamos una homología estructural entre el producto barroco paradigmático — la joya — y la forma de la expresión barroco: analogía que articula al referente con el significante, primero considerando la distribución de los elementos vocálicos, luego su grafismo:

- “La palabra barroco posee dos claras vocales bien engarzadas, que parecen evocar su amplitud y su brillo”: el soporte, pues, opaco, estrecho; en esa superficie consonántica, bien engarzados, como las perlas en la montadura, espejan los elementos claros. (SARDUY, 1987, p. 150).

En esa distribución brusca de la luz, en esa ruptura neta cuyos bordes separan sin matices, la autoridad del motivo y la neutralidad, lo indiferenciado del fondo, hay un anuncio del momento cenital del barroco: el caravaggismo. Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios: así se obtiene — ya lo había formulado la Retórica de Aristóteles — un mayor impacto didáctico; aprender con facilidad es un placer consubstancial al hombre: se enseña con silogismo rápidos, sin juntas verbales, relacionando antitéticamente sujeto y predicado. (SARDUY, 1987, p. 150).

Al oído, se abre y se cierra con un lazo [*boucle*]: las letras a y o: la palabra se repliega sobre si misma en una figura circular, serpiente que se muerde la cola. **Comienzo y fin son intercambiables.**¹ La palabra, en su inscripción, ofrece la imagen sensible de ese regreso, de esa vuelta. La figura del lazo [...] designa tanto la actividad literal [...] como las figuras semánticas: ciclo de las estaciones, girar de los astros, forma de las frutas, y su conclusión: las significaciones cerradas con dos vueltas de llave [*bouclée à doublé tour*]. Ese lazo [*boucle*], si creemos las pruebas de la etimología, es una boca: *boucle*, de la tin *buccula*. Diminutivo de *bucca*, boca. La figura del lazo, ligada a la de la vuelta (de la llave, de escritura, de saltimbanqui), está sobredeterminada: se encuentra situada en un cruce de sentidos, en un cruce de caminos donde se superponen, enlazadas en la forma de la fruta, escritura, geometría, astronomía, retórica, música y pintura [...]. Todos esos caminos que se encuentran, obligatoriamente, en ese cruce, pasan por la letra redoblada del título, como en el circo, a través del aro, los leones sucesivos, las melenas de llamas. (FRASSE apud SARDUY, 1987, p. 151).

Platone – Galileo

La geometrización del universo, esa “migración de, espacio de las medidas que, a partir del lugar abstracto donde vivía, retirado, se desplazará hacia lo más profundo de la naturaleza misma”, suscitará paralelamente, como conclusión y fundamento de sus leyes, el sentido de la geometría en tanto que especulación axiomática, discurso que enuncia sus propias reglas al mismo tiempo que se libera todo vínculo empírico de visibilidad. Subversión del lenguaje clásico: notaciones no fonéticas pueden reducir en fórmulas la constitución de las estructuras más complejas; la geometría deja de ser “un medio de reducción de la complejidad de la experiencia natural a algunas formas fundamentales para convertirse en un medio de extender a campos siempre más vastos el proceso de racionalización de la conciencia visual”. Se estudian las proyecciones ortogonales y las bases de la proyectiva; se elabora la geometría analítica demostrando la transformabilidad de los problemas geométricos en problemas algebraicos; las magnitudes geométricas se representan como totalidad de elementos primordiales, los indivisibles, que anima la *fluxión*, de cuya suma derivan las reglas para el cálculo del área de las figuras de contorno curvilíneo. Solidario y reverso de esta reducción, en otro sitio una ampliación la invierte: el desarrollo de los núcleos que presiden el proceso de proyección: en lugar de concentrar en fórmulas, de aplanar en la página cuerpos y volúmenes, las formas geométricas más simples, yuxtaponiéndose, cortándose en las matrices planimétricas, los generan, los engendran: combinaciones sintácticas de unidades simples, netas, que un toque ligero — como cristales de caleidoscopios — complica y subdivide, desarrolla, hace resonar, a la vez agranda y estrella. (SARDUY, 1987, p. 167-168).

