



**BARROCOS**  
y Neobarrocos

# BARROCOS y Neobarrocos

EL INFIERNO DE LO BELLO



Ayuntamiento de Salamanca



Salamanca  
Ciudad de Cultura  
y Patrimonio



DA2  
DIPLOMA DE ASESORÍA  
SALAMANCA



SALAMANCA 2012  
MUSEO DE LA CIUDAD

PATROCINA



# BARROCOS y Neobarrocos

EL INFIERNO DE LO BELLO

Proyecto y comisariado general:

F. JAVIER PANERA CUEVAS

Comisarios invitados:

PACO BARRAGÁN

OMAR-PASCUAL CASTILLO

Este libro se edita con motivo de la exposición *Barrocos y Neobarrocos, el infierno de lo bello* celebrada en:  
DA2 Domus Artium 2002 Salamanca, Sala Santo Domingo de la Cruz y Palacio de Abrantes, del 3 de octubre de 2005  
al 8 de enero de 2006, dentro de la programación Salamanca 2005 Plaza Mayor de Europa.



# TXT

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| F. Javier Panera Cuevas<br><i>Barrocos y Neobarrocos</i>                                       | 7   |
| Pedro Aullón de Haro<br><i>La ideación barroca</i>                                             | 157 |
| Javier Pérez Bazo<br><i>El Barroco y la cuestión terminológica</i>                             | 185 |
| Omar Calabrese<br><i>La era neobarroca</i>                                                     | 210 |
| Veit Loers<br><i>Mánadas y tormentas artificiales</i>                                          | 225 |
| Fernando Castro Flórez<br><i>Tribulaciones y lección de sombras</i>                            | 233 |
| Fernando R. de la Flor<br><i>El Barroco histórico y la difícil (pos) modernidad hispana</i>    | 262 |
| Paco Barragán<br><i>All must go! O el (fun) shopping como manifestación neobarroca suprema</i> | 277 |
| Frans Haks<br><i>Apostando por lo contrario a lo establecido</i>                               | 287 |
| Norman Klein<br><i>El Barroco electrónico: Las Vegas, el centro comercial y George Bush</i>    | 294 |
| Andrés Isaac Santana<br><i>El reino del artificio</i>                                          | 300 |
| Antonio Domínguez Leiva<br><i>El Barroco cinematográfico</i>                                   | 306 |
| Angela Ndalians<br><i>Estética neobarroca y entretenimiento contemporáneo</i>                  | 337 |
| Víctor Zamudio-Taylor<br><i>Ultrabaroque: arte, mestizaje, globalización</i>                   | 366 |
| Omar-Pascual Castillo<br><i>Rizar el rizo</i>                                                  | 376 |
| Antonio Zaya<br><i>Lectura caprichosa del Barroco (infinito) según Wolfflin</i>                | 398 |
| Ángel Rodríguez Abad<br><i>Abecedario para Severo</i>                                          | 402 |
| <i>Cámara de Ecos</i>                                                                          | 409 |



Jason Rhoades, *Pupp Tent/Puss Tent*  
Instalación compuesta por 48 neones  
Cortesía del artista y Galería Helga de Alvear  
Instalación en el DA2 durante la exposición  
*Barrocos y Neobarrocos, el infierno de lo bello*





F. Javier Panera Cuevas

*“(…) Porque quizá eso sea el  
Barroco: como el tormento de una  
finalidad en la profusión”*

Roland Barthes

## Barrocos y Neobarrocos

*El Infierno de lo bello*

*Foucault* describía en *Las palabras y las cosas* el Barroco como la época en que un orden del saber desaparece para no dejar tras de sí más que juegos y simulacros cuyo único poder es el del encantamiento y la seducción. Esto explica que el Barroco haya sido considerado el tiempo privilegiado del *trompe l'oeil*, de la teatralidad y el artificio, de los sueños y las visiones... “El mundo es sólo un gran teatro”, “la vida es sólo un sueño”... En estas sentencias aflora la “conciencia de irrealidad” del hombre barroco; su inquietud ante un orden carcomido por su propia inconsistencia ante el cual se responde mediante la vanidad de todos los sentidos, la estetización exagerada y la licencia para dedicarse al juego -in-transcendente- de las apariencias. Sin embargo, al mismo tiempo, encontramos en ese periodo una extrema tensión moral y una incipiente pulsión crítica que se materializa en arduos esfuerzos por encontrar un “orden secreto” a partir del reconocimiento de la complejidad del mundo, un orden que la realidad y la ciencia no son capaces de encontrar por sí solas pero que el arte tampoco llega a alcanzar, perdido como está, en su infinito laberinto de espejos.

En su célebre texto *El origen del drama barroco alemán* Walter Benjamin ya hizo notar —de un modo casi visionario— el interés crítico que tenía toda la experiencia barroca de cara a una comprensión de la genealogía de lo moderno; sin embargo no fue hasta finales de la década de los 80 del siglo pasado cuando diferentes autores como Calabrese, Sarduy, Deleuze, Buci-Glucksmann, Chiampi, Virilio, Maffesoli, Brea, Jarauta, Baudrillard, entre muchos otros, comenzaron a utilizar de un modo recurrente los términos “Barroco” y “Neobarroco” para ensayar modelos de definición de la cultura contemporánea.

Lo Neo-Barroco no debería verse como un simple retorno al célebre estilo de los siglos XVII y XVIII, sino también —y sobre todo— como un espíritu o categoría estética; una forma de organización trans-cultural con estrategias de representación propias. Una metáfora de nuestro tiempo, que retoma y redefine —a veces de un modo contradictorio— comportamientos estéticos y socioculturales que se extienden desde la antigüedad clásica hasta hoy.

AES+F *Le Roi Des Aulnes*

2001. From the cycle *King of the Forest*, video on DVD, 9'04", loop.

Cortesía de NCCA (Moscow, Russia) and Bokov Factory (Moscow, Russia)





siglo I a. C., Museo Vaticano, Roma



Imagen de Aliens (El regreso)  
Director James Cameron, 1986  
Monstruo diseñado por H.R. Giger  
Cortesía 20th Century Fox.





Essenhight  
*Minotaur*  
 Óleo sobre panel  
 x 214 cm  
 sía Goezt Collection



Lee Bul  
*Amaryllis*, 1999  
 Cortesía de la artista y  
 Colección Arario Gallery, Cheonan, Corea.



# Barrocos, neobarrocos, metabarrocos...

Desde esta perspectiva –transhistórica– el *Laocoonte* griego se percibe hoy tan barroco como el monstruo de Alien, paradigma de los principios de inestabilidad y metamorfosis que define Omar Calabrese en *La era neobarroca* y no es por ello extraño que artistas contemporáneos como la artista coreana Lee Bul o la norteamericana Inka Essenhigh hayan hecho del monstruo un motivo recurrente de su trabajo. Celebraciones como el carnaval de Río de Janeiro o el *Love Parade* de Berlín serían dos de las manifestaciones neo-barrocas más significativas de nuestro tiempo y no es difícil encontrar en ellas analogías con las estrategias visuales ya utilizadas en las fiestas sagradas y profanas (el carnaval barroco) de los siglos XVII y XVIII tal y como hemos intentado demostrar en la exposición *Mascarada*, celebrada también en este centro. Los diseños de modistos como Galliano, Lagerfeld y Jean Paul Gaultier (que ha trabajado con directores de cine neobarrocos como Peter Greenaway o Almodóvar), también se encontrarían en esta categoría, –yo diría que la industria de la moda en general (como la del arte, el cine o la música pop) se mueve bajo parámetros neobarrocos–. Soportes visuales como el *videoclip* o los *videojuegos* son “máquinas de representación” neobarrocas, por su dinámica proliferante, su deconstrucción narrativa y su capacidad omnívora para vampirizar ideas de otros lenguajes. Cuando un *Dj* remezcla música de diferentes estilos está redefiniendo de un modo “neobarroco” la música del presente –el *hip hop* sería en este sentido, la más mestiza y neobarroca de las músicas–.



Carnaval de Rio de Janeiro, 2004



Love Parade. Berlín, 2001

El asalto físico a los sentidos que provoca la inflación de efectos especiales en los *films* de ciencia ficción perpetúa la lógica barroca del espectáculo como simulacro de la razón política y religiosa; hoy al servicio de las grandes corporaciones que controlan la industria del espectáculo. El cine de ciencia ficción, y los videojuegos de realidad virtual recrean realidades “alternativas” de un modo tan vertiginoso, extático y convincente como los paraísos celestiales que representaban los pintores de *trompe l'oeils*. Las nuevas tecnologías y los avances de la ciencia están transformando de un modo vertiginoso nuestros sistemas de percepción y nuestras concepciones de la realidad en un modo parecido a como Copérnico, Kepler o los viajeros del nuevo mundo nos obligaron a



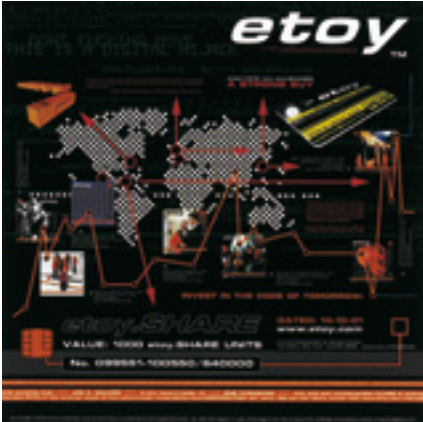
Imágenes de un desfile de moda de Jean Paul Gaultier



Helen Mirren vestida por Jean Paul Gaultier en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Peter Greenaway, 1990. Universal Pictures.

reconsiderar nuestra posición en el Universo. El hombre del siglo XVII es testigo de un mundo que vacila pues el modelo *kepleriano* del universo parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada. Algo parecido sucede con el hombre de hoy, que ha ido sustituyendo las teorías newtonianas por la imagen de un universo en expansión “creado” a partir de una explosión violenta y sin límites ni forma posible; una fuga de galaxias hacia ninguna parte.

El Barroco del siglo XXI podría pues, identificar algunas de sus coordenadas leído en función del modelo cosmológico actual, la teoría del big bang y sus desarrollos recientes a modo de principios de incertidumbre. *Internet* sería en este mismo sentido un espacio virtual tan barroco, laberíntico y desbordante como las bóvedas pintadas al fresco por Pietro da Cortona o Andrea Pozzo. La navegación por la red con sus rutas de acceso y tránsito por las intrincadas estaciones que conectan un tipo de conocimiento con otro es un modo de comunicación nodal y rizomática cuyo parecido con el pliegue Leibniziano –retomado posteriormente por Deleuze– va más allá del sentido metafórico. Leibniz caracterizó la época barroca como el intento de responder a la miseria del mundo mediante un exceso de principios y formas, que se pliegan y se despliegan una y mil veces entre lo externo y lo interno en un peregrinaje tan laberíntico como infinito. En este mismo contexto se debería



etoy.SHARE. 2000. <http://www.etoy.com>.



Mark Napier. Shredder 1.0, 1998. <http://www.potatoland.org>





Cortona  
*La Divina Provvidenza*  
 Palazzo Barberini, Roma



Franz Ackermann  
*Mental Map, Evasión*  
 1997. Cortesía del artista





Imagen de la película, 2046, 2004. Wong Kar Wai  
Cortesía Araba Films



valorar el carácter impuro, inestable, multidimensional y mutante que Omar Calabrese [1989], haciendo uso de un riguroso formalismo, ha investigado sistemáticamente en la cultura contemporánea. Precisamente, una de las aportaciones más sugerentes de este semiólogo italiano es la explicación de la cultura neobarroca a partir de la “dimensión fractal”. Los cuerpos fractales son aquellos que poseen una forma irregular, o desigual, lo que impide que pueda describirse o medirse con exactitud mediante la geometría tradicional, pues ésta opera con entidades puras (círculo, cuadrado, triángulo, etc.). Para remediar el problema, fue necesario elaborar una geometría especial, la fractal, especializada en mediciones de cuerpos irregulares. Como si relevara de un modo contemporáneo la hipótesis Leibniziana del pliegue, Calabrese sugiere que la cultura de nuestro tiempo obedece a modelos fractales, que se expresan en patrones de producción y recepción que asumen creativamente lo azaroso, lo irregular, lo fragmentario, lo monstruoso. Desde este punto de vista la idea de lo fractal entroncaría con los propios orígenes semánticos del término “barroco” que designaba cierto tipo de perla deforme, que no lograba la plena esfericidad, de ahí su asociación con lo imperfecto y lo antinormativo. El *perpetuum mobile* barroco, estaría hoy relacionado con la inestabilidad ideológica y cultural, la continua mutabilidad. La sentencia: “No hay estado sino continua mutabilidad en todo” que pronunciara Baltasar Gracián en el siglo XVII sería perfectamente asumible por un arte del presente incesantemente sometido a operaciones de revisión y recuperación del pasado cultural.

Ya hemos dicho en el Barroco la vida se convierte en un gran teatro, en puro espectáculo del que sólo se forma parte “mirando y siendo mirado, como en un gigantesco panóptico” [Buci-Glucksmann]. Ese es el fondo de la melancolía barroca: la reducción del ser a la pura visibilidad, “un resolverse el mundo en apariencias y simulación, un volverse indistinguibles el sueño, la ilusión y la realidad”. También en el Neobarroco el artista tiene intención de representar el mundo, sólo que al hacerlo radicaliza la significación del concepto re-presentar, no estamos ante una representación de la vida, sino ante la representación “en lugar de la vida” no ante una imagen del mundo sino ante su sustitución por “el simulacro” [Baudrillard].

Donde tal vez se advierte con mayor intensidad este extremo es en los espacios públicos. Y en este sentido, la *Plaza Mayor de Salamanca* que cumple ahora su 250 aniversario —¡con neobarrocos medallones digitales!— me parece un ejemplo muy significativo. En los siglos XVII y XVIII la plaza barroca era el mayor escenario de esa teatralización de la vida cotidiana, quien pasaba por ella cruzaba líneas de fuerza que remitían a una suerte de *script*, que podía materializarse en cualquier momento...sin embargo hoy la “experiencia teatralizada de la vida” en los espacios públicos se aprecia principalmente en los “edificios espectáculo” que la sociedad de consumo y la industria cultural están produciendo casi por generación espontánea: (Centros comerciales, parques temáticos, museos...) Los grandes centros comerciales están llenos de “teatros” donde el vendedor adapta su ambiente a la mejor escenografía posible para seducir al comprador... Muchos restaurantes modernos no enfatizan tanto sus platos como la singularidad de su ambiente, no tanto la condición de su cocinero como la imaginación de su arquitecto y decorador... [Pensemos en los

*Planet Hollywood* o los *Hard Rock Cafe*]. En el “capitalismo de producción” —que como demostró Walter Benjamin, nace en la era barroca— la función de la mercancía era satisfacer necesidades y en su fase avanzada —el “capitalismo de consumo”— cumplimentar deseos. En la era neobarroca asistiríamos al nacimiento de una suerte de “capitalismo de ficción” o “capitalismo teatral” cuyo fin, según ha señalado Vicente Verdú sería: “suscitar y satisfacer fantasías”. Este “mundo como supermercado” —parafraseando a Houellebecq— ya no sería lo que realmente es sino lo que la imaginación suscita.



Alexander Timtschenko. *Venecia I (Venetian Hotel, Las Vegas)*  
1999. Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid

Hay modernas “ciudades-espectáculo” como Las Vegas o Disneylandia en las que llega a ser realmente complicado determinar donde termina la realidad y donde comienza el simulacro... se trata, como dice Baudrillard, de mundos “genuinamente artificiales” donde la falsedad es tan inequívoca que amenaza con convertirse en la única realidad posible. En Las Vegas se creó a finales de los años noventa el *Venetian Hotel*, el hotel-espectáculo más grande del mundo, con tres mil suites y un casino de 10.000 metros cuadrados, en cuyas instalaciones se reconstruyó con singular precisión la *Plaza de San Marcos de Venecia* y la fachada del *Palacio Ducal*, con sus canales con góndolas y gondoleros pasando bajo el *Puente de Rialto*... en esas mismas instalaciones ha terminado encontrando aposento en el año 2001 la última franquicia del *Museo Guggenheim*, la multinacional del arte contemporáneo por excelencia; todo aquel que quiera acceder al museo, debe pasar inevitablemente por el casino... el año pasado Frank Gehry, el arquitecto que sorprendió



al mundo con la teatral –y neobarroca– arquitectura del *Museo Guggenheim de Bilbao*, realizó un edificio de líneas casi idénticas en Estados Unidos para acoger el *Museo de la guitarra eléctrica*... una vez más la “hiper-realidad” –con “hiper” de hipermercado– termina superando al arte. Sin embargo esta deriva simuladora –y alegórica– no es exclusiva de las nuevas ciudades vinculadas a la “sociedad del espectáculo”, cada vez son más las ciudades históricas europeas que –conscientes de formar parte del engranaje de la industria cultural– han entrado a saco en ella y se presentan ante nosotros como



Frank O. Gehry. Fachada del Museo Guggenheim Bilbao



Frank O. Gehry, Fachada del Chicago Millennium, 2005

fosilizadas “ciudades museo”, es decir como fantasmales “simulacros de sí mismas”. En estas circunstancias al ser humano de la modernidad neobarroca no le queda otro remedio que vivir con una cierta distancia respecto a sí mismo, comportarse como si no fuera él mismo sino su doble, vivir “creándose” –y creyéndose– “un personaje”; pensemos en la película *El Show de Truman* de Peter Weir o en las muchas variantes del programa *Big Brother*. En estos programas la precaria percepción del mundo invita a mucha gente a hipotecar una parte de la propia personalidad delegando en terceros. En la *telerealidad* los espectadores se identifican con los participantes y viven a través de ellos lo que su propia realidad les veda. Hoy sabemos que hay subproductos periodísticos que “fabrican la realidad” e insisten –siguiendo algunas corrientes filosóficas posmodernas– en que los hechos no son más que “construcciones lingüísticas”, y que, en consecuencia: ¡la realidad y la ficción son “géneros” y como tales pueden mezclarse sin problemas!...

