

Severo Sarduy

BARROCO FURIOSO

¿Dónde situar, hoy, los efectos de un discurso literario barroco? O más bien: la repercusión deformada, acentuada hasta el exceso o la manera del discurso que suscitó, en el siglo diecisiete, 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 legitimidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia —con frecuencia contraculturales— propios de nuestro tiempo.

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

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.

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: programa de re-diagramación, descomposición y reorganización de diarios y revistas,



perturbación o “des-creación” de la comunicación masiva para generar falsas noticias o para demostrar hasta que punto es importante la codificación “profesional” de las que se pretenden verdaderas, la mecánica facticia de toda voluntad de información.

Borde o margen de la superficie: aparecen aislados, marcados por su propia recurrencia, los procedimientos que la técnica central —el barroco europeo— había codificado y que se encuentran, en la periferia, desprovistos de todo pretexto funcional, expulsados de la lógica representativa, excluidos de todo simulacro de verdad.

Si la anamorfosis —punto en que el sistema de la perspectiva bascula, va a caer en lo ilegible, en una confusión de trazos borrosos, límite y exceso de su funcionamiento —fue utilizada en el barroco fundador para codificar un suplemento de información —con frecuencia moral: alegoría o *vanitas*—, va a reaparecer en el barroco sudamericano reducida a su puro artificio crítico y señalada, fuera de toda pretensión didáctica, como procedimiento, denunciada su “naturaleza” de truco: ni concha marina engañosa que revelará, cuando de los embajadores no quede más que el fasto vaciado, el simulacro de la representación canjeado en superficie pura, la caravela grave y grisácea, aleccionadora, ni paisaje que, al desplazarnos, al retirarnos del punto de vista frontal, supuesto normal y único, habrá que reinterpretar, integrar en una nueva secuencia; no, la cabeza —se trata de un *Retrato* de Hugo Sbernini— está vista de frente y seccionada en múltiples campos de modo esquemáticamente archimboldesco, pero en el “Caballero de la nostálgica sonrisa” los puntos de vista de la anamorfosis, incompatibles, no van a sintetizarse en ninguna imagen totalizadora, intimidante o no, no van a conducirnos a ningún saber suplementario, sino, simplemente a desarrollar ante la mirada, como se despliega y se repliega sobre sí mismo el cuerpo asimilado a una superficie pura, sin espesor, la apariencia de la figura humana y su irrisión. El cuerpo puede inscribirse, adherirse a una banda

siempre capaz de ondular, de volver sobre sí misma, el eje de simetría del rostro aparece ligeramente desplazado, dislocado; esa proporción deshecha, ese aparecer disuelto como por un hundimiento leve conducen no a la revelación de una imagen obturada, suplantada por la pantalla de la visión frontal, sino a la revelación de la anamorfosis como artificio puramente retórico que el más ligero desajuste, desfocaliza, reduce a una máscara estrábica, impide significar.

En la otra vertiente del barroco —del Caravaggio—, la actitud realista tampoco tiene hoy el sentido que tuvo en el ámbito teatralizado del claro-oscuro: no se trata de convocar la realidad en el cuadro para, sometiéndola a una iluminación contrastada, brutal, extraer de ella, de su configuración simbólica o de sus referentes mitológicos o bíblicos, una lección, ni tampoco de revelar, por medio de la sobreexposición, el agrandamiento arbitrario o la hipertrofia de un detalle, una verdad moral opuesta a la simulación que el cuadro configura, sino de *realizar el cuadro* a tal punto que éste se presente, se acredite y justifique como un nuevo fragmento, una nueva porción de la realidad objetiva afirmando así —contrariamente a lo que parece connotar el hiperrealismo americano— que la supuesta realidad no vale ni más ni menos, que no hay jerarquías, en lo verosímil ni en lo ideológico, cuando la ilusión está programada, configurada con el mismo empenamiento y la misma minuciosidad que la realidad que, en ese grado de reflejo milimétrico, excesivo, ya no la precede.

Queda, como simple confirmación y regreso del barroco —pero esta vez no se trata de un barroco trasplantado, sino de “origen” ya sudamericano—, la reactualización del trabajo de grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas; paradigma del falansterio.

Barroco ideológico que, aunque activado por otra urgencia y por otra subversión, no contradice —aunque sea sin saberlo— la acción jesuita de ayer.