¹ Multimodalidade

El deslizamiento del dato científico en un detalle marginal de la imagen renaciente emblemática, ilustra, más que la isomorfía, la transposición ingenua y citacional, de primer grado, de un elemento perteneciente a una red simbólica des-constituyente — el discurso científico galileano des-constituye la epistemología del cosmos para fundar la del universo

— Hacia un espacio simbólico por esa red, mediatamente constituido — el discurso plástico —:

(...) (SARDUY, 1987, p. 169).

Em sequência, o Cigoli representa a Lua numa capela com a Virgem segundo a nova visão científica Galileana. Retomando a citação:

Transposición, en otro sentido, ejemplar: el poder subversivo del discurso científico, en tanto que energía de corte, mina, bajo el significante literalizado — la Luna observable — el significado que la iconografía imponía: la Luna deja de ser *un círculo immaculado que epifaniza la pureza celeste* para convertirse en *una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia*.

Homogeneizar la materia, arquimedizar el espacio: Galileo, observando, retraza, tacha, pero no alcanza a formular una teoría cosmológica moderna, a rechazar los postulados aristotélicos. (SARDUY, 1987, p. 169).

Segundo Sarduy Galileo não conhecia a fundo nem a obra de Copérnico nem a de Kepler. ->

KOYRÉ "(...) El heliocentrismo se presenta em él em su forma más simple — el Sol en el centro y los planetas moviéndose a su alrededor con órbitas circulares —, forma que, con toda pertinencia, él sabía falsa".

La fidelidad — el empecinamiento — de Galileo a la tradición aristotélica, puede resumirse en la persistencia, que atraviesa todo su discurso, de la noción de *natural* confundida con la de *racional*; el barroco será extravagancia y artificio, perversión de un orden natural y equilibrado: moral. A la dicotomía aristotélica natural/violento, que se aplica al movimiento, la rutina represiva que comienza con la interpretación moralizante del texto galileano, irpa substituyendo progresivamente la oposición natural/artificial.

Para Galileo, hay un *lugar natural* único: el centro el mundo; también hay um solo *movimiento natural*, el que va hacia el centro siguiendo la ley aristotélica de la caída de los cuerpos graves — de la cual Copérnico se había liberado —. Sólo el movimiento hacia abajo, *deorsum*, es pues, natural, porque posee un término natural; el movimiento hacia arriba, *sursum*, no lo es: todos los cuerpos son pesados, de modo que ese movimiento es violento y no tiene fin natural: se puede subir indefinidamente. (SARDUY, 1987, p. 170).

Galileo contra a poesia de Tasso.

La anamorfosis aparece pues como la perversión de la perspectiva y de su código — presenta de frente, ver de frente, del mismo modo que la alegoría aparece como la degradación de la narración natural.

Lo que condena Galileo no es sólo la alusión marginal a otra cosa — rostros bajo los ríos y caminos sinuosos; un signo virtual bajo el signo presente — sino el hecho de que para percibirla el espectador debe desplazarse hasta un punto dado, ese en que “gracias al efecto de una variación de escritura, se revelan los límites que el código impone a la construcción de la perspectiva, las prohibiciones que gobiernan su funcionamiento ‘normal’. Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello — hay que insistir — utilizando los medios mismos del código definido como regulador”. Si el reproche de Galileo a la alegoría y a la anamorfosis constituye un rechazo formal de la polisemia — soporte del barroco —, su repudio a enderezar la imagen de la anamorfosis mediante un desplazamiento del punto de vista y de la adopción de un segundo centro, lateral revela una fobia del descentramiento, como si éste “cuya posibilidad está inscrita desde el origen en el código, no pudiera efectuarse mapas que entre límites muy reducidos y más allá de los cuales la imagen parecerá deshacerse, cuando en realidad sólo ha sido *transformada*”[DAMISCH]. La exclusión del descentramiento, la censura de ese punto marginal a través del cual el código de la perspectiva revela su facticidad, sus fallas y, con la ruptura de la continuidad de los contornos, desarregla el sistema de la linealidad, la apropiación y el ordenamiento de la realidad, ¿no será una versión más del empecinamiento de Galileo por el centro único — el círculo — y de su aversión por el doble centro de la elipse? (SARDUY, 1987, p. 174).