En otra dimensión, fenómenos estéticos contemporáneos como la cirugía estética, el travestismo o las alteraciones corporales mediante tatuajes y *piercings* remiten a “distopías” barrocas como el “castrati” o el hermafrodita, que ya representaron en su día Velázquez y Bernini –el hermafrodita es, de hecho, un paradigma barroco por su inquietante ambigüedad que “hace visible” la indistinción entre lo terrenal y lo celestial, pues en él la contradicción entre lo masculino y lo femenino está en trance de superarse–; y al mismo tiempo responden a dinámicas de seducción-simulación equiparables a las que en el siglo XVIII llevaban a los hombres a maquillarse y portar aparatosas pelucas que “afeminaban” ambigüamente sus rostros y a las mujeres a vestir



Imagen de Jocelyn Wildenstein y la modelo transexual Amanda Lepore en una fiesta



Orlan. Detalles de la séptima operación quirúrgica/performance. *Ce corps... Ceci est mon logiciel*. Nueva York, 21 de noviembre de 1993 de la artista.



irrespirables corsés que terminaban alterando sus anatomías.

Finalmente y como culminación lógica de esta dinámica, el *Cyborg*, en su quimérica, –cuando no grotesca–, fusión de humano y máquina, será, probablemente, la última gran creación del Neo-Barroco... en el *Cyborg*, como en la realidad virtual, está el último paso de la problemática relación del hombre con el mundo. Los biólogos y neurólogos están trabando en el estudio de las terminales nerviosas para conocer como se producen las sensaciones y de que manera reproducirlas; y esto –para bien o para mal– no es ciencia ficción. Multinacionales de Japón y Estados Unidos patrocinan las investigaciones con el propósito de aplicarlas. En un futuro no muy lejano, –anticipado en películas como *Total Recall*, *Matrix* o *Minority Report*– sentado ante el televisor, alguien podrá vivir todas



Leigh Bowery. Session II / Look 9, Julio 1989. Cortesía Fergus Greer y Michael Hoppen Gallery, Londres





High Bowery. *Session II / Look 9*  
 agosto 1990.  
 Cortesía Fergus Greer y Michael Hoppen Gallery, Londres



Matthew Barney. *Cremaster 5: her Giant*  
 1997. C print in acrylic frame  
 134 x 108,3 x 2,5 cm  
 Cortesía Barbara Gladstone, Nueva York  
 Colección Sammlung Zellweger Luwa, Uster, Suiza



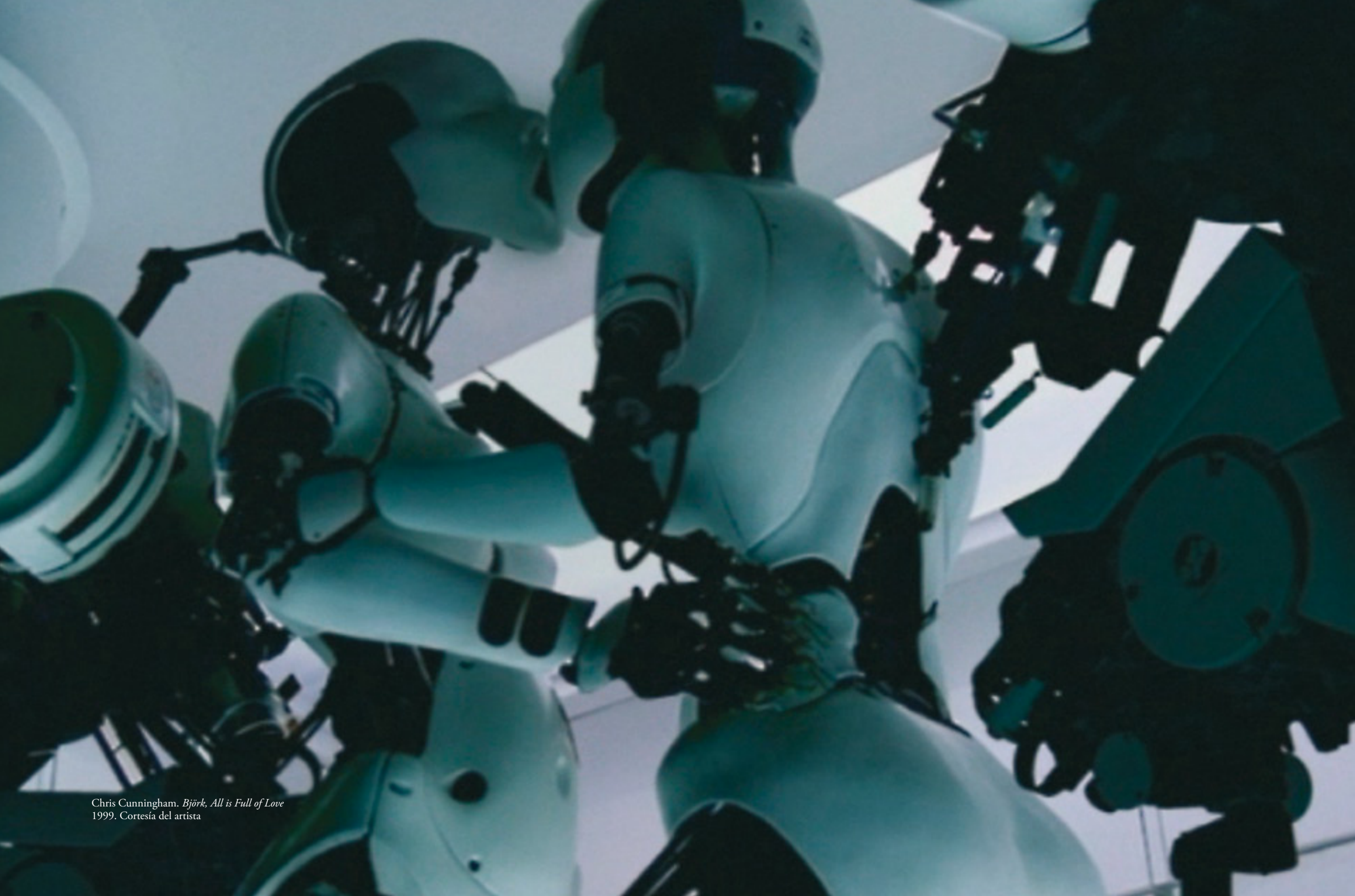


Imagen de la película Robocop, 1987, Paul Verhoeven  
Cortesía Orion Pictures Corporation



Lee Bul. *Cyborg W9*  
2006, Cortesía de la artista y PKM Gallery





Chris Cunningham. *Björk, All is Full of Love*  
1999. Cortesía del artista



las sensaciones y emociones con idéntico grado de realidad que en el mundo conocido. Asistiremos de nuevo al dilema barroco entre verdad y sueño en dimensión casera.

## Momento Barroco

Cuando empezamos a trabajar en este proyecto lo hicimos partiendo de la base de que no es posible pensar la modernidad –aunque sea de un modo crítico– si dejamos de lado su “momento barroco”, siendo conscientes al mismo tiempo de que discutir hoy sobre la pertinencia –o no– de utilizar la palabra *neo-barroco* y encontrar en ella algunos rasgos de la cultura contemporánea presupone, como base argumentativa: un examen del propio término que le dio origen: el *Barroco*, que, como es sabido, está lejos de sostener una teoría única que lo defina. En esta publicación hemos incluido en este sentido dos excelentes ensayos de Pedro Aullón de Haro y Javier Pérez Bazo que analizan exhaustivamente el origen y los diversos significados y acepciones del término.

### Una perla deformada

En lo que casi todos parecen estar de acuerdo es en que el término *Barroco* nació como designación peyorativa: la perla deformada –*berrueca* en portugués– o el razonamiento alambicado y capcioso [acepción que se ha querido dar al silogismo francés: *Baroque*]. Esta línea de valoración negativa ha sido constante desde que, en los albores de La Ilustración, el *Diccionario de la Academia Francesa* de 1740 admitiera por primera vez el “sentido figurado” –es decir: alegórico– del término:

*“Dícese también barroco (baroque) en sentido figurado, con referencia a lo irregular, extravagante, desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura barroca...”*

Irregularidad y anomalía, he aquí algo, *a priori*, poco oportuno para definir un estilo, ¿Habríamos entonces más bien de una “ausencia de estilo”, que es algo de lo que justamente acusan algunos a la creación contemporánea?. Sea como fuere pocos años después, Pernetty en su *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757) es seguramente el primero en aplicar el término, también de un modo peyorativo para referirse específicamente a las artes plásticas:

*“Todo lo que sigue no las normas de las proporciones sino el capricho del artista (...)”*

Y en un mismo sentido Quatremère de Quincy se lo aplica a la arquitectura y escribe en la

*Encyclopédie Méthodique* (1789):

*“Lo barroco es en arquitectura un matiz de lo extravagante...”*

Al borde ya del siglo XIX otro de los teóricos más reputados de La Ilustración: Francesco Milizia, en su *Diccionario de las Bellas Artes*, publicado en 1797: acentúa el carácter peyorativo del término y lanza la siguiente sentencia:

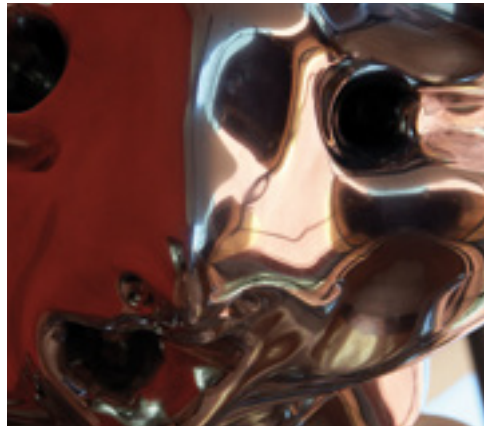
*“Barroco es el superlativo de lo extravagante, el exceso de lo ridículo...”*

De aquella tradición ha sobrevivido hasta hoy un prejuicio en torno a lo barroco –como adjetivo–, cuyo campo semántico se asocia de forma instintiva a un amplio repertorio de connotaciones peyorativas: Tensión, extravagancia, desequilibrio, desorden, convulsión, exceso, *horror vacui*, grandilocuencia, escapismo, efectismo, sentimentalismo, saturación visual, rebuscamiento, exuberancia, falsedad, ritualidad, esoterismo, gasto desproporcionado, uso indiscriminado de materiales caros, simulación, superficialidad...

Como vemos este conjunto de términos subraya mayoritariamente el carácter “improductivo” e “irresponsable” del estilo respecto a la función del arte; su engañoso teatralismo y su vacuidad ornamental. Partiendo de estos juicios de valor, determinadas épocas han sido tildadas como “barrocas” caracterizándolas con una cierta “incontinencia”, propia de los momentos decadentes de la cultura; pues se detectarían en ellas formas, actitudes y síntomas que se alejan del modelo tenido por deseable, amenazando con ello el precario equilibrio conseguido en algunos momentos de la historia. Así, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, si algo se ataca con especial virulencia por los teóricos de la incipiente Ilustración era el carácter ilusionista y simulador del arte barroco. Ilusionismo y exceso ornamental son asociados con la “degradación del buen gusto”, que era a su vez sinónimo de engaño, alienación y degradación moral. “Su pintura lo tiene todo excepto la verdad [...]” decía Diderot a propósito de Boucher cuando fue nombrado pintor de cámara de Luis XVI.

Cuando a finales del siglo XVIII se hace la crítica del arte de los decenios precedentes (los recargados estilos Luis XV y Luis XVI) no solo se critican en términos puramente artísticos, sino en cuanto al modo de vida que esos estilos supuestamente representan. Del Barroco, –como hoy del Neobarroco– ya en el siglo XVIII se cuestionan y rechazan tanto los artificios ilusionistas y la vacuidad ornamental de la pintura y la arquitectura como sus connotaciones hedonistas y licenciosas; sus constantes alusiones a la vida galante, a la moda, a la voluptuosidad femenina... se rechaza, en suma, su sensualidad y su capacidad para perturbar los sentidos, por considerar que las cualidades sensuales del arte, no apelan jamás al intelecto. Serían en consecuencia alienantes y “ajenas a la verdad”.

Ornamentalismo y teatralismo van de la mano en las descripciones condenatorias que la modernidad ha hecho –y hace– de lo barroco. La detención en lo superficial y lo efímero se explicaría por lo innecesario de un tratamiento real o esencial del objeto artístico, dado que al hacer arte, el barroco y el neobarroco, en realidad fingen: “hacen teatro”. El ornamentalismo sería algo así como un “defecto disimulado”, una “ausencia de representación con apariencia







Joseph Antón Feuchtmayr  
interior de la iglesia de Nuestra Señora,  
Birnau, 1750



Assume Vivid Astro Focus. *Walking on Thin Ice*  
DVD, colour, sound. 5 minutes, 20 seconds, looped. Edition of 10 + 1 AP.  
Collection of Javier Peres, Los Angeles. Cortesía de Peres Projects





Giuseppe Arcimboldo, *Rodolfo II*. 1599



Hew Locke, *How Long*. 2005. Cortesía de Chelsea Contemporary Art, London.



de representación”, como se aprecia en algunas pinturas —o pseudo pinturas— de esta muestra (Hew Locke, Assume Vivid Astro Focus, Nathan Carter). Muchas obras seleccionadas en este proyecto tratan precisamente sobre la problemática de la visibilidad y la dialéctica entre apariencia y realidad en los espacios de representación o, como ha dicho Brea, de los borrosos límites entre “espacio de representación” y “espacio de acontecimiento”. (Véanse al respecto las instalaciones de Judith Barry y Charles Jushaz en las que el propio espectador termina siendo actor).

## ¿Neobarroco y contramodernidad?

Tras los intentos llevados a cabo en el siglo XIX por Burckhardt y Wolfflin por rehabilitar y redefinir el concepto, el Barroco, —salvo a los ojos de Eugenio d’Ors y Walter Benjamín— entra “cojeando” en la modernidad. La unidad entre lo onomatopéyico del término y la fórmula silogística que lo relaciona con lo sorprendente y lo extraño, y su asociación con ese universo de apariencias en el que la simulación y la decoración se dan la mano “al servicio de la nada” ha hecho difícil, —cuando no políticamente incorrecto—, defender e identificar intelectualmente este término y, más aún, su oblicuo simulacro: el Neobarroco. La distinción y jerarquización entre el plano “del contenido” y el plano de “la forma” ha sido juzgada por los discursos dominantes, primero en el siglo XVIII y luego en el XX, como una desviación escandalosa del modo de hacer aquello que se suponía propio de la esencia humana; como la expresión de un “mal gusto” —hoy se llamaría *Kitsch*— surgido de un intento fracasado de comportarse —artísticamente hablando— “como es debido” (Maravall, 1975).

Bajo este prisma se ha establecido en muchos casos la siguiente analogía: si el Barroco histórico fue una manifestación de los efectos de la Contrarreforma, el Neobarroco expresaría, una suerte de “contramodernidad” sin rumbo: un “viento sin norte” (según la poética metáfora acuñada por Eugenio d’Ors en los años treinta, y retomada en los 90 por Brea y Jarauta) zarandeado por el impulso alegórico que determina toda realización. Por decirlo de otro modo, —mediante un ejemplo que sin duda se podría extrapolar a muchos momentos del agitado siglo XX—, los mismos teóricos que intentaron cortar de raíz con la decadente estética Rococó que representaban artistas como Fragonard o Boucher, terminaron —literalmente— cortando la cabeza en la guillotina a Luis XVI y María Antonieta. Y en este sentido, es significativa la nómina de artistas que terminaron su carrera bajo la cuchilla de la guillotina —como un noble cualquiera— durante el periodo del “terror revolucionario” o que un artista como Jacques Louis David (El pintor de *La Revolución*), terminase votando en *La Convención* a favor de que el rey Luis XVI muriese en la guillotina. En este mismo orden de cosas, no descubrimos nada si señalamos que durante mucho tiempo, para la facción más militante de la crítica moderna todo aquel que disfrutaba o reivindicaba los valores genuinamente teatrales y sensuales del arte ha sido visto como culpable de “colaboracionismo” con unos “modos de hacer” que contribuyen a perpetuar los valores en

crisis del periodo que representan... en un mismo sentido se criticaría del Barroco —con o sin prefijo— su predilección por el tenebrismo, el dramatismo, o el *trompe l’oeil*, pues estos recursos no serían otra cosa que “puro escapismo” y “claudicación estética” en pos del efecto inmediato sobre el espectador. Somos pues, conscientes de trabajar con un material “sensible” —en el más amplio sentido del término—.

