

 JANEIRO 2021

 SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco" IN: *América Latina en su literatura*, Coordinación y introducción por César Fernandez Moreno. México: siglo xxi editores, 1972, pp. 167-184.

Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semântica. (SARDUY, 1972, p. 167).

Si en su mejor gramática em español — la obra de Eugenio d'Ors — tratamos de precisar em concepto de barroco, veremos que una noción sustenta, explicita o no, todas las definiciones, fundamenta todas las tesis: es la del barroco en tanto que retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*. Para d'Ors, Churriguera "rememora el caos primitivo", "voces de tórtolas, voces de trompetas, oídas en un jardín botánico...No hay paisaje acústico de emoción más característicamente barroca...el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido"...el barroco "busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez..." Para d'Ors, como señala Pierre Charpentrat, "el barroco es, ante todo, como es sabido, libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada". El barroco en tanto que inmersión en el panteísmo: Pan, dios de la naturaleza, preside toda obra barroca autentica. . (SARDUY, 1972, p. 167).

La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco. Distinguiremos en esta artificialización, tres mecanismos. (SARDUY, 1972, p. 169).

1) La sustitución



René Portocarrero (Havana, 1912 – Havana, 1985)

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





Ricardo Porro (Camagüey, 1925 – Paris, 2014).



Con respecto a los mecanismos tradicionales del barroco, estas obras recientes de Latinoamérica, han conservado, y a veces ampliado, la distancia entre los términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soporte del arte clásico. Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento e otro el barroco no es más que una hipérbole, cuyo “desperdicio” veremos que no por azar es erótico. (SARDUY, 1972, p. 170).

b] La proliferación

Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado por non remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura — que llamaríamos de lectura radial — podemos inferirlo. Al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüístico — me refiero a todos los lenguajes, verbales o no, — al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funcionamiento, de este mecanismo del barroco se ha hecho más explícito. Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage. (SARDUY, 1972, p. 169).

O autor faz uma comparação entre operações de justaposições literárias e plástica/visuais. Citando para a literatura Alejo Carpentier, particularmente o capítulo III de *El siglo de las luces* aonde:

... para connotar el significado “desorden” traza alrededor de su significante (ausente) una enumeración de instrumentos astronómicos usados enrevesadamente y de cuya lectura inferimos el caos reinante: “Puesto el pátio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna...” (...) (SARDUY, 1972, p. 171).

E citando para as artes plásticas e visuais Mario Abreu:

La isomorfía visual de este mecanismo se encuentra en las “acumulaciones” del escultor venezolano Mario Abreu. En objetos mágicos, una yuxtaposición de materiales diversos — una herradura, una cuchara, cuatro palillos de tender, cuatro cascabeles, un broche, un llavero — todos, como en Carpentier, usados enrevesadamente, es decir, vaciados de sus funciones, lo que el escultor llega a significarnos, a codificar por medio de la acumulación, es el significado “Cáliz”, sin que en ningún momento el significante normal, denotado de “Cáliz” — cualquier forma, por metafórica que fuera, de cáliz — esté presente.

Otras veces la agrupación heterogénea de objetos “vaciados” no nos conducen ni aun de una manera sutilmente alegórica, a ningún significado preciso, la lectura radial es *deceptiva* en el sentido barthiano de la palabra; la enumeración se presenta como cadena abierta, como si un elemento, que vendría a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación, tuviera que acudir a cerrarla terminando así la órbita trazada alrededor del significante ausente. (SARDUY, 1972, p. 171).



Ilustración 1 Mario Abreu - Stop senos prohibidos, 1964

La lectura no nos conduce más que a la contradicción de los significantes, que en lugar de completarse, vienen a desmentirse, a anularse unos a los otros. (SARDUY, 1972, p. 171).

(menciona algunas obras que não encontrei e acrescenta)

... no funcionan como unidades complementares de un sentido, por visto que éste sea, sino como ejecutantes de su abolición que, a cada nuevo intento de constitución, de plenitud, logran invalidarlo, derogar retrospectivamente el sentido en ciernes, el proyecto siempre inconcluso, irrealizable de la significación. La enumeraciones, los bruscos y sopresivos emparejamientos de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, suscitan esta misma lectura, y también las constelaciones semánticas — pulverización, dispersión de sentido — del *Canto general*: (SARDUY, 1972, p. 172) cit...