Galileo julga Tasso por que preenche todos os vazios e pela numerosidade de elementos.

Cit. retomando

Límites precisos, elementos demasiado numerosos, deseo de llenar sistemáticamente todos los vacíos: caracterizando la marquetería, Galileo, sin saberlo, formula los prejuicios anti-barrocos:

Uno, canónico: horror al “horror al vacío”, miedo a la proliferación incontrolable que cubre el soporte y lo reduce a *un continuum*, no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciador. El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicativa*, para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica. En el barroco, la poética es un Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admira en su densa red, cargada, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese — el barroco funciona al vacío —, que oriente o detenga la crecida de signos. (SARDUY, 1987, p. 175).

La marquetería es también cita: yuxtaposición de diversas texturas, de vetas opuestas; contornos precisos, sin relieves: mimesis barroca. Más que la profundidad del paisaje, la geometría de los instrumentos, o el volumen de las frutas; lo que la marquetería muestra, sumando segmentos de distinto grano, es el barnizado artificio trompe-l'oeil, fingiendo

denotar otra cosa, señala en sí misma la organización convencional de la representación. Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denotam anula: su sentido es la insistencia de su juego. (SARDUY, 1987, p. 175).

REL. p. 175 Obra no imitación o reproducción de una obra canónica, trompe-l'oeil o no; no mimesis o acativación de código, la marquetería metaforiza, sobre todo a la propia metáfora

Giuseppe Conte sobre la metáfora barroca:

(...) hacer según ciertos cánones, del hacer *tout court* según reglas internas al hacer mismo. Pero *hacer* quiere decir *significar*. La metáfora, que interviene en la significación, la prolonga, la suspende, es el modelo por medio del cual el sistema barroco encuentra más conveniente — más fácil, más necesario — describir, inventar, proyectar, instituir este hacer autónomo y desprejuiciado, este hacer por hacer, hacer haciendo *la cosa y el modo* que posibilita el mensaje literario — estético en general — y garantiza el sentido que éste es capaz de comunicarnos [...]; la metáfora — en la descripción metalingüística que da de ella el barroco — no se carga de intenciones metafísicas y cognoscitivas, sino que viene a representar el momento de excelencia — y de ostentación — de la operatividad en que el ingenio barroco se resuelve. (final de citación).

Esta banda isomórfica alegoría-anamorfosis /alegoría-marquetería/ marquetería-(cita) (saturación) (metáfora barroca), se cierra, alrededor de la imagen nodal, generadora: la rotación circular del sistema galileano: la metáfora es el traslado, la mudada retórica por excelencia, el paso de un significante, inalterable, desde su cadena "original" hasta otra, mediata, y de cuya inserción surge el nuevo sentido — figura logocéntrica: supone que hay un sentido y que se desplaza, per aun en el interior del desplazamiento el logocentrismo se salva en la medida en que hay un sentido propio y un centro figura de la conservación. (SARDUY, 1987, p. 176).

Metáfora/rotación circular: sentido y planetas permanecen iguales a si mismos em el universo pre-barroco: todo se mueve sin inmutarse, todo se traslada, siempre a igual distancia, alrededor de un centro esplendente — el Sol, el Logos — sin alterar, en ese desplazamiento, su identidad. *La metáfora es la "retombée" del círculo — de la órbita circular — , como la elipsis lo es de la elipse — de la órbita elíptica —: el del barroco es el espacio de Kepler.* (SARDUY, 1987, p. 176).

III LA COSMOLOGIA BARROCA: KEPLER

Tal es la connotación teológica, la autoridad icónica del círculo, forma natural y perfecta, que cuando Kepler descubre, después de año de observación, que Marte describe no un círculo sino una elipse alrededor del Sol, trata de negar lo que ha visto; es demasiado fiel

a las concepciones de la Cosmología antigua para privar al movimiento circular de su privilegio. (SARDUY, 1987, p. 177).