## Despertar la pasión que está dormida.

El Barroco como conciencia de crisis.

Sin embargo en los últimos años, una parte de la crítica se ha centrado en el componente transgresor y deformante del Barroco (componentes que, curiosamente, han sido mejor vistos por el discurso moderno, por cuanto aluden al cuestionamiento de los discursos normativos) respecto a la forma clásica que se encontraría agotada, dormida; siendo esta transgresión, “el único modo de despertarla”.

*“El discurso barroco sólo persuade en la medida que escandaliza sutilmente, que descentra e incomoda” (Sarduy)*

Desde esta óptica, la estrategia neobarroca tendría que ser vista —más que como un síntoma “contramoderno”— como una respuesta desesperada ante “el agotamiento del canon moderno” que, *a priori*, constituía la única fuente posible de sentido objetivo (el clasicismo en el siglo XVII o la modernidad vanguardista y militante en el siglo XX), esta “extrema tensión” (Echevarría) llevaría a algunos artistas a “sacudir” las proporciones clásicas, a estirar las formas al máximo, a romper y redefinir sus límites hasta el infinito, a inventar *mises-en-scène* capaces de “redramatizarlas”. Y algo hay en ello de verdad: si volvemos la vista al Barroco histórico nos damos cuenta de que tanto Bernini como Borromini no hacen otra cosa que redefinir y re-combinar los códigos de las formas clásicas dentro de un juego tan vertiginoso como inusitado para ellas que las obliga a “ir más allá de sí mismas”. En un sentido análogo, aplicado al presente, podríamos señalar que la deriva “expansiva”, “alegórica” e “intermediática” a que ha sido sometida la pintura en los últimos años ha servido para sacarla, primero: del callejón sin salida al que se vio abocada la modernidad por los discursos radicalmente puristas; y más recientemente: de la “crisis de identidad” provocada por el triunfo de la fotografía que, paradójicamente, sería hoy el soporte que se debate en una fuerte “crisis de agotamiento” que le está arrastrando a una deriva “manierista”... En estas circunstancias, nuestra aproximación al Barroco “desde el Neobarroco”, será como no podría ser de otro modo: melancólica y fragmentaria, pero sobre todo, transhistórica e intertextual, pues como ya señaló Sarduy:

*“(…) No se trata de recopilar los residuos del barroco fundador, sino de articular los estatutos y las 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 e intransigencia —con frecuencia culturales—*



*propios de nuestro tiempo (...)*”

Las estrategias barrocas –actualizadas o no con el prefijo neo– tratarían más bien de “resemiotizar” la modernidad sin anularla, para “despertar en ella la pasión que está dormida”. En este sentido, al referirnos a buena parte de las creaciones contemporáneas –especialmente a aquellas que podríamos calificar como neo-barrocas o “metabarrocas”– consideraríamos mucho más apropiado hablar de “discontinuidad” frente al proyecto moderno que de “contramodernidad”.

## El caso americano

Esto explicaría la especial aceptación que ha tenido esta tendencia en otros continentes, especialmente en América Latina. Allí es un hecho que el proyecto moderno se manifestó incapaz para integrar lo no occidental, lo diferente en su modelo de democracia nacional y consensual. (Chiampi, 1993). En estas circunstancias, retomar el Barroco, que fue pre-moderno, pre-iluminista y pre-burgués, parece justamente una lógica operación para revertir esa modernidad que en Asia, África o América Latina jamás cuajó del todo: “El Barroco es nuestro clásico, nuestro paradigma” decía Lezama Lima en una entrevista.

El Barroco proporcionó el emblema de la “monstruosidad” para la cultura en las Indias. Sin embargo, la “anomalía” del Barroco de Indias lo era sólo desde la mirada del poder imperial. –eurocentrista en el momento presente–. “Sólo para una mirada clásica, lo barroco resulta excesivo o deforme” señala Gruzinsky (2000). Esto explicaría porqué, en América Latina se está reactualizando constantemente el Barroco mientras que otras corrientes, como el Romanticismo o el Neoclasicismo, jamás han sido retomadas.

Debo señalar en este sentido que una parte significativa de las obras seleccionadas –en colaboración con Omar Pascual y Paco Barragán en calidad de comisarios invitados– para el proyecto *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, estuvo dedicada –sin ánimo exhaustivo, ni cartográfico, debo decirlo– a América Latina; precisamente para hacer ver que, en su caso, el “neo-barroquismo” no es sólo una *retombée* (una recaída) como postulaba Sarduy (1992), sino un “punto de partida” del que ya no se apartará jamás, un camino que comienza con el descubrimiento y el consiguiente proceso –todavía insuficientemente estudiado– de nomadismo artístico que acompañó a la colonización. La colisión de culturas y lenguas, así como de epistemologías e imaginarios, muchas veces inasimilables entre sí para la mirada eurocentrista, consagró la “impureza” como marca de la identidad americana y sus procesos de mestizaje e hibridación.

Como ha señalado Gruzinsky, cuando América fue colonizada, el exceso y el drama del barroco se entremezclaron con los estilos de los indígenas de las culturas americanas para crear un estilo híbrido e intensificado que desde entonces ha sido asociado con el arte Latinoamericano. La modernidad en países como Brasil está basada en la noción de



Adriana Varejao, *Figura de convivencia*, 2005, Cortesía de la artista.





Adriana Varejao, *Azulejería blanca en carne viva*  
2002, Cortesía de la artista  
Colección Fundación Cartier, París

*Antropofagia*, entendida esta como la capacidad de vampirizar ideas ajenas y transformarlas en propias... Hansen (2001) se refiere al neobarroco de América Latina como a una cultura “miscegenada”, cuya originalidad se centra justamente “en no ser: ni totalmente original, ni totalmente copia europea, pues su originalidad residiría en la suma [...]” Sarduy, (1987) –citando a Foucault–, se refiere el neobarroco caribeño como un “palimpsesto”, una acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento:

*“Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos ‘arqueológicos’ de la superposición -podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino (...)-”.*

El descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo permitió que ya en el siglo XVII se produjera un mestizaje civilizatorio y cultural que algunos europeos vivieron como un drama. El lenguaje de los siglos XVI y XVII se tiene que haber sentido amenazado, “existencialmente desconcertado”: “aquellas pieles, aquellos adornos, aquellas culturas, aquellos dioses; los animales, los productos de la tierra, los nuevos árboles, las nuevas lenguas...” Las referencias, la información, los datos que llegaban eran inconmensurables, y seguramente sobrepasaban la deletérea y desbordada imaginación europea, anquilosada en los modelos canónicos del mundo clásico. De la “estética del desconsuelo” al “infierno de lo bello”

Estos puntos de vista nos llevan a defender la hipótesis de que las estrategias neobarrocas surgirían sobre todo en momentos de crisis o de transición de un sistema (sociopolítico y cultural) a otro. –Eugenio d’Ors (1923), por ejemplo, llegó a notificar hasta veintidós momentos a lo largo de la historia del arte susceptibles de ser calificados como barrocos–. Y es precisamente ese “ser consciente de su crisis” lo que siempre terminaría redimiendo al “momento Barroco” que se postularía a sí mismo como “estado de tránsito”.

La turbación que provoca en el hombre barroco el descubrimiento de que ya no ocupa el centro del universo, –ni siquiera del mundo– va acompañada de la desaparición de las utopías humanistas respecto a la posibilidad de construir un mundo pacífico y armonioso. En un sentido equiparable el “hombre neobarroco” ha asistido primero al inesperado “final de los grandes relatos” y después ha visto como ese “nuevo orden del mundo” lejos de responder a los *Principios de una ética mundial* firmados en 1993, tras la caída del muro [la no-violencia, la solidaridad, el orden económico justo, la tolerancia y la igualdad de derechos] se ha traducido en el aumento de las desigualdades y la intolerancia por no hablar de la inseguridad tras los atentados de Nueva York, Londres y Madrid o el desprecio del derecho internacional que supuso la invasión de Irak...

Tanto ahora como en el siglo XVII son el enorme progreso del saber y la extrema capacidad científica los que producen la propia crisis del saber. Sin que haya habido nunca tantas



posibilidades de constatar la realidad, jamás nos hemos sentido tan desvalidos y hasta hemos interiorizado la impotencia y la precariedad de nuestra percepción del mundo.

El subtítulo de esta muestra “El infierno de lo bello”, tomado de un célebre ensayo de Karl Rosenkranz (1853), sería precisamente una metáfora sobre la “extrema tensión moral” que genera en una gran parte del arte contemporáneo la sensación de que “la belleza puede llegar a enmascarar lo real y a encandilar y distraer sobre la penalidad o la injusticia” (Steiner); la búsqueda torturada de “conciliaciones imposibles” entre: placer y compromiso político, complicidad y vergüenza, conformismo y rebelión, máscara y sobreexposición, espiritualidad y sensualidad, mestizaje y uniformidad globalizadora... la inquietante sensación de que tanto el Barroco como –su imperfecto doble– el Neobarroco expresan una belleza que, por así decir, está más allá del bien y del mal, que puede expresar lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso, incluso la vida a través de la muerte... (Recuérdense en este sentido las polémicas declaraciones del compositor Alemán Karl Heinz Stockhausen sobre “lo sublime” cuando se produjo el atentado del 11 de Septiembre en el *World Trade Center* de Nueva York...)

Sin embargo este fenómeno no es del todo nuevo; ya autores como Góngora, Quevedo, Calderón o Juan de la cruz buscaban en sus textos una imposible conciliación de la sensualidad con la virtud... De hecho, según el decreto tridentino la experiencia estética debe ser un recurso que ayude a la experiencia mística secular; el recinto sagrado –como hoy el cine– era el “teatro” de un combate entre la luz y las tinieblas (dios y el diablo). A los Jesuitas, por ejemplo les atraía del estilo Barroco su capacidad para provocar experiencias radicalmente ambivalentes. Las obras barrocas ofrecen para ellos la posibilidad maravillosamente útil no solo de representar la unión de la dimensión terrenal con la celestial, sino de confrontar la luminosidad con las tinieblas, la virtud con el pecado, la vida con la muerte, el tormento con el éxtasis... esto explicaría el desarrollo de iconografías que intentan reflejar estados de “ambivalencia mística” como el éxtasis (Santa Teresa) la agonía



Tony Oursler. *Nine Eleven*, 2001  
Video Cortesía del artista y EAI

(Beata Ludovica), el tránsito (San Francisco), o las revelaciones, temas que, seguramente por herencia romántica, han sido retomados –y a menudo deconstruidos– por la creación contemporánea.

Sin embargo, –y aunque resulte paradójico–, el gran problema al que se enfrenta hoy el Neobarroco es el de “la re-presentación” pues los artistas contemporáneos sienten a menudo la incapacidad para trascender la brillante pero evanescente teatralidad de sus obras, lo cual me hace recordar el sugerente término *Barroco de la levedad* acuñado por Sánchez Robayna para referirse a un Neobarroco que ha perdido parte del “carácter transcendental” y la “gravedad finalista” del Barroco histórico. Después del fin de la historia, del agotamiento de la modernidad, del crack de las ideologías y de la “imposibilidad” de una historia del arte contemporáneo, los artistas padecen de afasia y se enfrentan –como planteaban hace muy poco Donald Kuspit y Paulo Herkenhoff–, más que a la muerte del arte, a la “muerte de los significados”.

El “infierno de lo bello” se manifiesta en la frustración que a medio plazo genera todo el artificioso despliegue visual del arte contemporáneo; en reconocer en muchas de las obras que aquí se exponen: “la impotencia de cualquier discurso”. Lyotard ha señalado en este sentido que, mientras en la modernidad la estética nostálgica de lo sublime, ante la imposibilidad de “representar lo irrepresentable”, hallaba placer y consuelo en las mismas formas de la belleza que expresaban esta ausencia, en la postmodernidad, como consecuencia de la pérdida de ese “carácter finalista” se niega toda posibilidad de consuelo y se pone énfasis en “la irrepresentabilidad de la ausencia”.

Sobre este particular me parece oportuno citar a Adorno para quien el arte barroco era, por encima de todo, una “decorazione assoluta” que se ha emancipado de todo servicio -político y religioso- y como tal, “ha dejado de ser medio para convertirse ella misma en fin”, es decir: “ha terminado desarrollando su propia ley formal”. Según este interesante punto de vista, mas allá del rigor del dogma contrarreformista o las imposiciones del estado absolutista, el arte barroco sería profundamente laico pues para él su verdadera religión sería el arte... la “estetización” estaría por encima de la “ritualización”.

A mi modo de ver, el punto de vista de Adorno está más cerca del Neo-barroco que del Barroco histórico y de hecho historiadores como Julián Gállego y Camón Aznar han puesto de manifiesto en diferentes estudios que ese “aggiornamento” de las verdades eternas emanadas de la Contrarreforma, se revela como: “indispensable para unos devotos poco amigos de las ideas abstractas”, tratando de dar a lo invisible e intemporal un aspecto presente (el “Instantismo” del que también hablaba Camón Aznar) obligándole a poner los cinco sentidos al servicio del retórico ceremonial católico. Ignacio de Loyola, por ejemplo, hablaba en sus *Ejercicios espirituales* de la necesidad de un arte con la capacidad de “poner

en juego los apasionados afectos” (éxtasis, júbilo, dolor, arrepentimiento, recogimiento, miedo...) necesarios para el triunfo de la nueva devoción.

## La apoteosis del significante

Este es, a nuestro modo de ver, uno de los paradigmas barrocos que de forma más clara aparece en ciertas manifestaciones del arte y la cultura contemporáneos, encaminados a lograr una especie de éxtasis sensorial por encima de todo mensaje. Pensemos en el cine de entretenimiento y en el asalto físico a los sentidos por medio de efectos especiales sonoros y visuales que provocan películas como *Matrix*, *El señor de los anillos* o el cine de animación japonés. [Recuerdo al respecto una “leyenda urbana” según la cual hace unos años algunos niños tuvieron que ser atendidos clínicamente por el estado de “desorientación” que les provocaron los efectos especiales de una serie de dibujos animados emitida por televisión...]. Hay artefactos de “visualidad proliferante” como *Internet*, el videoclip y los videojuegos y —muy especialmente manifestaciones “lúdico-culturales” como la *Rave Tecno*— que hacen del culto a la superficie y al hedonismo sensorial su religión. Pero será en esta última donde encontraríamos muchísimos puntos en común con ese Barroco del 700 que se desborda en lo perceptivo y está enteramente entregado a una suerte de “apoteosis del significante” materializado igualmente en efectos teatrales de fascinación local y pasajera. En la cultura rave —como en ciertas celebraciones del drama litúrgico del 700— todo son “sensaciones”: los colores, los olores, los afectos, las formas cambiantes, los climax visuales, los *trompe l’oeils*, las sombras, las masas, los claro obs-curos, las sorpresas... Estamos ante un arte de la rarefacción destinado a aumentar la intensidad de la ejecución y de sus efectos.

En los siglos XVII y XVIII este modo de obrar estaba encaminado a romper los límites entre lo sensible y lo suprasensible tal y como apreciamos en espacios emblemáticos del “bel composto” berniniano como la *Capilla Cornaro* de Roma o en dignas imitaciones españolas como la *Sacristía de la Cartuja de Granada* o el *Transparente de la Catedral de Toledo* que recurren a una extraordinaria orgía de formas y colores y a la combinación de juegos ópticos y estrategias alegóricas para potenciar la ambigua frontera entre ilusión y realidad.

## Con los cinco sentidos

“Montajes” como el transparente de la Catedral de Toledo buscan más: provocar un fuerte *pathos* emocional —que algunos confundirán con éxtasis místico— que el recogimiento espiritual o la intencionalidad aleccionadora y catequética propia de la Contrarreforma. Y es aquí donde se hace fácil encontrar analogías con el presente. Como ha señalado Bernard Teyssèdre, el “bel composto” barroco se asemeja a un trepidante montaje cinematográfico



Elena del Rivero, *The Blood of Heloise*  
2005. 127 x 101'6 cms  
Fuji Chrystal archive  
Studio photographer: Kristina G.