Menciona a exuberância barroca de *Grande Sertão veredas* de João Guimarães Rosa, ele usaria todos os procedimentos anteriores, porém fundindo-os em uma única operação retórica:

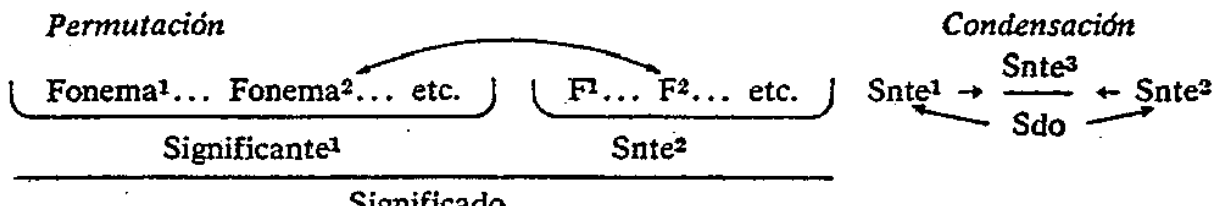
- Ⓜ O significado diabo excluiu a nomeação direta (substituição);
- Ⓜ A cadeia onomástica que se usa para se referir a ele ao longo do romance (proliferação), permite uma leitura radial dos atributos;

(reelaboração minha de SARDUY, 1972, p. 172)

La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, esta translación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota, como ninguna otra una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio. (SARDUY, 1972, p. 172).

c] La condensación

Análoga al proceso onírico de condensación es una de las prácticas del barroco: permutación, espejo, fusión, intercambio entre los elementos — fonéticos, plásticos, etc. — de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros. Figura central del joycismo, de toda obra lúdica, blasón de la descendencia lewiscarrolliana, la condensación, y su acepción rudimentaria, la permutación fonética, que al nivel del signo, podríamos formalizar del siguiente modo.



(...) en la obra de Cabrera Infante la función de estas operaciones es precisamente ésa: la de limitar, de servir de soporte y de osatura a la producción desbordante de las palabras — a la inserción, prolongable al infinito, de una subordinada en otra —, es decir, la de hacer surgir el sentido allí donde precisamente todo convoca al juego puro, al azar fonético, es decir, al sin-sentido. (SARDUY, 1972, p. 173).

Si en la sustitución el significante es escamoteado y remplazado por otro y en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, en la condensación asistimos a la “puesta en escena” y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria. (SARDUY, 1972, p. 174).

En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que se esconde, subyacente al texto — a la obra arquitectónica, plástica, etc. — otro texto — otra obra — que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Baktine. Según este autor la parodia deriva del género “sério-cómico” antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco — de allí su mezcla de alegría y tradición — y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. (SARDUY, 1972, p. 175).

(...) el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo “anormal”, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión. Las saturnales, las mascaradas del siglo XVI, el Satiricón, Boecio, los Mitserios, Rabelais, por supuesto, pero sobre todo el Quijote: estos son los mejores ejemplos de esa *carnavalización* de la literatura que el barroco latinoamericano reciente — no por hazar notemos la importancia del carnaval entre nosotros — ha heredado. La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale la confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. (SARDUY, 1972, p. 175).

Textos que em la obra establecen um diálogo, um espectáculo teatral cuyos portadores de textos — los actantes de que habla Greimas — son otros textos: de allí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Baktine, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no. Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización., de la parodia y la intertextualidad, lo

barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plano, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro — carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc, — es decir, como apuntaba Bakhtine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura. (SARDUY, 1972, p. 175).

Afrontando a los lenguajes entrecruzados de América — a los códigos del saber precolombino —, el español — los códigos de la cultura europea — se encontró duplicado, reflejado en otras organizaciones, en otros discursos. Aún después de anularlos, de someterlos, de ellos supervivieron ciertos elementos que el lenguaje español hizo coincidir con los correspondientes a él; el proceso de sinominización, normal en todos los idiomas, se vio acelerado ante la necesidad de uniformar, al nivel de la cadena significativa, la vastedad disparatada de los nombres. (...) de allí la resistencia moral que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y la medida como la francesa — irrisión de toda funcionalidad, de toda sobriedad, es también la solución a esa saturación verbal, al *trop plein* de la palabra, a la abundancia de lo nombrante con relación a lo nombrado, a lo enumerable, al desbordamiento de las palabras sobre las cosas. De allí también su mecanismo de la perífrasis, de la digresión y el desvío, de la duplicación y hasta de la tautología. Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática u su generación en el universo de las palabras. Variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma y duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio — infinito — disponible. Lenguaje que habla del lenguaje, la superabundancia barroca es generada por el suplemento sinonímico, por el “doblaje” inicial, por el desbordamiento de los significantes que la obra, que la ópera barroca cataloga.

Por supuesto, la obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos — suplemento sinonímico, parodia etc. — se encuentran situados en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación. (SARDUY, 1972, p. 175).

A] La intertextualidad

Consideremos en primer lugar la incorporación de un texto extranjero al texto, su collage o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere: la cita; luego trataremos de la forma mediata de incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad cuerpo extraño en la superficie, pero

construyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas sus geología: la reminiscencia. (SARDUY, 1972, p. 177).