Da nota a pagina 177 aprofunda

El apego a una forma reviste siempre un interno de totalización ideal: se postula una identidad de matriz, una conformidad de las estructuras primarias sensibles — estáticas o dinámicas — con un modelo o generador común promovido así aal rango del significado último, ergo ontológico. Si la reducción al círculo nos parece hoy burda, la tentación de un alectura positivista, en clave de interacción puramente forma — es decir, olvidándolo, eludiendo o repudiando la instancia del sujeto, su inserción en el campo simbólico donde se efectúa el enunciado de esas formas —, está siempre presente. Hoy, un desciframiento de ese tipo nos conduciría a aseverar que si una figura nos atraviesa, modela verticalmente el cosmos, es sin duda la hélice: la cadena de ADN está configurada como una doble hélice; la Vía Láctea tiene brazos espirales. El manierismo helicoidal que postula el contraposto, que deforma y propulsa los personajes, y el barroco borrominiano, al dibujar las torres-hélices de San Ivo de la Sapiencia, hubieran hecho surgir en la realidad, pasar al espacio de la representación, la estructura paradigmática elemental.

Por más que confirma o invalida la isomorfia precedente, habría que investigar el soporte logocéntrico de toda reducción isomórfica; esta investigación está mas allá del pensamiento isomórfico debe pasar por la negación/integración de los modelos formales, así como la transgresión de la metafísica implica que sus límites estén siempre activos; el ir más allá de la metafísica se efectúa — afirma Derrida — como una agresión y transgresión que sostiene un código al cual la metafísica está irreductiblemente ligada. (SARDUY, 1987, p. 177).

p. 179 interpretazione fatti aiutare

1. DESCENTRAMIENTO: EL ACARAVAGGIO/LA CIUDAD BARROCA

La “retombée” de la cosmología kepleriana puede situarse, si leemos la elipse como descentramiento y “perturbación” del círculo — con todas las resonancias teológicas que ello implica —, en un momento preciso: la organización geométrica del cuadro, su armazón, se descentran — se excentran —; los gestos, en su exceso, ya no pueden conformarse al círculo de la rotación de los miembros alrededor de sus ejes, solidario de la cosmología galileana, del círculo de la rotación de los planetas; se han ensanchado dilatado, sus curvas son tan “imperfectas” como la materia porosa, lunar de los cuerpos que lo realizan. Partiendo de lo alto — del ángulo superior derecho, por ejemplo, en El Santo Entierro, del Caravaggio —, un movimiento brusco desequilibra y fuerza los personajes hacia, el ángulo inferior izquierdo (...). (SARDUY, 1987, p. 179).

El descentramiento — la anulación del centro único — repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano la ciudad renacentista es galileana, inscribible en un

círculo; su plano alude a una metáfora antropomórfica explícita, también a la metáfora cosmológica que le sirve de substrato: la del universo heliocéntrico. Poco importa, a nivel de la *episteme* renacentista, el desplazamiento de la Tierra al Sol: algo unifica ambos sistemas y les imparte su infalibilidad y equilibrio: la presencia plena y estructurante del Hombre: (...)

El espacio centrado es semántico: proporciona una información redundante que se refiere al conjunto conocido de estructuras sociales y favorece la integración a ellas. (SARDUY, 1987, p. 180).

(...) la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significativo privilegiado que la imante y le otorgue sentido: Pietro de Cortona “prolonga el discurso arquitectónico a la escena urbana circundante y expresa así, de modo clarísimo, la nueva concepción del monumento como elemento de un tejido continuo al cual se conjuga dialécticamente”

Descentramiento: repetición. Que nada perturbe la insistencia, la uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos, como en la perspectiva de los paisajistas del Renacimiento, hasta la línea del horizonte, que nada interrumpa la continuidad silogística del texto urbano, de aceras y cornisas, como nada fractura desde lo ínfimo hasta lo máximo, la continuidad lítica del espacio mensurable, ni la del tiempo, perpetua sucesión de instantes idénticos, sin relación con la experiencia de la vida: un reloj lo marca en cada sala burguesa.