Pedro Tomé, *Transparente*  
 Retablo de Toledo, 1732



Franz Ackermann, *23 Ghosts*  
 Instalación. Oleo sobre lienzo, fotografía, pintura mural, metal,  
 madera, materiales y objetos varios. Dimensiones variables.  
 Cortesía del artista





Vivid Astro Focus. *Walking on Thin Ice*  
colour, sound. 5 minutes, 20 seconds, looped. Edition of 10 + 1 AP.  
Installation of Javier Peres, Los Angeles. Cortesía de Pere Projects



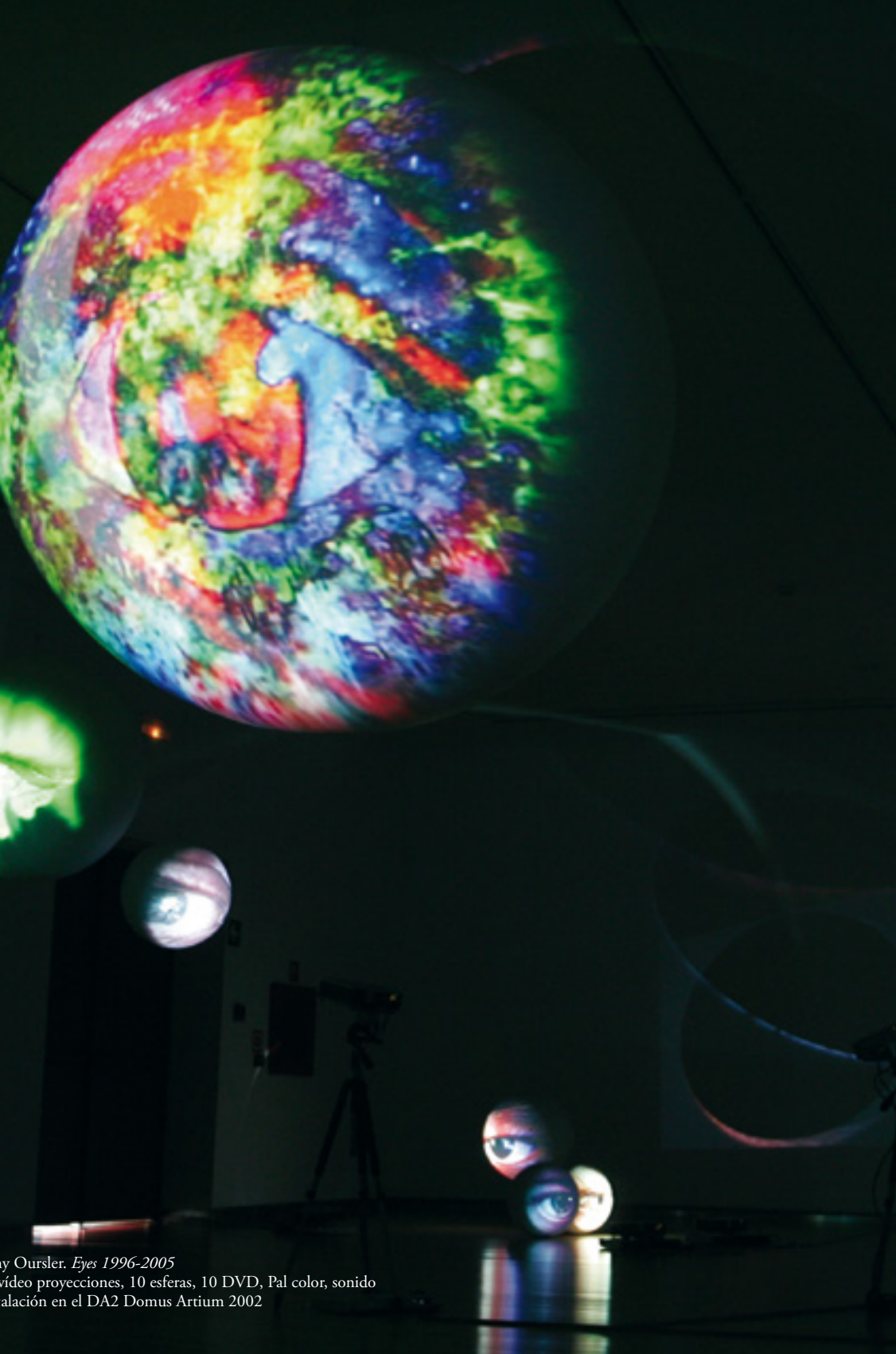


Francisco de Hurtado, interior de la Sacristía  
de la Cartuja de Granada, 1732



Candida Höfer.  
Interior de la iglesia de São Bento,  
Rio de Janeiro





by Oursler. *Eyes* 1996-2005  
 vídeo proyecciones, 10 esferas, 10 DVD, Pal color, sonido  
 instalación en el DA2 Domus Artium 2002



Won Ju Lim. *California Dreamin'*  
 2002. Cortesía Galerie Max Hetzler, Berlín



en el que los diferentes soportes y materiales utilizados por el artista operan a intervalos, interrelacionando los diversos sistemas de representación, de suerte que el espectador los unifique en un nuevo modelo de recepción en el que se ve obligado a poner en marcha “los cinco sentidos”, en un *crescendo* extático que nos hace pensar de modo inmediato en los montajes escénicos de los grandes conciertos de rock o más aún, en la *cultura rave*:

La vista se ve impresionada por los contrastes entre los espacios luminosos y los sombríos, la luz deslumbrante de las vidrieras y los transparentes que a menudo iluminan los camarines, los interminables juegos de columnas y estípites que se elevan hacia el cielo para, seguidamente, precipitar sobre el espectador cascadas de seres angélicos, nubes y rayos del supramundo.

El oído recibe las enseñanzas retóricas de las homilías, sermones, jaculatorias e himnos y los torrentes musicales de trompeterías de órganos y coros de múltiples voces. A ello ha de añadirse el olfato con el olor del incienso que se expande arriba y abajo en humaredas vertidas por el turiferario, pero también de la cera y las flores.

El gusto también tiene lugar en el rito católico especialmente en la recepción de la sagrada comunión un acto ritual y simbólico que nos prepara para el paraíso y supuestamente nos pone en contacto con “la gracia Dios”.

Finalmente el tacto: tanto al tomar y ofrecer agua bendita como en las numerosas osculaciones que impone y aconseja la piedad barroca, sin contar otros “menos placenteros” como el uso de cilicios y disciplinas varias... El momento idóneo para gozar de estas obras sería precisamente el de la celebración religiosa, el momento del trance colectivo, en medio de la luz dinamizada por el humo, del olor intenso del incienso, la cera de las velas y las flores, y del sonido de los coros y el órgano, las cuerdas y las voces con su presencia ordenadora. Conducido por el *continuum* ambiental de este montaje, “intermedia” el espectador se siente convulsionado, experimentando una emoción superior al que pudiera producirle cada uno de estos elementos por separado.



Imágenes de diferentes raves techno

Sólo conozco otro tipo de “experiencia colectiva del éxtasis” similar a la que proporcionaría el ritual católico barroco que es —como ya habrán adivinado algunos— la celebración de un *fiesta téchno* aderezada con sustancias psicoactivas. Como ha señalado Barthes, la presencia de miles de cuerpos transportados por el sonido —y casi siempre por las drogas— aparecen como los vehículos para el placer “extático” y la explosión de lo dionisiaco, como forma de escapar del orden cotidiano establecido por la racionalidad y el trabajo. Hablamos pues de una dinámica de “climax-histeria colectiva” que también fue utilizada por el poder en los siglos XVII y XVIII y que de hecho, puede llegar a recordarnos a celebraciones sacras y profanas de origen barroco como la Fiesta del Rocío, el carnaval (Ya hemos aludido a la dinámica “carnavalesca” y “dionisiaca” del *Love Parade* o el *Día del Orgullo Gay*) o algunas procesiones de la *Semana Santa sevillana*.

Desde un punto de vista puramente sensorial, la *rave techno* podría ser considerada la experiencia neobarroca definitiva, —la auténtica apoteosis del significante—. La música *trance* funciona en ella como una “máquina deseante”, un sistema no centrado y sin significados, definido exclusivamente por una “circulación de estados”. Deleuze señala sobre este particular que la rave es la expresión más significativa de esa cultura sin contenido, sin referente externo, sin finalidad en el horizonte que caracteriza la posmodernidad: “[...] Como un culto sacrificial bataillieniano de gasto sin recompensa”.

En la *rave techno* se reproducen paso por paso, todos y cada uno de los estímulos físicos y psicológicos que conducen al *climax* colectivo en la fiesta y el ritual católicos, establecidos desde el Barroco, veamos:

**El Oído:** La música techno (especialmente la tendencia conocida como *trance*), con su complicada producción, su textura sinestésica, sus ritmos contagiosos y su sentimentalismo está explícitamente diseñada para potenciar los efectos del éxtasis, desencadenando ráfagas de emociones que atraviesan la piel del *ravero*; se trata, como ha señalado Simon Reynolds, de una “droga torrente” que disuelve las rigideces corporales y psicológicas liberando “sensaciones oceánicas de conexión colectiva”, amplificadas por los Djs que funcionan como verdaderos “sacerdotes” lanzando proclamas del tipo: “No pares





sigue sigue”, “Déjate llevar”, “Yo tengo el poder” o “God is a Dj” [ Dios es un Dj], título de una canción de *Faithless*, que ejemplifica el poder nada oculto que un *Dj* puede llegar a ejercer sobre una masa “extática”.

**El Gusto y el Tacto:** Tomarse un éxtasis, aparte de ser un ritual que remite simbólicamente a la eucaristía, provoca unos efectos únicos de empatía, de apertura emocional y de introspección; ayuda a la expresión verbal y táctil al afecto —superficial—, hacia amigos y desconocidos, es un estado llamado popularmente: *Loved Up* (Oliveira), de hecho el éxtasis también es conocido como “la droga del amor”.

**La Vista:** Al mismo tiempo, las ráfagas de colores, luces y sonidos y el papadeo acelerado de los videos —cada vez son más los artistas visuales que se ganan la vida como *Vjs*— y demás imágenes que recibimos en los *clubs tecno* desestabilizan vertiginosamente nuestra percepción hasta hacernos habitar un mundo virtual donde los contornos entre sueño y realidad se desdibujan.

Y aquí radica la principal crítica que se hace de la *cultura rave*, su tendencia al escapismo, al embeleso hedonista que, lejos de cualquier objetivo, salvo la persecución de una suerte de “fantasma de la felicidad”, no hace otra cosa que “celebrar la propia celebración” como una tautología intransitiva. En este punto debemos señalar que la *rave tecno* (como las fiestas sagradas y profanas del barroco histórico— nunca trata de cambiar la realidad, sino más bien de alejarnos de ella creando un mundo paralelo (de espiritualidad mística en el ritual católico y de drogas y sonidos en la *cultura de clubs*). Hoy sabemos que el capitalismo impulsa inconscientemente estas sub-culturas, las

necesita como fórmulas para crear una dinámica de consumo, bienestar y hedonismo que funcionan como válvulas de escape. Como ha señalado Simon Reynolds, : “[...] Tras una semana de trabajo la juventud colgada de las anfetaminas escapa literalmente de sus problemas y obligaciones ¿Quién podría echárselo en cara?”.

Pero en toda *rave* se alcanza asimismo un punto inevitable en que la “máquina deseante” se vuelve “fascista” tal y como han señalado Deleuze y Guattari: “Cuando la obsesión se vuelve visión focalizada, cuando “colocarse” significa escapar de todo, el cuerpo sin órganos (el cuerpo extático) puede llegar a convertirse en un agujero negro, vacío y entrópico”. De repente los clubs están repletos de almas muertas, de ojos zombies y de expresiones prematuramente envejecidas, que a mí me recuerdan de un modo especial a las que aparecen en la *Romería de San Isidro* representada por Goya en sus *Pinturas negras*.

Tanto la *rave tecno* como el rito religioso colectivo barroco, celebrado en espacios “multimediatícos” regidos por las leyes del “Bel Composto” persiguen la “obnubilación”, la “pérdida”, la embriaguez endógena y exógena del espectador; golpean violentamente nuestros sentidos de forma imprevisible, pero lejos de aumentar nuestra energía vital lo que nos aportan no es más que excitación, intoxicación, breve éxtasis, que nos abandona rápidamente provocándonos un cierto sentimiento de desamparo. —Parecido según algunos al que describen Santa Teresa y San Juan de la Cruz en sus textos—. El “bajon” que sigue a todo “subidón” tendría que ver con el vacío post-extático, con la “agonía de la gracia”, a la que aluden los místicos del siglo XVII.







Alonso. *Eureka*, Barroco  
Exposición en la Sala 4 del DA2 durante la  
Exposición Barrocos y Neobarrocos,  
Septiembre - Diciembre 2005





han Meese. *Die Jenseitskutsche des ewigen*  
*MÖNCHSOLDATEN "Sankt Diablossys"*  
Técnica mixta. Medidas variables  
esía Contemporary Fine Arts Galerie GmbH  
ction Falckenberg



Nuestro “infierno de lo bello” sería entonces una consecuencia de esa “estética del desconsuelo” que según Lyotard, caracterizaría el postmodernismo; desconsuelo alimentado incansablemente por la sobreabundancia de esas “imágenes de la ausencia”, que ya, casi en nada se diferencian de las imágenes que genera el “exceso de mercancías”. Esta preocupación por el “estatuto de la belleza” también ha sido objeto de atención reciente por críticos como Arthur Danto o Harald Szeemann en su interesante proyecto “El fracaso de la belleza, la belleza del fracaso” realizado en la Fundación Miró de Barcelona [2004].

Así pues, solo desde la distancia que nos concede esta “conciencia de crisis” se encontraría la licencia para —bien como vía de escape o bien como cínica estrategia de resistencia— dedicarse al “juego intrascendente de las apariencias”, al rodeo, a la parodia, a la proliferación, a la transparencia obscena, a lo grotesco... (véanse al respecto las obras de Jonathan Meese, Erwin Olaf, Pablo Alonso, Lars Nilsson y Tony Matelli) en suma, a todo lo que se mofa de la pretendida unicidad de lo conocido. Esta suerte de “Belleza culpable”, que se impone en las estrategias neobarrocas tendría como única salida lo que Roland Barthes ha llamado el “hedonismo del discurso”.

Este hedonismo puede llegar en ocasiones a exacerbarse hasta extremos peligrosamente distópicos que sin embargo, han sido vistos por algunos como una verdadera “alternativa” a la crisis gangrenosa del sistema, la más famosa de estas “distopías” barrocas es, probablemente, la que protagoniza el Marqués de Sade, ya en los albores de la Ilustración. La obra de Sade es, como ya advirtió Barthes con disimulada fascinación, irrespirable; el minucioso catálogo de asesinatos atroces, torturas, violaciones y escenas coprofílicas de que se compone, más que repugnar o excitar, “agobia” al lector, conduciéndole, en su traspaso de todo límite, a una altura sofocante o un vacío vertiginoso. Como ha señalado Molina Foix, nunca se había escrito nada así, como tampoco nunca una convulsión del injusto orden social —del absolutismo— había provocado tanto terror y tanto daño en la Europa Moderna. Por esta razón nos ha parecido oportuno rendirle homenaje en la instalación de Pablo Alonso.

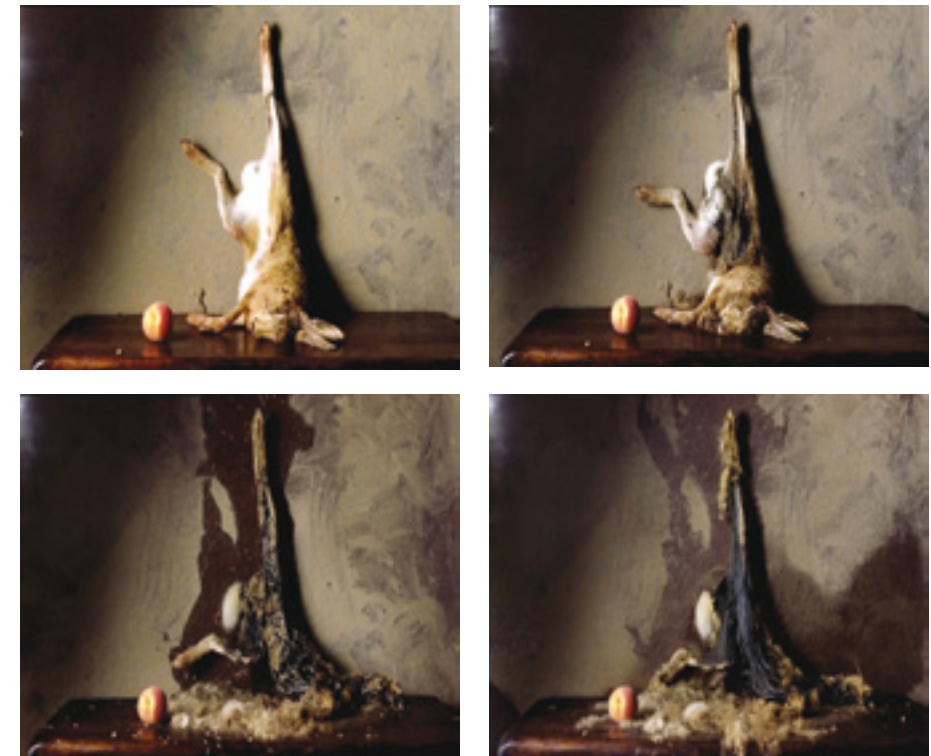
Una variante distópica neobarroca de este comportamiento podríamos encontrarla en las páginas de escritores como Burroughs o Houellebecq o más aún, en la basta y todavía poco estudiada obra de Klossowsky. Hay incluso en el terreno de la sociología algunos pensadores que plantean como única salida una suerte de deriva esquizofrénica de la política capitalista: la “schizopolítica”. Deleuze y Guattari por ejemplo, comparten su visión de que la tendencia de nuestro sistema a la esquizofrenia debe ser intensificada hasta llevarla al límite de la fractura. En este punto Deleuze se acercaría a las peligrosas convicciones del cinismo ultraliberal que practica el japonés Yoshimoto Takai para quien “el consumo constituye una nueva forma de resistencia” que si se practica adecuadamente hará “reventar” el sistema capitalista, el cual terminaría “desalojado por su propia dinámica”!. Este último aspecto es analizado —no sabemos muy bien si con fina ironía y con provocador cinismo— por Paco Barragán en uno de los textos incluidos en este volumen.