Las citas plásticas que en sus recientes panales y rompiendo la homogeneidad de éstos practica Antonio Seguí y que revisten las formas del collage, del “préstamo” o de la transposición, proceden del arte gráfico — tipografías, calcos diversos, etc. — y de los distintos códigos urbanos — flechas, manos que señalan, líneas de puntos, placas del tránsito, etc. Las citas que constituyen la casi totalidad de los grabados del pintor Humberto Peña proceden de otros espacios plásticos — o que en la estructura gráfica funcionan como tales — planchas de anatomía que interrumpen el dibujo de un cuerpo con su excesiva pertinencia y su minuciosa precisión visceral, tiras cómicas norteamericanas que vienen a señalar en el cerebro la banalidad de las frases nacientes.

Las citas detectables en las calcografías de Alejandro Marcos poseen, además de la paródica, la instancia tautológica. Es el propio código plástico el que aquí se sirve de campo de extracción, de materia citable: la perspectiva, la oposición de la luz y la sombra, la geometría, todos los signos con que las convenciones denotan el espacio y el volumen y que ya la costumbre, la misma descodificación durante varios siglos ha naturalizado, son aquí utilizados, pero únicamente para señalarlos en tanto que arbitrarios, que puro simulacro formal. (SARDUY, 1972, p. 177).

La reminiscencia. Sin aflorar a la superficie del texto, pero siempre latente, determinando el tono arcaico del texto visible, las crónicas coloniales cubanas, las reseñas y los avisos de entonces, los libros y documentos — el trabajo de hemeroteca — están presentes, en forma de reminiscencia — en un español escueto, recién implantado en América, de vocablos clásicos —, en ciertos fragmentos (...) Igualmente es la reminiscencia de los arabescos, de los vitrales y de la herrería barroca colonial lo que estructura las naturalezas muertas de Amelia Peláez; (SARDUY, 1972, p. 178).

B] La intratextualidad

Agrupamos bajo este inciso los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos — citas y reminiscencias —, sino que intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje — de tatuaje — en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación. Gramas que se deslizan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre escritura.

Gramas fonéticos. En el mismo nivel que las letras que instauran un sentido en el recorrido lineal, fijado, “normal” de la página, pero formando otras posibles constelaciones de sentido, prestas a entregar-se a otras lecturas, a otros desciframientos, a dejar oír sus voces a quien quiera escucharlas, existen otras posibles organizaciones de esas letras. Las líneas tipográficas, paralelas y regulares — determinadas por nuestro sentido lineal del tiempo —, a quien quiera transgredirlo, ofrecen sus fonemas a otras lecturas radiales, dispersas,

fluctuantes, galácticas: lectura de gramas fonéticos cuya práctica ideal es el anagrama, operación por excelencia del escondite onomástico, de la sátira, salopada y adivinable al iniciado, de la risa destinada al hermeneuta; pero también el caligrama, el acróstico, el bustofredón y todas las formas verbales y gráficas de la anamorfosis, de los dobles e incompatibles puntos de vista, del cubismo; formas cuya práctica engañosa sería la aliteración. La aliteración que "aficha" y despliega, que ostenta los trazos de un trabajo fonético, pero cuyo resultado no es más que mostrar el propio trabajo. Nada ninguna otra lectura se esconde necesariamente bajo la aliteración, su pista no reenvía más que a sí misma y lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin. Operación pues, en este sentido, tautológica y paródica, es decir barroca. (SARDUY, 1972, p. 178-179).

Gramas sintagmáticos. El discurso como encadenamiento sintagmático implica la condensación de secuencias que opera la lectura, descriframientos parciales y progresivos que avanzan por contigüidad y nos remiten retrospectivamente a su totalidad en tanto que sentido clausurado. Ese núcleo de significación entre comillas que es el sentido de la totalidad, se presenta en la obra barroca, como la especificación de un espacio más vasto, aglutinación de una materia nebulosa e infinita que la sostiene en tanto que categoría y cuya gramática la obra "aficha" como procedimiento de garantía, como emblema de pertenencia a una clase constituida y "mayor".

La práctica reducida de esta tautología es la que consiste en señalar la obra en la obra, repitiendo su título, recopiándola en reducción, describiéndola, empleando cualquiera de los procedimientos conocidos de *la mise en abîme*. (...) La obra en la obra, el espejeo, la *la mise en abîme* o la "muñeca rusa" se han convertido en nuestros días en una burda astucia, en un juego formal que no señala más que una moda y nada ha conservado de su significación inicial (SARDUY, 1972, p. 180).

4] CONCLUSIÒN

A] Erotismo

El espacio barroco es 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 de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El "objeto" del barroco puede precisarse: es ése que Freud, pero sobre todo Abraham llaman el objeto parcial: seno materno, excremento — y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco —, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir con la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a).

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esa repetición obsesiva es una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal 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. (SARDUY, 1972, p. 182).

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja, estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (...) El trayecto — real o verbal — no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está “apaciblemente” cerrado sobre si mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (SARDUY, 1972, p. 183).

(...) la frase neobarroca — la frase de Lezama — muestra en su incorrección (falsas citas, malogrados “injertos” de otros idiomas, etc. En su no “caer sobre sus pies” y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma. (SARDUY, 1972, p. 183).