Perspectiva, tiempo, dinero: todo es medida, cantidad, repetición; todo es analizable, fragmentable: el cuerpo en órganos, la moral en casos — los jesuitas los codificaron —, el comérico en operaciones de cálculo y contabilidad, el oro en monedas uniformemente calibradas y acuñadas, la tierra en estados de fronteras precisas, la arquitectura en órdenes, la ciudad en unidades fragmentarias, reducibles a figuras geométricas: avenidas que avanzan, sin meandros, no importa hacia donde; lo que cuenta son la series, el alineamiento obsesivo, la repetición (...). (SARDUY, 1987, p. 181).

La mecánica clásica de la elipsis, es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de *supresión* (*Unterdrueckung/répresión*), operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno. La supresión, como la elipsis, es una operación que permanece en el interior del sistema conciencia: el significativo suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significativo expulsado de su discurso legible. (SARDUY, 1987, p. 190).

En el universo extremadamente culturalizado del barroco, el mecanismo de la metáfora se eleva a lo que hemos llamado su potencia al cuadrado. Góngora parte, como terreno de base — los otros poetas, del enunciado lineal, informativo —, de un estrato ya metaférico armado por esas figuras de tradición renacentista que han constituido hallazgos para la

poesía precedente, que él considera como enunciados "sanos", "naturales" y a los que, mediante una nueva metaforización, dará acceso al registro propiamente textual. Podemos considerar que el término ausente y doblemente alejado de esas metáforas es "ignorado" por el poeta barroco en su trabajo de codificación, que pertenece a un inconsciente cultural oculto bajo el proceso de naturalización y al cual ni siquiera el propio codificador tiene acceso; en este caso, la metáfora barroca se identificaría con un modo radicalmente diferente de la supresión, que consiste en un cambio de estructura: la represión (*Verdraengung/ refoulement*). Es en el plano del sistema Inconsciente donde se desarrolla íntegramente esta operación, mediante la cual se encuentran empujados o mantenidos a distancia los representantes de representaciones ligados a ciertas pulsiones. (SARDUY, 1987, p. 190-191).

Esas alusiones verbales, esas relaciones cabalísticas, esos juegos de homonimia, esos retruécanos [...] y yo diría ese acento de singularidad cuya resonancia en una palabra tenemos que saber escuchar para detectar el delirio, esa transfiguración del término en la intención inefable, esa fijación de la idea en el semantema (que en este caso tiende precisamente a degradarse en el signo), esos híbridos del vocabulario, ese cáncer verbal del neologismo, ese envascamiento de la sintaxis, esa duplicidad de la enunciación, per también esa coherencia que equivale a una lógica, esa característica que, de la unidad de un estilo a los estereotipos marca cada forma del delirio: a través de todo eso el enajenado, por la palabra o por la pluma, se comunica con nosotros. (LACAN apud SARDUY, 1997, p. 191).

Los términos elididos -en ambos discursos- son pocos: aquellos "representantes de la representación" ligados, directamente o no, a ciertas pulsiones: la de muerte, no por azar, en el barroco, que, por denegación, multiplicó el ornamento funerario; las escatológicas, como ya se ha dicho en ese derroche de oro. Los recursos simbólicos de la elisión, al contrario, son tan ilimitados como el lenguaje — la sinonimia de la expulsión es vasta —; sin embargo, es el carácter constitutivo de los símbolos lo que los acerca y reduce: así como los números primos se encuentran en la matriz de todos los otros, así los símbolos de un discurso subyacen bajo todos sus semantemas: una investigación *discreta* — es decir, atenta a la discontinuidad, a la diferencia, a los puntos de ruptura de la cadena significante, gracias a los cuales surge la significación — de sus interferencias, siguiéndo el hilo de una metáfora cuyo desplazamiento simbólico neutralizará los sentidos segundos de los términos que asocia, restituirá a la palabra su pleno valor de evocación. Lacan añade que "esta técnica exigiría, tanto para enseñarse como para aprenderse, una asimilación profunda de los recursos de una lengua y especialmente de los que se realizan concretamente en los textos poéticos" (SARDUY, 1987, p. 191).