El hombre barroco —y neobarroco— se zambulle en el terreno de la ilusión y las distopías

del exceso porque es consciente de que la armonía moderna no es más que un espejismo. Por ello conviene señalar que, cuando no se reacciona de un modo “cínicamente perverso”, el pesimismo y la melancolía —que aparecen de un modo recurrente en muchas obras de esta exposición (Sam Taylor-Wood, Berlinda de Bruyckere, Lars Nilsson)— se esconden casi siempre bajo la superficie especular del exceso. Como dice Jaraute, “el laberinto barroco no tiene centro” —es oblicuo— y este descentramiento agudiza la sensación de desesperanza de ahí la continua evocación de la muerte materializada en el tema de la naturaleza muerta, en la Vanitas o en la sentencia “In Arcadia Ego”. (Veasé en la exposición la obra de Jake and Dinos Chapman o Lars Nilsson).

## Barrocos y Neobarrocos. La exposición

El proyecto expositivo *Barrocos y Neobarrocos. El Infierno de lo Bello* partió de estas premisas para canalizar una gran muestra integrada por más de 60 artistas nacionales e internacionales que se desarrolló en diferentes espacios de la ciudad. A fin de cuentas, Salamanca es también una ciudad neo-barroca. El punto de partida para seleccionar las



Sam Taylor-Wood. *A little Death*, 2002  
35 mm film/DVD projection  
Cortesía de la artista y Jay Jopling/White Cube





Ettore Bruyckere, *Eén*, 2003-2004  
Hauser&Wirth Collection, Suiza



Jake and Dinos Chapman, *Sneezy, Happy, Sleepy, Bashful, Snoddy, Grumpy, Dopey*  
1997-2000, 120 x 170 cada una  
Cortesía del artista y Jay Jopling/White Cube, Londres



obras tiene mucho que ver con algunos “síntomas” que Omar Calabrese proponía para definir el presente: “Límite, exceso, detalle, fragmento, ritmo, repetición, inestabilidad, metamorfosis, nudo, laberinto, desorden, caos, distorsión, perversión [...]” por eso nos ha parecido muy oportuno recuperar su seminal texto de 1989 para incluirlo en este volumen. La mayoría de los trabajos destacan por su carácter escenográfico y su tendencia a la combinación de diferentes técnicas y soportes con el fin de alcanzar un fuerte impacto visual. Ya hemos dicho que el Barroco ha sido considerado siempre el tiempo privilegiado del *trompe l’oeil*, de la teatralidad y el artificio, de los sueños y las visiones... aunque también del pensamiento que deviene alegoría y la naturaleza que se transforma en naturaleza muerta...

“Barrocos y Neobarrocos” pretende en este sentido ser un dispositivo de reflexión sobre las contradicciones del presente y sus síntomas, pero al mismo tiempo queremos que sea una exposición para el disfrute, yo diría incluso que se trata de una exposición para el placer en todos sus órdenes, ya hemos dicho que el Barroco histórico fue un arte para violentar los sentidos en una doble dirección: espiritual y dionisiaca (El *Éxtasis de Santa Teresa* realizado por Bernini para la *Capilla Cornaro*, con su fusión alegórica de misticismo y erotismo sería el espejo en el que –todavía hoy– se miran con resultados desiguales algunos artistas-instaladores “poco más o menos” neobarrocos.



Elena del Rivero, *Las Hilanderas*  
2002. Foto: Kyle R. Brooks

En general, nos hemos aproximado a “lo neobarroco” desde tres puntos de vista complementarios: el primero sería el de aquellas obras que citan literalmente el Barroco histórico y lo reinterpretan desde el presente, tal es el caso de Philippe Bradshaw, Walter Goldfarb, Elena del Rivero o Eve Sussman, que citan a Boucher y a Velázquez respectivamente. Muchos artistas que podemos considerar neobarrocos han hecho del arte de otras épocas su materia de elaboración, su sistema de referencias, algo que ya sucedía en el Barroco histórico cuyos artistas siempre tenían por referencia un canon artístico determinado -en su caso el canon clásico que posteriormente violentaban–, y nunca la naturaleza o la realidad sensible –que como mucho serán naturalezas muertas–. Al mismo tiempo, esto provoca fecundos intercambios y será la pintura la que motive a la fotografía y el cine (Elena del Rivero, Sussman) o viceversa (Vargas Universal); la escultura al teatro y la performance (Meese); la fotografía y el cine a la escritura (Sarduy)... y así con todas las expresiones artísticas: Una obra neobarroca va a tener casi siempre como presupuesto la red de referencias establecida por otra(s) obra(s) de arte, ya sea de su mismo género o de otro. Como muy agudamente apuntó Arnold Hauser respecto al Manierismo y el Barroco histórico:

*“(...) todo puede ser explicado por todo, pero, a la vez, nada puede ser explicado plenamente con nada. Todo se convierte en clave, y en esta escritura cifrada cada signo alude a otro signo (...)”*

En otros casos hemos seleccionado obras que desde un punto de vista formalista se



Liu Zheng, *Four Beauties*  
2004. C-print 100 x 200 cm  
Cortesía del artista y Courtyard Gallery, Pekín



podrían considerar “barrocas”, en ellas domina la ornamentación, el impulso alegórico,



la tendencia al exceso; a lo dionisiaco, a lo grotesco, a la máscara, al travestismo. Ahí entrarían artistas como: Mathew Barney, Erwin Olaf, Assume Vivid Astro Focus, Fabian Marcaccio y la larga nómina de representantes de eso que se ha dado en llamar la “pintura expandida”.

Tanto en estas obras como en las anteriores detectamos un fuerte “impulso alegórico”. Como ha señalado Mirelle Thijsen, “el alegorista no inventa imágenes, sino que las confisca”, reivindica aquello que está culturalmente predeterminado, se nombra a sí mismo como su “intérprete” o “portavoz”. No se trata de que el artista restaure un significado original perdido u oscuro, sino un nuevo significado con la intención de que sustituya al anterior. [Pensemos en la estructura laberíntica y rizomática de la obra de Mathew Barney]. Este significado alegórico revisado es a la vez, suplemento del que le precedió [Pensemos en la relación de la obra de Velázquez o Poussin con la mitología]. Precisamente por esta razón, el estilo alegórico ha sido frecuentemente despreciado y condenado a lo largo de la historia, aunque a decir verdad, en ella radica la esencia de su significado y valor. El “impulso alegórico” como rasgo recurrente del arte posmoderno ya ha sido suficientemente estudiado por críticos como Owens, Buchloh o Brea, pero me quedo con la definición de Walter Benjamin para quien:

*“Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”*

Así pues, si la experiencia artística se ordena de acuerdo a una lógica de fragmentos o ruinas que no pueden recrear su unidad perdida, el discurso sobre la misma necesariamente debe hacerse alegórico. [Véanse al respecto las obras de Won Ju Lim o Timothy Hutchings]. El Neobarroco sería en estos casos una alegoría melancólica y fragmentaria del Barroco Histórico. Sin embargo, el “fantasma” que ronda a las creaciones alegóricas es el *Kitsch*, ese rasgo que según señala Moretti, “domestica” la experiencia estética, pues se basa en la asunción de su impureza o autenticidad, en la degradación de estilos que antes eran

supuestamente “integrales”. La pregunta es: ¿lo eran?.

Creemos al respecto que el hecho de que el *Kitsch* esté cada vez más presente en algunas de las creaciones más “genuinas” del arte contemporáneo lo que revela es, en parte, la imposibilidad de integrar el “afecto estético” primigenio con las fragmentaciones de la modernidad. En obras como las que hacen Philippe Bradshaw o Ray Smith, el “fraude” es tan transparente que lo admitimos cínicamente y lo transferimos a un nuevo ámbito en el que pierde el significado original, el artista es en este caso igualmente consciente de que la cultura popular se venga de modo indecoroso de la “ilusión estética”.

Hay finalmente otras obras que podríamos considerar “conceptualmente barrocas” o tal vez “metabarrocas”, tal es el caso de las extraordinarias “vanitas” que han creado Jake



Aura Rosenberg, *Fotografía de la serie Angel of History* 2005. Cortesía de la artista



and Dinos Chapman, Berlinda de Bruyckere o Teresa Margolles —esta última con una economía de medios aparentemente “no barroca”— si bien, tal y como señala Maraval, en ocasiones el principal rasgo del Barroco es su “extremosidad” (conceptual) por encima de su exhuberancia (formal); las dramáticas escenografías de Jan Fabre, Judith Barry y Juan Muñoz, la irónica visión de Raúl Cordero sobre Las Vegas; la reflexión sobre la inmigración de Julian Rosefeldt...

Al mismo tiempo, algunas de estas obras remiten de modo directo o indirecto a coordenadas temáticas ya tratadas en el Barroco histórico como “El cuadro dentro del cuadro”, “realidad y simulacro”, “bucle y adorno”, “alegoría y parodia”, “el amor y la muerte”, “el tormento y el éxtasis”, “la fiesta”, “el viaje”, “la metamorfosis”, “lo grotesco”...

Podríamos finalmente poner un símil cinematográfico que explicaría, aún mejor, de que modo nos hemos acercado a “lo barroco” en esta muestra: tan “neobarroca” es la película *Las Amistades Peligrosas* de Stephen Frears —que cita literalmente el universo de seducción y apariencias del decadente Rococó francés— como: *The Matrix* de los hermanos Wachowsky que anticipa un futuro dominado precisamente por los *Cyborgs* y la realidad virtual; entre medias habría directores como Gilliam, Greenaway, Jarman, Fellini, Luhrman o Almodóvar que presentan imaginarios neobarrocos “oblicuamente” instalados en el presente.

## Profundamente superficial

Aunque uno no puede dejar de ser pesimista, me gustaría creer que en el Neo-barroco la superficie no es únicamente “la epidermis de una superficialidad sin profundidad”, sino: —como describe Deleuze— “cuarta dimensión”; que se puede conseguir que nuestro pensamiento sea “profundamente superficial”, como decía Bergamín... Todos los que hemos trabajado en este proyecto quisiéramos, en última instancia, que esa embaucadora “perspectiva de placer” que alienta gran parte de las obras que se exhiben en esta muestra no fuera obstáculo para que —aunque sea en una segunda lectura— podamos reflexionar sobre la cabida que puede tener “lo barroco” —con o sin prefijo que lo actualice— dentro de una descripción crítica de la modernidad; preguntarnos si el arte contemporáneo puede ser un instrumento de interpretación de esa crisis, sin renunciar a la seducción y al placer sensorial que, desde siempre le han sido consustanciales; o si, por el contrario, a esta “belleza culpable” no le queda otra opción que “disolverse en la amarga impotencia de la forma”. Y en este sentido me parece oportuno terminar citando, una vez más, a Severo Sarduy:

*“(...) ¿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”.*



Philippe Bradshaw, *The Wave, Working Installation*  
2004 Cortesía del artista y Galería Taddhaus Röpac, París





ãoz, *Sarah with blue dress*  
 rílico, resina de poliéster y espejo  
 0 x 100 cm. JM-0060-E  
 Galería Pepe Cobo

## Bibliografía

- Afonso, A. (Dir.). *O território do Barroco no século XXI*. Ouro Preto/Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000.
- Argan Giulio Carlo y otros, "El pasado en el presente" en *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977. Primera edición italiana: 1974.
- Armstrong Elizabeth y Zamudio-Taylor Víctor eds. *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*. San Diego. Museum of Contemporary Art, 2000.)
- Assunto, R: *El pasado en el presente* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- Aullón de Haro, P. (Ed) *Barroco*. Ed Verbum, Madrid, 2004
- Ávila, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. Ed. Ampliada, Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1994
- Ballard James G.: "La llegada del inconsciente" en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, p. 105.
- Barthes Roland: "Tácito y el barroco fúnebre" en *Ensayos críticos*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1967.
- Barthes R: "La metáfora del laberinto" en *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, 1978-1979 y 1979-1980, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 171).
- Barrow John *The Book of Nothing* (Londres, Random House, 2000)
- Baudrillard J, (1978), "La precesión de los simulacros". *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard J, (1995), "Ilusión y desilusión estética". *Letra internacional*. N°39.
- Baudrillard, J. *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona. (1991),
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.



- Benjamin Walter, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica en Discursos interrumpidos*, ed. cast. Madrid, Taurus, 1973
- Beverley, John. Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco. Los Teques, Estado Miranda: Fondo Editorial ALEM, 1997.
- Bourdieu, P. (1990), *Sociología y cultura*, Trans. Marta Pou, Grijalbo, México
- Bourriaud Nicolas: *Post producción*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.
- Brea, J.L. Nuevas estrategias alegóricas. Tecnos, Madrid, 1991.
- Brea, J L, "La estetización difusa de las sociedades actuales -y la muerte tecnológica del arte". [www.aleph-arts.org/pens/index.html](http://www.aleph-arts.org/pens/index.html)
- Buci-Glucksmann, Christine. La raison baroque. De Baudelaire a Benjamin. Paris: Galilée, 1984.
- Buci-Glucksmann, Christine. La manera o el nacimiento de la estética, en Jarauta F y Buci-Glucksmann (Eds), Ch. Barroco y Neobarroco. Cuadernos del Círculo, Madrid, 1992
- Buchloh Benjamin H.D.: "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1997, p. 101).
- Bustillo, Carmen; *Barroco y América Latina, un itinerario inconcluso*, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, SA, Caracas, Venezuela, 1990.
- Bustillo C. Barroco: ¿Un itinerario inconcluso? en: Afonso, A. (Dir.). *O território do Barroco no século XXI*. Ouro Preto/Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000. p. 73-91.
- Caballero Rufo, América Clásica: un paisaje con otro sentido, Ediciones Unión, La Habana, Cuba. 2000
- Calabrese, Omar. La era neobarroca. Madrid, Cátedra 1989.
- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias. La Habana: Casa de las Américas, 1966.
- Carpentier, Alejo; *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1984.
- Carpentier, Alejo; *Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987.
- Chiampi, Irleamar. "El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia". En Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana. Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann, eds. Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe-Institut, 1993, 137-49.
- Chiampi, *Barroco y modernidad*. (México, Fondo de Cultura Económica, 2001).
- Debray, R.(1992), *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en Occidente, Paidós, Barcelona
- Debord G, (1999), La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. Le pli: Leibniz et le Baroque. París: Editions de Minuit, 1988. *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*. Barcelona, de Ediciones Paidós, 1989, trad. de J. Vazquez e U. Larraceleta
- Deleuze Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 31.
- Deleuze Gilles: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.
- Deleuze Gilles. *Diferencia y repetición*, Ed. Jucar, Barcelona, 1988.
- De Souza Santos, Boaventura. "El norte, el sur, la utopía y el ethos barroco". En Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco. Echeverría Bolívar, comp. México: UNAM/El Equilibrista, 1994: 311-32
- Dorfles Gillo: *Elogio de la inarmonía*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989.
- D'Ors Eugenio: *Lo Barroco*, Ed. Tecnos, Madrid, 1993.
- Eco, Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1969.
- Eco, Umberto, 1977, "La vida social como un sistema de signos" en Robey, David (comp.) *Structuralism. An introduction*, Oxford University Press [Trad. Castellana Paloma Varela, *Introducción al estructuralismo*, Madrid, Alianza (1976)]
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Ed. Era, 2000.
- Echeverría Javier: Leibniz: El dios más barroco posible en: Jarauta F y Buci- Glucksmann (Eds), Ch. *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo, Madrid, 1992
- Fabbri, Paolo, *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Fletcher Angus: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Ed. Akal, Madrid, 2002.
- Flusser, Vilém, 1998, "El consumo fragmentario de información", *Letra internacional* 54: 26-31
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris. 1966
- García Canclini, N. (1990), *Culturas híbridas*, Grijalbo, México.
- García Canclini, N. (Coord.), *El consumo cultural en México*, México, 1993.
- González Echeverría, Roberto. *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham; London: Duke University Press, 1993
- Gruzinski, Serge. The Baroque Planet / El planeta barroco en *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*. Armstrong, Elizabeth y Víctor Zamudio eds. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000, 111-26
- Gruzinski, S. Do Barroco ao Neobarroco: Fontes coloniais dos Tempos Pós-modernos. en: Chiampini, L.; Aguiar, F. W. (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo. 1993.
- Gruzinski, S. (1994), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, F. C. E., México.
- Guattari Félix: *Caosmosis*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 128)..
- Gubern, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera*, G. Gili, Barcelona. (1986), Gubern, R. *Del bisonte a la realidad virtual*, Anagrama, Barcelona
- Guerrero, G. Límites y Posibilidades de un Discurso Neobarroco: La enseñanza de Sarduy. In: Afonso, A. (Dir.). *O território do Barroco no século XXI*. Ouro Preto/Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000. p. 93-100.
- Habermas Jürgen, *The New Conservatism, Cultural Criticism and the Historians' Debate*. Cambridge, MIT Press, trad. de Shierry Nicholsen, 1989, "History does not stand still", p. 232.
- Hayles, N. Katherine, *La evolución del caos: El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Barcelona, Gedisa (1993)
- Hansen, J. A. Barroco, neobarroco, pós-moderno. En : Furtado, J. P. *Cult: Revista Brasileira de Cultura*: nº 10 (58-9). São Paulo: Ed 17, maio, 1998.
- Hobsbawm Eric, A la zaga (Behind the Times), ed. cast. Barcelona, Editorial Crítica, 1999.
- Hoppenhayn, M. (1997), *Después del nihilismo, de Nietzsche a Foucault*, Andrés Bello, Barcelona, 1997.
- Houellebecq M, El mundo como supermercado. Madrid: Anagrama (2000).
- Jameson F, Transformaciones de la imagen en la postmodernidad". El giro cultural., Buenos Aires: Manantial. (1999)."
- Jarauta F y Buci-Glucksmann (Eds), Ch. Barroco y Neobarroco. Cuadernos del Círculo, Madrid, 1992.
- Kaplan Robert: *The Nothing That Is, A Natural History of Zero*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Kossovith, L. O barroco inexistente. en: Furtado, J.P. *Cult: Revista Brasileira de Cultura*: nº 10 (60-1). São Paulo: Ed 17, maio, 1998.
- Kuspit Donald: "The Contemporary and the Historical: More At Odds Than Ever", conferencia (inédita) leída en el IV SITAC, Ciudad de México, enero de 2005.
- Lacan Jacques: *Aún. El Seminario 20*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1989, pp. 133-138.
- Lenain, T (coord.) (1997), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard, Vrin*, Paris.
- Leigh Christian: *The silent Baroque*. Catálogo de la exposición Galería Thaddaeus Ropac. Salzburgo. Austria, 1989.
- Lezama Lima, José; *La expresión americana*, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, Cuba, 1957.



- Lezama Lima, José, *Obras Completas*, Ediciones Aguilar, México, DF, 1977. (Prólogo Cintio Vitier) 2 Tomos
- Lezama Lima, José. *Confluencias*; selección de ensayos. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Loers Veit, *Rokokoplastik und Dekorationssysteme, Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert*, München und Zürich, 1976 (versión ampliada de una disertación de 1972), p.86
- Lyotard J-F, (1994), *La postmodernidad* (explicada a los niños). Barcelona: Gedisa, Barcelona.
- Lyotard, Jean François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra (1986)]
- Lipovetsky Gilles, *El imperio de lo efímero*, ed. cast. Barcelona, Anagrama, 2ª. ed. 1991.
- Maffesoli, M. *Le temps des Tribus*, Meridiens Klincksieck, Paris. (1988)
- Maffesoli, M: *La contemplation du monde. Figures de style communautaire*, Grasset, Paris. (1993)
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1980. Moraña, Mabel. *Relecturas del barroco de Indias*. Hannover, NH: Ediciones del Norte, 1994.
- Maresca Mariano. *Un cine teatral en La fábrica del sur. Especial Barroco*. B.N.V. Granada, 1989.
- Moraza, Juan Luis; *Ornamento y Ley*, Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz, Diputación Floral de Álava, España, 1994.
- Ndalianis Angela. *The Baroque and the Neobaroque. Post classical, Modern Classicism or Neo-Baroque?. Will the Real Contemporary Cinema Please Stand Up?*. Cambridge Mass. 2005
- Oliveira, M. *Lost in Sound*, Catálogo Exp, C.G.A.C. Marzo 2000.
- Owens Craig: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*,

- University of California Press, Berkeley, 1992
- Paparoni Demetrio, *Aljofre barroco: appunti per un'idea di eclettismo*, en: *Aljofre barroco* (catálogo de la exposición), Nota 1981
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ed. Colihue S.R.L., 1997.
- Perlongher, N. *Caribe Transplatino: Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p.27.
- Reynolds Simon. Androginia en el reino Unido. Cultura rave, sicolodelia y género. Dance de Lux, Barcelona, 199, p, 25.
- Reed, Cory, 1994, "Chaotic Quijote: Complexity, Nonlinearity and Perspectivism", *Hispania* 77 (4):738-749, Danvers, MA.
- Rincón, Carlos; *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Editorial Universidad Nacional, Santafé de Bogotá, Colombia, 1995.
- Rodríguez de la Flor.F. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580–1680) (Madrid, Cátedra, 2002).
- Rodríguez de la Flor.F. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en la cultura barroca hispana* (Marcial Pons, 2005).
- Rodríguez Monegal, Emir; *Carnaval / Antropofagia / Parodia*, en Revista Iberoamericana, v. 45, n° 108-109, julio-diciembre, p. 401-412; Pittsburgh, EUA. 1979
- Rodríguez Monegal, Emir; *Conversación con Severo Sarduy*, en: Revista de Occidente, n° 31, p. 315-343; Madrid, España, 1970.
- Sanchez Biosca, V. *La cultura de la fragmentación*, Filmoteca, Valencia. (1995),
- Sánchez Robayna Andrés. Barroco de la levedad en Jarauta F y Buci-Glucksmann (Eds), Ch. *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo, Madrid, 1992.
- Santana, Andrés Isaac; *Imágenes del desvío (La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo)*, J. C. Sáez Editor, Santiago de Chile, Chile, 2004.
- Sarduy, S. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,

- 1987. 323 p. Sarduy, Severo: 1975, Barroco, Paris, Seuil.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. 2 volúmenes. Madrid: Ediciones UNESCO, Colección Archivos, 1999.
- Sarduy, Severo; *Escrito sobre un cuerpo*, Ediciones Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1968.
- Sarduy, Severo; *Barroco*, Ediciones Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1974.
- Sarduy, Severo; *La simulación*, Monte Ávila
- Editores Latinoamericano, SA, Caracas, Venezuela, 1982.
- Sarduy, Severo; *Nueva Inestabilidad*; Ed. Vuelta, México DF, 1987.
- Storr Robert. *Disparities and Deformations: Our Grotesque*. 2004. Site Santa Fe.
- Talanquer, Vicente, 1996, *Fractus, fracta, fractal: Fractales, de laberintos y espejos*, México, FCE
- Theodoro Janice, *América Barroca*. Rio de

- Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1992,
- Theodoro, Janice; *América Barroca, Tema e Variações*, Editora Nova Fronteira / Edusp, São Paulo, Brasil, 1992.
- Thijsen Mirelle. El propósito de la alegoría: entre forma y contenido en *Papel Alpha 4*, Ed, Universidad de Salamanca, 1999.
- Vattimo, G. (1990), *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona.
- Vericat José: Barroco como paradigma. Jarauta F y Buci-Glucksmann (Eds), Ch. *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo, Madrid, 1992
- Virilio, P. (1989), *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid.
- Wölfflin, Heinrich: 1915, *Conceptos fundamentales de Historia del arte*.
- Zizek S, (2000), *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. México: Paidós.





# BARROCOS y Neobarrocos

EL INFIERNO DE LO BELLO

DA2 Domus Artium 2002 / 3 de octubre de 2005 - 8 de enero de 2006

Palacio de Abrantes / 5 de octubre - 18 de diciembre de 2005

Sala Santo Domingo de la Cruz / 5 de octubre - 11 de diciembre de 2005

Thomas Schütte. *Grosse Geister nr.*  
1997. Aluminio pulido. 246,5 x 187,5 x 110 cm.  
De Pont Museum of Contemporary Art. Till









Bradshaw. *The Alcoholic and the Odalisque*  
01. Chain Curtain, 3 layers, Video Projection. 300 x 360 cm  
Collection. Courtesy of Thaddeus Ropac, Salzburg/Paris





Pérez. *Mutaciones*  
1 pieza de resina de poliéster niquelada: 93 x 310 x 95 cm  
os circulares: 250 ø c/u, arena roja  
ía Galería Salvador Díaz

Fernanda Brunet. *Kzz*  
2004. Acrílico sobre tela. Colección Jauregia ( Irurita-N  
Cortesía de la artista y Galería Ramis I





ocke. *Koniboor*  
Cortesía de Chery Briskand,  
Gallery

Javier Pérez. *Mut*  
2004. 1 pieza de resina de poliéster niquelada: 93 x 310 x  
2 espejos circulares: 250 ø c/u, aren  
Cortesía Galería Salvado





Nathan Carter. *Stan klr!!! Adjust your ruff tuff a descent to delta lima*  
*repeated mind your flapsklm 670be good*  
 2005. Contrachapado, lápiz, tinta y pintura acrílica. 283x222 cm  
 Cortesía Galería Pilar Parra&Romero, Madrid





Matthew Barney, *Cremaster Cycle: The Queen of Chain*, 1997  
 C print in acrylic frame  
 80 x 2,5 cm  
 Colección de Barbara Gladstone, Nueva York  
 Colección Sammlung Zellweger Luwa, Uster, Suiza.



Matthew Barney, *Cremaster 5: her*  
 1997. C print in acrylic  
 134 x 108,3 x 2  
 Cortesía Barbara Gladstone, Nueva York  
 Colección Sammlung Zellweger Luwa, Uster, Suiza.





Berlinde de Bruyckere, *Eén*, 2003-2004  
Cortesia Hauser&Wirth Collection, Suiza









and Dinos Chapman. *Sneezy, Happy, Sleepy*,  
*Snoddy, Grumpy, Dopey*  
2000. 120 x 170 cada una  
obra del artista y Jay Jopling/White Cube, Londres





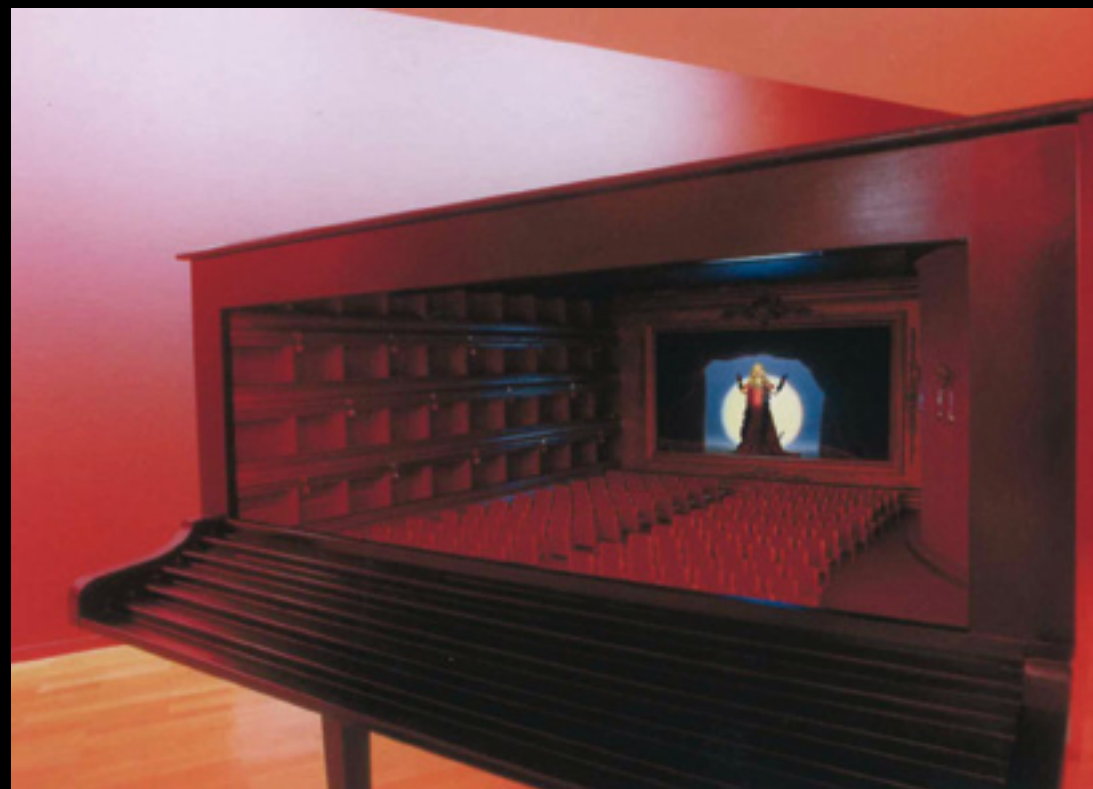
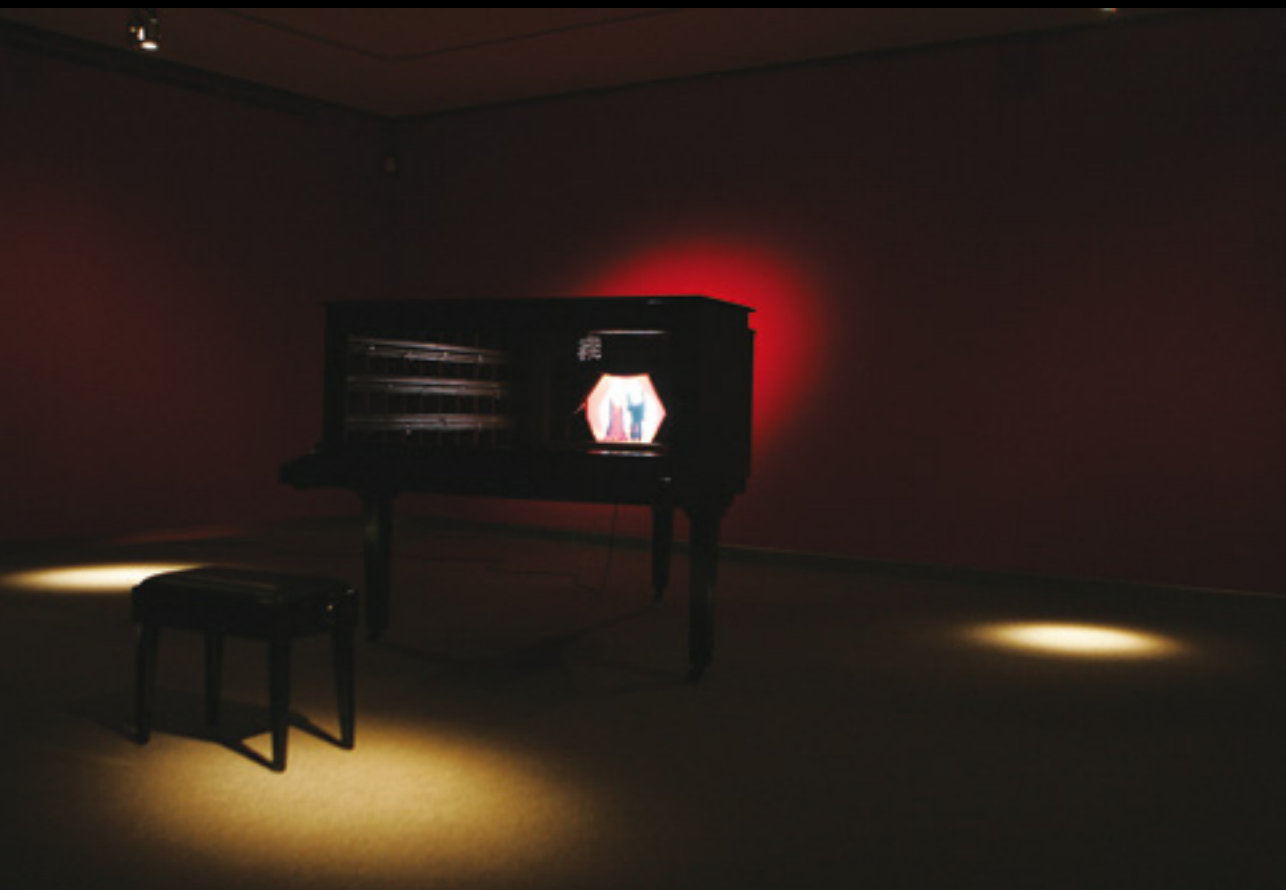
Wang Zhaojun, *Four Beauties*. Wang Zhaojun  
2004. C-Print. 100 x 200 cm  
Courtesy of the artist and CourtYard Gallery, Beijing





Judith Barry, *Voice Off*  
1999. Video instalación, 15 min loop  
Cortesía de la artista y Galería Luis Serpa Lisboa





Catarina Campino, *Un'A*  
 2001. Instalac  
 Vídeo (Portugal 2001; Mini DV; 1  
 Color; estéreo; 12'37"; transferido  
 piano de cola adaptado, construido en  
 con maqueta de teatro de ópera en su  
 banco  
 Intérpretes: André Campino y Sa  
 75 x 160 x 2  
 Cortesía Gale