Así, en el instante mismo en que el sujeto "surge" como sentido en un lugar dado del texto — para lo cual tiene que ser ya un elemento mínimo del lenguaje, un "trazo unario" en el campo del Otro —, se desvanece en otro lugar — *fading* —, allí donde algo se pierde o cae del lenguaje: el representante de la representación. En ese sentido, los dos centros de

la elipse ilustran perfectamente el sujeto en su división constituyente. Y aún más: se ve como la metáfora, al hacer surgir en una cadena significativa un término procedente de otra cadena, es, como dice Lacan, metáfora del sujeto: no sólo remite a otro registro de sentido, sino también a otro sitio donde encontrar el sujeto. (SARDUY, 1987, p. 193).

Polílogo exterior

Sea un universo significativo materialmente en expansión: no es sólo su sentido, su densidad significada — precedente e impalpable — lo que se expande, sino su dimensión significativa gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca y el sonido en el espacio-tiempo por ellos irradiado, en la extensión, indisociable de su presencia, que su masa a la vez crea e incurva; blanco o silencio dejan de ser soportes imperturbables y abstractos: son generados con la materia en que se expanden' Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme consonantes, ondulación abierta de vocales (SARDUY, 1987, p. 204).

¿Qué SIGNIFICA hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer — y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y "natural" — como el círculo de Galileo — en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipsen— ese suplemento de valor — subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo. (SARDUY, 1987, p. 209).

El espacio barroco es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad — servir de vehículo a una información —, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. (SARDUY, 1987, p. 209).

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obstinada de una cosa inútil — puesto que no tiene acceso a la entidad simbólica de la obra —, es lo que determina al barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo*. La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o de Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la

repostería — "¡Cuánto trabajo!" —, implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido*, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del horno *faber*, el ser -para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo "natural" de los cuerpos. (SARDUY, 1987, p. 210).

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en si mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje — el de los elementos reproductores —, sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y "natural" del lenguaje — somático —, como la perversión implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de la s figuras en el discurso literario. (SARDUY, 1987, p. 210)

Rielaboração minnha: O espelho dos conjugês arnfolinos, não consegue captar todo o mundo fora dele, a vastidade da linguagem que o rodeia, algo resiste.

Esta incompletud de todo barroco a nivel de la sincronía no impide — sino al contrario, por el hecho de sus constantes reajustes, facilita — a la diversidad de los estilos barrocos funcionar como reflejo signifiante de cierta diacronía: así es el barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue. La *ratio* de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se le puede mirar; ninguna imagen agota esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, *indicarla* como potencia, lo cual no quiere decir aún soportarla en tanto que residuo. (SARDUY, 1987, p. 211).

Ese logos [EL DE ARRIBA] marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, de logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neo barroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carência. (SARDUY, 1987, pp. 211-212).

Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (SARDUY, 1987, p. 212).

III CICLO:
EL EFECTO: "PANTALLA"

La obra de David Lamelas — ¿pero no sería mejor evitar el concepto de obra, solidario del ejercicio del arte y de sus taras: emisor sustantificado, determinación del producto, estetismo, etc.? — no se presenta ni como una mimesis de su objeto, ni como su abandono ante una tecnología que lo produce y que, gracias a esa iluminación tautológica, se encontraría a la vez exaltada y fijada, elevada al rango de fetiche. (SARDUY, 1987, p. 221).

Arte del lenguaje (p. 221)

El relato — ya que, aunque reducido a su grado cero, hay uno — es el mismo en las cuatro proyecciones, el significado de las cuatro frases es idéntico; simplemente la *diégesis* de las tres series de imágenes fijas — el tiempo inherente a cada serie, el ritmo que le es aparentemente consubstancial — puede o no coincidir, en cada exposición, con la *diégesis*, arbitrariamente normativa, de la película. El evento se encuentra así desarticulado a nivel de su percepción: su soporte diegético se pone en discusión, no se extiende en una secuencia unívoca y absoluta, sino que se encuentra siempre adelantado o atrasado con relación a sí mismo: relativizado. (SARDUY, 1987, p. 222).