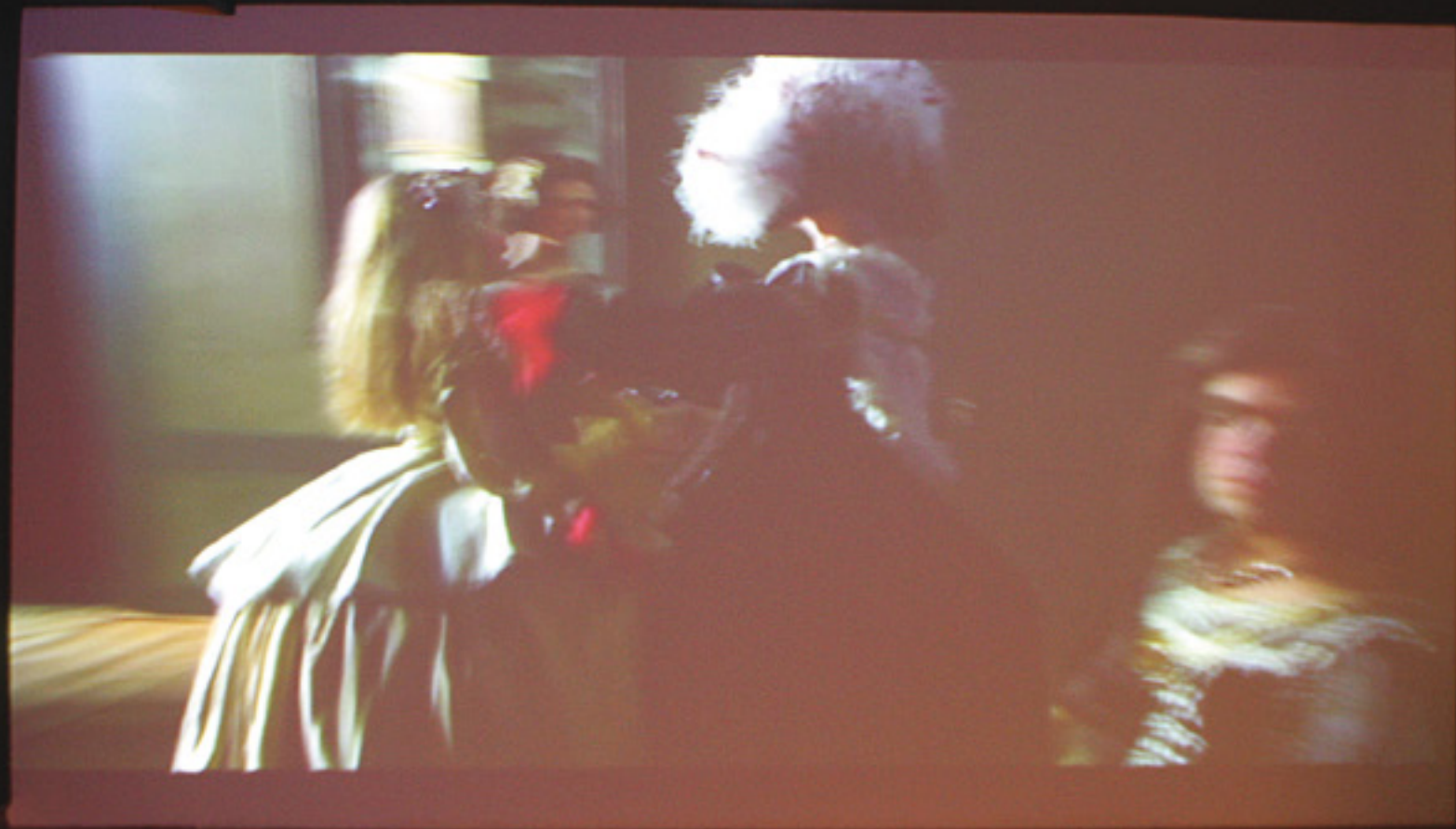


Elena del Rivero, *Las Hilanderas*  
Foto: Kyle R. Brooks



Elena del Rivero *The Blood of Helena*  
127 x 101'6 c  
Fuji Chrystal arch  
Studio photographer: Kristina





ve Sussman, *89 Seconds at Alcázar*  
004. Videoproyección, 9' 46"  
colección permanente CGAC. Santiago de Compostela.





Barrocos y Neobarrocos detalle de la sala 4 con obras de Jake & Dinos Chapman, Elisa Sighicelli & Marzia Migliora y David Nebreda.



Juan Muñoz, *Sarah with*  
1996. Acrílico, resina de poliéster  
195 x 100 x 100 cm. JM  
Cortesía Galería P





isa Sighicelli & Marzia Migliora, *Pitfall*  
2004, 3D animation video. Animation by Paolo Lavazza.  
cortesía de Galería Zürcher París.





Won Ju Lim, *Memory Palace (Baroque #7)*  
2004. Frosted mylar, light box containing  
sculpture out of mixed media.  
Cortesia Galerie Max Hetzler, Berlin





Bill Viola, *Six Heads*  
 2000. Color Video on plasma display  
 mounted vertically on wall  
 Cortesía James Cohan Gallery



Bernardí Roig, *Father (miscommunication exercises)*  
 2003. Instalación. Medidas variables  
 Cortesía Max Estrella





Nebreda, *La trinidad de los espejos*  
102 x 74 cm  
ción Universidad de Salamanca



Berlinde de Bruyckere. *Hanne*, 2003  
175 x 52 x 60 cm  
Cortesía Hauser & Wirth Collection, Suiza





than Meese. *Die Jenseitskutsche des ewigen*  
*MONCHSOLDATEN "Sankt Diablossys"*  
2 Técnica mixta. Medidas variables  
esía Contemporary Fine Arts Galerie GmbH  
ection Falckenberg





Tony Matelli, *Total Torpor, Mad M...*  
2002. 150 x 115 x 1  
Cortesía Galería Andréhn-Schip  
Estocolmo,





Donso. *Eureka Barroco*  
Instalación específica  
Sala 4 del DA2 durante  
Exposición Barrocos y  
Modernos. 2005  
© Timothy Hutchings  
*Visual at Danzig and  
Warsaw*, 2001.  
Galería I-20  
New York













Julian Rosefeldt, *Asylum*  
2001 -2002. Videoinstalación con 8 DVD  
Cortesía del artista









AES+F, *King of the Forest Cycle*  
2001 -2003. Ciclo de tres vídeos  
Cortesía de los artistas y Galería Salvador Díaz Madrid





Jan Fabre, *Umbraculum/ A place in the shadow away from the world to think a work*  
2001. Instalación  
Cortesía Deweer Art Gallery, Otegem









es Júhasz-Alvarado, *Jardín de frutos prohibidos/ Zona Franca*  
Instalación con alfombra, avión de poliéster con audio,  
es con texto en vinilo. Medidas variables.  
sía del artista





es Júhasz-Alvarado, *Jard  n de frutos prohibidos/ Zona Franca*  
Instalación con alfombra, avión de poliéster con audio,  
es con texto en vinilo. Medidas variables.  
s  a del artista  
do:  
Ackermann, *Evasión 20. Permanent Sunrise*  
Colección Christian Boros, Wuppertal Alemania.





Xosha Campoy, *Sin título*  
5. Rampa de acceso al garage del Domus Artium (DA2)





Fabian Marcaccio, *ReSketching Democracy*  
 2005. Instalación en la Sala 4 del DA2  
 Cortesía del artista





Adriana Varejão, *Celacanto provoca maremoto*  
2004. Instalación de 52 piezas 110 x 110 cm c/u  
Óleo y yeso sobre lienzo  
Colección CACI, Belo Horizonte  
Cortesía Galería Fortes Vilaça, São Paulo





Goldfarb, *Azul*  
De la serie Espejo, espejo mío  
a Galería Fernando Pradilla, Madrid  
don Mylene Mizrahi, Río de Janeiro



Betsabée Romero, *Oquedades en El D...*  
2005. Ruedas de caucho caladas y policrom  
65 x 17 cm ø cada neum  
Colección Jauregía (Irurita-Nav  
Cortesía Galería Ramis Barquet (New Y





Dionisio González, *Serie Cadáveres*  
(*Agua Es*)  
2004. Caja de luz sobre duratrans. 100 x 100 cm.  
Cortésia Galería Ma





Marcos López, *Carnaval criollo*  
Buenos Aires, 1996. 100 x 150 cm  
Cortesía del artista y Galería Fernando Pradilla, Madrid  
Colección Universidad de Salamanca



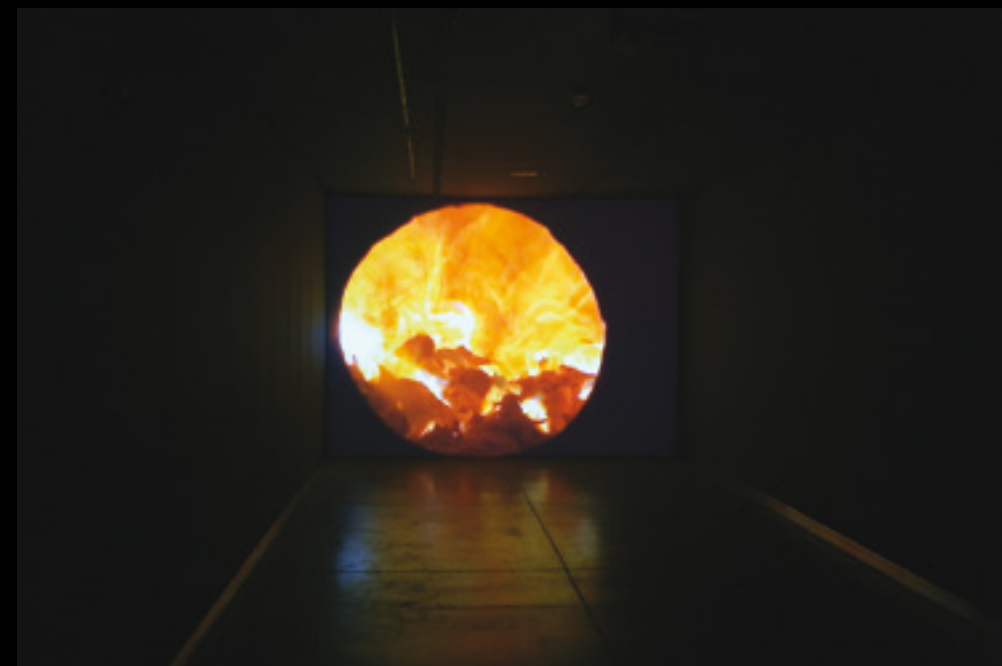


Assume Vivid Astro Focus. *Walking on Thin Ice*  
DVD, colour, sound. 5 minutes, 20 seconds, looped. Edition of 10 + 1 AP.  
Collection of Javier Peres, Los Angeles. Cortesía de Pere Projects





Sam Taylor-Wood. *Strings*  
 Videoinstallation  
 Cortesía de la artista y Jay Jopling/White Cube, London



Teresa Margolles, *Crematorio - Fosa común*  
 2003. Video-instalación de 10 min en loop  
 Cortesía Galería Enrique Guerrero, México



# La ideación barroca\*

*\* Este texto fue publicado por primera vez dentro del volumen: “Barroco”. Pedro Aullón de Haro (Ed) Madrid. Editorial Verbum, 2004.*

## I

Primero, que la categoría de *barroco* en principio es convencionalmente discriminable en orden a una serie de realizaciones histórico-estilísticas de la literatura y el arte europeos con centro en el siglo XVII y que siguiendo ciertos usos cabe designar como “barroco histórico”, el cual dista mucho de ofrecerse en tanto corriente artística y de pensamiento homogénea, sino más bien en tanto que haz de corrientes aun provistas sin embargo de fuerte tendencia a una extensa cohesión europea, pero que han sido con demasiada frecuencia corrientes tomadas por su lado más visible y grueso, y no penetrante y sutil. El Barroco histórico es, en cualquier caso, uno de los momentos mayores de la unificación cultural de Europa. Segundo, sabido es que convincentemente ha sido considerado por algunos, y en especial Eugenio d’Ors, que la concepción de esas formas de *barroco* sobrepasa los límites de una mera y concreta circunscripción periodológica, y, en este sentido, la categoría de *barroco* se perfila como una, digamos, irresistible “constante” de la cultura, definiendo un estilo fundamental de ésta y no meramente un estilo histórico o de época, y, por ello, debemos añadir, se trata de un gran aspecto de la universalidad. Tercero, que la utilización de la designación *neobarroco* con propósito caracterizador contemporáneo, a fin de cuentas de periodización, tiene sus evidentes y sólidas razones, aunque esto no quite nuestro reconocimiento de ciertas dificultades por cuanto ofrece aspectos muy particularizadores relativos a la asunción de una entidad unilateralmente sucesiva que mediante dicho término se arroga una relimitación que se desvanece un tanto desde los criterios de la universalidad, hoy a mi juicio irrenunciables, o desde una relimitación no propiamente relativista ni terminológicamente



de manera estable distinguida... Mantendremos, además, que esta categoría de *barroco* incorpora un argumento estético no subordinado sino paralelo y convergente respecto del contenido de las categorías estéticas centrales entendidas al modo de las antiguas modificaciones de lo bello. Barroco no es meramente una categoría histórico-estilística. Amplia y justamente, la categorización de *barroco* posee una tal capacidad determinadora y puede representar una tal fuerza y especificidad de expresión, incluso en general de configuración de la cultura y hasta de concepción de la naturaleza, que excede grandemente mediante la comparación e interpretación analógica tanto la segmentación circunscrita de un cierto período del pensamiento y el arte (por más que éste, a no dudarlo, defina su centro en la medida en que revela la más propicia y extensa adecuación de su régimen de impulsos en un momento histórico determinado) como la entidad sustancial de su contenido estético en tanto que “estilo de época”, según término que gustaba decir al referido Eugenio d’Ors. Y aún más. Visto así, el concepto de *barroco* estatuye un aspecto muy relevante de lo que he denominado en otras ocasiones “epistemología de la universalidad”, y converge, a mi juicio, en una concepción de la *sublimidad*, respecto de la cual, como en su momento veremos, incluso cabe hacer consideraciones particulares en el núcleo doctrinal del “barroco histórico”. Aquí tomaremos, pues, Barroco en su concepto de universalidad relativa a tiempos y culturas, no ya teóricamente sólo sino también como constatación práctica de una fenomenología cuyos resultados, de aplicación metodológica eminentemente comparatistas, alcanza desde los originarios tiempos rupestres, desde las siluetas acéfalas de Gönnesdorf, o el retablo de la cueva de Les Trois Frères, cruzando el mosaico ingente de las civilizaciones hasta nuestro tiempo. Y así se comprueba en la más diversa arquitectura y escultura hindúes, en el muy célebre escultórico Siva, múltiple y excelso pero un mero ejemplo dentro de una ondulante tradición búdica y de los templos excavados y de planta<sup>1</sup>. El mandala, cuya determinación posible excede a Asia y puede alcanzar diversísimas disposiciones, como la arquitectónica de El Escorial<sup>2</sup>; la escultura budista y la caligrafía chinas; el arte decorativo y la poesía árabes... Hay una arquitectura barroca en la Antigüedad clásica minuciosa y perfectamente determinable, siendo de advertir asimismo que los descubrimientos principales de Baalbek y de Petra se inician en el siglo XVIII, es decir que no fueron conocidos por Borromini y los artistas italianos del Setecientos<sup>3</sup>. Por lo demás, *Laocoonte* no es una extraordinaria obra aislada dentro del arte helenístico.

El a veces llamado “barroco helenístico” sabido es que no se restringe al magnífico y tardío grupo de *Laocoonte*, y remite ya en primer término a ciertos elementos antecedentes sobreclasicistas y colosales de Lisipo, y casi en su propia tradición a los *naiskoi* funerarios de Tarento, el relieve ateniense del *Caballo y un palafrenero*, el caso de Rodas con *La Victoria de Samotracia*, y el también probablemente rodio *Toro Farnesio*, y otros grupos importantes como los fragmentarios de *Pasquino*, de *Artemis e Ifigenia*, de *Aquiles y Pentésilaea*, o el tan rememorado *Marsias colgado*, además de los muy reproducidos retratos de *Homero ciego* y el *Pseudo Séneca*<sup>4</sup>, obras que crean la imagen de una gran escultura barroca helenística sobre todo de los siglos III y II a.C. que encontraría en el *Laocoonte* de Hegesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas la gran representación final de una tradición que entusiasmó a Plinio

mucho antes de ser redescubierta por Miguel Ángel. Existen, además, muy significativas reiteraciones de *Laocoonte*, por El Greco, por William Blake y hasta en compleja creación fotográfica... La universalidad barroca penetra especialmente el dilatado mundo del Barroco antehistórico e histórico y del Neobarroco, así la filosofía de los mundos de Leibniz<sup>5</sup>, la doctrina de Gracián, la poesía de Góngora o Calderón, Gryphius..., la figuración imaginera de *Il Compianto* de Niccolò dell’Arca (Bologna, s. XV), de Dürero, y de Rembrandt y Velázquez o Zurbarán, Borromini, Bernini..., y el predicador Vieira, la singularidad y el trasplante gongorista mexicano de Sor Juana Inés de la Cruz, el arte mestizo de Aleijandinho, tenido por Lezama Lima como encumbrada síntesis barroca americana de lo hispano incaico y negroide. La poesía y el americanismo de Lezama Lima, quien sin embargo se reconoce a su vez hispánico por muchas razones (“todo está en Gracián”, escribió) conducen asimismo una doctrina como sistema poético del mundo o del universo que contiene un intento de superación mediante el antiaristotélico encuentro cultural y metafísico con la tradición china principalmente, la comprensión del vacío. Hay un curioso paralelismo y magnitud análoga, por así decir, entre los universos de Leibniz y Lezama Lima, primero y último de los grandes maestros de un pensamiento barroco como concepción explícita del mundo.