Vídeo Tate de David Lamelas:

<https://www.youtube.com/watch?v=VI2XlyBI2M0>

EL cine ha naturalizado a tal punto sus procedimientos de connotación, que éstos han desaparecido como tales: la sucesión de dos secuencias que se desarrollan en lugares diferentes se lee directamente como " en el mismo momento", etc. Lamelas inserta la secuencia recurrente en un lugar a-significativo: la lectura del relato se perturba así con un "injerto" inoportuno que remite los significantes de connotación del montaje a su arbitrariedad e insiste sobre su código, ya "inocente".

Es esta a-significación de la secuencia recurrente en la topología del discurso lo que pone al evento en tela de juicio u hace que, al enunciarlo, quede tachado por una repetición insistente y muda que anula su unidad su origen y su posibilidad de conclusión. La combinatoria de los elementos narrativos, aunque estricta, se revela a-subjetiva: si el evento, dada la constitución del relato, recomienza en ese efecto de recomenzar es el sujeto de la enunciación el que, cada vez e inevitablemente, queda anulado. Así, la acumulación, obtenida con la repetición a-significante de un elemento, se reabsorbe en pura cantidad; su exceso no es más que indicativo: en la repetición, la obra puede designar, designarse, nunca decir.

En las exposiciones de Lamelas interviene toda una red sonora: aparatos de diapositivas, carreteles de bandas magnéticas, etc. Esa presencia de los motores, ese rumor uniforme y

sin fin de lo mecánico constituye el *audio* de las secuencias mudas. Es el rumor de la cadena significativa que progresa bajo el entrelazamiento de los eslabones narrativos. (SARDUY, 1987, p. 223)

La obra será, o una consignación de hechos sin nexo, disociados, un gasto sin intercambio, o un puro enlace, un simulacro de encuentro, una equivalencia que, al establecerse, se vacía: relación sin definición. (SARDUY, 1987, p. 224).

Lo único que la burguesía no soporta, lo que la "lasca de quicio" es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo (como proponía Joyce). (SARDUY, 1987, p. 238).

Jakobson nos recuerda que, fonológicamente, las nociones *compacto/difuso* significan "acústicamente — concentración de energía más elevada (o, al contrario, más reducida) en una región relativamente estrecha, central del espectro, acompañada de un desarrollo (o al contrario, de una disminución) de la cantidad total de energía y de su expansión den el tiempo". Es esta "concentración de energía" lo que constituye, en última instancia, el verdadero significado de la novela. Concentración que se realiza fonéticamente, por supuesto, pero también semánticamente: el mensaje y su expansión en el libro se logran con un mínimo de medios. En estas páginas todo es tensión, todo participa en el movimiento expresivo: discurso, frases, palabras y hasta la tipografía misma. (SARDUY, 1987, p. 264).

(...)

Pero si *Compacto* insiste en los significantes, en el aspecto físico, sonoro, del mensaje es que ese mensaje en su reverso en su aspecto de significado, es también del de un cuerpo: la alusión central del libro es *un cuerpo*. (SARDUY, 1987, p. 264).

[Hablando de compacto] La literatura es, como el que practica nuestro coleccionista, un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, per también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podía llamarse *escritpuralidad*.

CUBOS

Un prejuicio persistente de nuestra cultura que quiere que, de toda producción del arte, sea obliterado el *soporte*. Esa censura tenaz se ha ejercido, en pintura, contra la tela — la presencia del tejido (texto), del blanco — y el cuerpo de los materiales — pigmentos,

Irma Caputo
Notas e fichamentos

Irma Caputo - Pós-doutorado 2020/2021 - Faperj /Irma Caputo
Da escrita para a phoné: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos. Supervisor: Paulo Henriques Britto

polvos —; en literatura, contra la página y el grafismo; en escultura, contra el andamiaje, contra la osatura (geométrica, escondida) que arma al objeto.

Y es que la civilización — y re todo el pensamiento cristiano — ha destinado el cuerpo al olvido, al sacrificio. (na edição geral da obra p. 1186)

El “collage” dadaísta y el cubista se oponen diametralmente. Dadá también subtrae el objeto a su valor utilitario. Per no lo integra; lo hace *tema* del cuadro. Relieve de la tela, el objeto es sujeto; se adueña del espacio plástico y a la vez lo blasfema, en su emanación y su burla. (SARDUY, 1987, p. 312).