En todo ello no se trata, como es manifiesto, de homogeneidad de expresiones y formas sino, sencillamente, de expresiones y formas de tendencia equiparable por diversas convergencias, aun con sus genealogías comunes o parcialmente comunes, algunas, y de permanente o nueva revelación que se reifica como creación, también al modo de exégesis, no por elementos aislados sino como corrientes del arte y el pensamiento. Ahora, la pregunta, al fondo, consiste, como ha de ser, en precisar esa ideación; consiste en determinar el fondo de esas expresiones y formas y sus diversas y específicas manifestaciones. Qué razón o espíritu o intuición las suscita y cómo se hacen patentes en fin.

## II

Si bien el concepto de Barroco, mediante esta palabra, no nace ceñido a una entidad de terminología metodológica, como sí Humanismo o Prerromanticismo, su constitución y tardío sostenimiento histórico y “natural” es tal vez el mejor ejemplo de capacidad problemática y lentitud crítica; una capacidad problemática ya evidente en la célebre doble posibilidad originaria del término [perla irregular o designación nemotécnica de una modalidad del silogismo escolástico], término que, sin embargo, acaso pudiera ser asumido finalmente en tanto que convergencia operativa de ambas posibilidades léxicas. El frecuente sentido peyorativo otorgado a la terminología periodológica afecta sobremanera a *barroco*, tomado por extravagancia, degradación o fenómeno de mal gusto, en virtud sobre todo de la dogmática imposición neoclásica de origen francés que históricamente, o mejor estéticamente, en sentido amplio, subsigue al período del Barroco histórico; no queriendo decir con ello que este Barroco histórico describa un período cronológico estanco,



pues sabida es, y baste con ello, la distancia temporal que media entre el gran barroco literario español de la primera mitad del siglo XVII y la no menos portentosa figura de Juan Sebastián Bach cien años después. La general identificación, la fuerte tendencia europea a la unificación cultural que se pone de relieve en el sólido aspecto de los movimientos culturales no significa, como es evidente, ni horizontalidad simultánea ni diacronía simétrica entre los fenómenos artísticos y de pensamiento de las diferentes naciones. La horizontalidad expansiva, aunque es importante constatar que progresivamente tiende a acercarse a la comunicación simultánea en la historia cultural europea en razón sobre todo de las condiciones materiales, cosa evidente en tiempos de la Vanguardia, obedece a la necesidad de la coexistencia de distintas regiones con diferentes capacidades de creación y decisión en sus diferentes momentos. Es lo que podríamos llamar doctrina de las entidades dominantes y los relevos en la escena histórica del arte, la crítica y el pensamiento. El Barroco histórico, que es la superación de la entidad renacentista o clasicista, y la Vanguardia histórica representan un proceso anticlásico en subversión creciente cuya fase intermedia idealista-romántica es la primera dialectización propiamente revolucionaria de la cultura europea. En esto era necesario la preexistencia de un dogmatismo neoclásico inepto para comprender tanto las necesidades del nuevo sujeto estético en formación como la gesta creadora del nuevo teatro nacional alemán que quiso o supo ver en Shakespeare y Calderón el verdadero proyecto aristotélico. El Barroco histórico es el antecedente del Romanticismo, de la misma manera que éste constituye un momento mucho más avanzado y simétrico de la unificación cultural europea respecto de aquél, lo cual —y esto gustará a los historiadores de la filosofía que con tanta frecuencia tienden a una inopinada inmediatez del causalismo entre conceptos y hechos— lo cual, decía, responde a las posibilidades del gran establecimiento kantiano y, por otra parte, significa un grado progresivo de identificación. Pero si la paradoja romántica consiste en la asunción encubierta de ciertos elementos decisivos de la Ilustración neoclásica, o de algunos de los momentos más maduros de ésta, como el historicista, y el hecho de que un somero examen del Empirismo inglés y la Ilustración alemana deja al descubierto la pequeñez del Romanticismo justamente dicho, la paradoja del Barroco histórico se encuentra en la propia asunción de un racionalismo filosófico junto a una tendencia al irracionalismo y al anticlasicismo expresivo que, de otra parte, ahora al margen de otras consideraciones y mucho más allá en el tiempo, por encima de civilizaciones y épocas, hace patente una pluralísima suerte de manifestaciones, cuando menos morfológicas y por ello formalmente visibles, que lo preceden y le otorgan una genealogía riquísima e identificadora. Esto tardó mucho tiempo en ser debidamente aceptado.

La particular circunstancia española, históricamente, consiste en que la cultura barroca se sumerge en el período político y general de decadencia, y, de otra parte, en que las formas barrocas, tan arraigadas, desarrollarían una prolongada pervivencia durante el siglo XVIII cuya principal consecuencia dio en el repulsivo contacto con la ideología de la Ilustración neoclásica, provocándose de este modo una lamentable fenomenología, por lo demás frecuente en la España moderna precisamente en razón del referido período de decadencia, que yo suelo calificar, en modo muy económico, de “retardatarismo”. Todo

ello cegó la posibilidad de una asimilación española inmediata del problema teórico del Barroco histórico, lo que no quita que andando el tiempo, el país barroco por antonomasia no sólo diese en nuevas germinaciones de la misma matriz estética sino que produjese la reflexión apoteósica del concepto y que, a su vez, dicha matriz condujese a una extraordinaria y progresiva recreación americana, o iberoamericana por mejor decir. La focalización y comprensión adecuada del arte y la literatura del barroco histórico, al igual que subsiguientemente el dominio abstracto de la categoría y su gran horizonte hermenéutico tiene lugar de manera tardía durante la primera mitad holgada del siglo XX, es decir, como es sabido, desde finales del siglo XIX con el primer texto importante de Wölfflin sobre Renacimiento y Barroco, de 1888, y alcanzando o sobrepasando el límite de la primera mitad del XX con Gustave Rene Hocke, Luciano Anceschi y Arnold Hauser. Cabría conjeturar cómo hasta el momento en que se producen las condiciones artísticas capaces de otorgar nuevo sentido tanto inmanente como historizado al Barroco histórico, no tiene lugar la dilucidación e integración crítica del mismo. Y la raíz crítica de este tratamiento necesariamente había de ser de cultura alemana, de donde partió la comprensión romántica del Siglo de Oro, de Cervantes, Calderón y Gracián, que especialmente en este último caso pervive sobremana en el puente que le tiende Schopenhauer y llega en nuestro tiempo al recientemente desaparecido Blumenberg. Cabría decir que el cometido de la crítica consiste en la restitución de la obra o la serie literaria, pero esto de hecho no es sino una condición, por lo demás en último término inalcanzable, y la crítica tiene por sentido propio no el acarreo documental filológico, que es un mero instrumento, sino el vislumbramiento de una nueva idea, o, si se quiere, de nuevo de la idea. Esto ejemplarmente es lo que tuvo lugar, como maridaje de ciencia humanística y arte, o sea filosóficamente. En 1915 constata Ortega en un artículo que “cada día aumenta el interés por el barroco”<sup>6</sup>. Desde comienzos de los años veinte expone y discute Eugenio d’Ors en Pontigny su concepto de “barroco”, y 1935 es el año de la primera edición, francesa, de *Lo barroco* como libro<sup>7</sup>, es decir en el aproximado centro cronológico de esta era de la comprensión del Barroco tiene lugar su más ingente prospección categorial; también la comprensión barroca prodigiosa e implícitamente proyectada sobre la modernidad europea por Walter Benjamin mediante su estudio de 1928 sobre el origen del drama barroco alemán, una suerte de revelación de los años de sustento germano de la crítica de objeto barroco que continuaría discurriendo más académicamente con los maestros de una gran época que hoy ya sabemos irrepetible de la romanística: Leo Spitzer, Karl Vossler o Helmut Hatzfeld. He explicado en otro lugar cierta importante caracterización de esos dos trabajos de Benjamin y D’Ors aparecidos durante la crisis de la filosofía contemporánea que coincide con las referidas décadas de la primera mitad del siglo XX para la comprensión barroca. Porque es en razón de esa crisis de la forma filosófica como uno y otro adquieren su último sentido contextual. Ambos responden al problema del género como resolución al problema del pensamiento en tanto que sistema, como salida constructiva de tratados sin sistema, integradores del fragmentarismo, de concreción de una nueva estructura tratadística; estructura que se realiza tripartita en el primero, en Benjamin, y acumulativa en el segundo. Ambos modelos insuperados en su clase; ambos, *tratados barrocos sobre el barroco*.



Si únicamente la radicalización de los extremos hace patente la entidad de los mismos conseguida por Wölfflin, y no se olvide que hallándose éste situado en el marco de la originaria y fructífera crítica artística formal, sólo con Hauser, al extremo final de las interpretaciones decisivas, queda de manifiesto la especificidad del Manierismo, lo que está en medio. Asimismo, la era de la determinación y comprensión del Barroco histórico y de lo barroco lo es también de reinicio de un barroco o *barroquismo* literariamente dominado por el revitalizado Góngora, fortalecido de polémicas centenarias, y, en segundo término, Calderón. Esta primera mitad del siglo XX español, diríase que de recuperación del pulso propio, lo es asimismo de recuperación de la intensidad barroca desplegada en la mayor amplitud posible de la gama literaria, paradigmáticamente mediante la aforística de José Bergamín, la poesía gongorina de Miguel Hernández y las biografías, novelas y greguerías de Ramón Gómez de la Serna, quien en realidad —él era plenamente consciente de ello— suelda sin restricciones de autoría ni de género la tradición española del Barroco histórico a través de un intermediario gigante, Goya, que él mismo se ocupó de seguir, exponer e interpretar. Y aquí, por otra parte, existe una conexión con la Vanguardia histórica. Ésta nace en el contexto de un implícito barroquismo poético y plástico, así el Futurismo, incluso ya el Expresionismo, después la divulgación surrealista, y en realidad se ofrecen cobertura mutua; barroquismo que en España es muy explícito y gongorino, como en realidad lo era desde Mallarmé, y antes que Dámaso Alonso había vislumbrado Alfonso Reyes<sup>8</sup>, acaso premonitoriamente, porque el gran *neo-barroco* contemporáneo había de ser americano, cubano, ya para la segunda mitad del siglo XX, es decir José Lezama Lima y Alejo Carpentier, que acogerían la idea de barroco a la hora de conceptualizar la “expresión americana” y “lo real maravilloso”, y Severo Sarduy, que reflexionará sobre todo ello. En España esta segunda mitad del pasado siglo, que ensaya diversas formas de barroco demostrando la persistencia de una genética tradicional que parece teñir la centuria en conjunto, cabe decir que recorre desde la fuerza poética existencial y contenida, secular y veraz del verso métrico de Blas de Otero hasta la prosa huera de la segunda época de Camilo José Cela, y accede al ejemplo radical, superador, de la obra dramática de Miguel Romero Esteo, extremo incomparable. En ésta tiene lugar por vez primera el encuentro y síntesis no ya del popularismo sino de un radical popularismo pedestre, cuando menos bufo, como fuerte expansión expresiva primitivista que se reúne con las estructuras composicionales del ritual litúrgico y cierta forma operística. Nunca se había formulado tal desmesura y radicalización del mecanismo de integración de contrarios, procedimiento, en realidad de origen pitagórico, que rigió la construcción romántica y ahora reúne barroquismo y neovanguardia. Se trata de una operación por completo inusitada que asimismo promueve la desestructuración literaria tanto del personaje como en general de la fábula y cuya perversión elocutiva, ejercida mediante translación musical de la retórica, reincardina sin embargo la mejor tradición del gran barroco último, la de la música alemana del siglo XVIII, aquel punto encumbrado en que la doctrina musical y la ejecución quisieron ser Retórica. Todo ello, en la obra dramática de Romero Esteo, se sumariza, tras la serie de las tragedias grotescas, en la multiplicidad simultánea de la obra *Horror vacui*; después se atempera en el intento de una cosmogonía protohistórica determinada en Tartessos, que constituye el segundo ciclo de la obra del autor.

Por tanto, aquella transparencia entre barroco o barroquismo y Vanguardia histórica, tiende a serlo de manera subsiguiente entre Neobarroco y Neovanguardia. Y en realidad, Wölfflin, que incluso había hablado de una Historia del arte sin nombres (cosa que luego repetiría Paul Valéry para la Historia literaria en su célebre primera, y única, Lección de Poética), había trazado a su modo lo fundamental del problema Renacimiento/Barroco con una proyección que, en su nitidez, en realidad alcanza, en líneas muy generales, hasta la Neovanguardia, visto desde un criterio limitadamente formal. Esto es, que se trataba de un contraste entre la unidad y la multiplicidad de las formas, entre la perfección de la forma que reposa sobre sí y lo movido y en génesis, entre lo limitado aprehensible y lo ilimitado y colosal, entre el ser y el acaecer; en fin, entre la “forma cerrada” de un objeto limitado en sí mismo y el “estilo de forma abierta”, distinción esta última luego muy difundida, y hasta popularizada, al margen de su autor, a propósito del arte neovanguardista, es decir posterior a la segunda guerra mundial.

### III

La llamada “querella de los antiguos y los modernos”, en Francia a fines del siglo XVII y con algún rebrote posterior incluso en Inglaterra, muy poco o nada tiene que ver directamente con la sobrepasadora progresión barroca del clasicismo renacentista que había tenido lugar preferentemente en Italia y España, pero sin duda es consecuencia que acabará asociándose de algún modo a una renovación, quizás sobre todo de interpretación de la historia de la cultura, que tiene su antecedente o primera entidad transgresora en el referido barroco histórico y perpetuará la evolución de la época moderna. Si es evidente que el Barroco histórico en tanto que período literario y artístico no fue entendido por los prerrománticos y románticos<sup>9</sup>, a pesar de constituir, según ha quedado dicho, su nítido antecedente, no es menos cierto que tal cosa fue doble condición, por recta y por inversa, a la hora de que estos prerrománticos y románticos elaborasen una periodología nítidamente dualista en concordancia con la mencionada “querella de los antiguos y los modernos” y que condujo en no demasiado tiempo al esquema schlegeliano de clásicos y románticos. Es la concepción periodológica que cargada de una fuerte crítica comienza a esbozar principalmente Rousseau en 1751 mediante su *Discurso de las Ciencias y las Artes*, texto que le valió el gran aprecio de los jóvenes alemanes del Sturm und Drang, y que Friedrich Schiller conduciría a la profundidad y sutilidad de pensamiento en 1795 mediante las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y mediante *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Es un grave error no advertir la fundamental importancia de esas obras en este punto —como por otra parte en tantos otros— en razón de lo que diré después, y por cuanto la distinción schilleriana entre, dicho esquemáticamente, ingenuo-objetivo-plástico-imitativo-antiguo y sentimental-subjetivo-musical-ideal-moderno constituye la estructura conceptual más importante al caso, inmediatamente adaptada por Jean Paul Richter, en su introducción a la estética, y los Schlegel en el marco de la doctrina romántica y es la mantenida en su conjunto, con unos u otros matices, por el idealismo romántico alemán incluyendo, naturalmente, las lecciones



de Estética de Hegel. Ello consiste —se recordará— en que el período clásico o antiguo nace con la cultura griega y fenece con el mundo romano, que representa su decadencia y corrupción (en todos los sentidos), mientras que el período romántico o moderno surge con el cristianismo y las nuevas lenguas vernáculas. Aquí la consecución teórica diversa, a diferencia de las anteriores, que proyectan una futura síntesis, según el ideal unitivo enunciado por Schiller (y que más tarde también readaptaría incluso Krause), consiste en el “final” hegeliano. En pocas palabras, Hegel, que añadió a la dualidad periodológica un ciclo previo arcaico (“simbólico” en su terminología), diseñando así una plena dialéctica del tres, cerraba la historia y el arte en él mismo, en el final del Romanticismo, síntesis en que la subjetividad de la idea se sobreponía finalmente a la forma, a la materia y a sí misma inundándolo todo en situación inversa a la de aquella otra desadecuación primera. Ahora bien, de la misma entidad de pensamiento que produce la elaboración estética y periodológica de Friedrich Schiller, como intentaré hacer ver, procede tanto la dualidad nietzscheana apolíneo/dionisiaco como la dualidad orsiana clásico/barroco. Ahí existe un idealismo exacerbado en un sentido de la interpretación histórica, pero esto nada quita, de otra parte, la profundidad y resolución idealista, en el fondo neoplatónica, del problema.

Ernst Cassirer venía a decir que el gran relieve del espíritu “clasicista” de Schiller, Goethe y Humboldt nacía no de principios estéticos sino de una idea histórico– filosófica de la cultura griega que éstos autores replanteaban en tanto que contradicción entre “libertad” y “forma” y que pretendían resolver<sup>10</sup>. Carl Jung entendía que ante la dualización confrontada, desde luego inevitable, de las concepciones de cultura colectiva y cultura individual, Schiller se engañaba en la medida en que asumía la exclusividad de la cultura individual griega, pues de este modo pasaba por alto la imperfección de ésta. He aquí, a mi juicio, la crítica correcta a la idealización griega por parte de los maestros alemanes, que con otros detalles habría que extender aún más a Winckelmann. Ahora bien, lo importante, a mi modo de ver, es que tal idealización, al conceptualizarse, fundó o contribuyó a fundar un pensamiento abstracto, es decir una reconversión en principio teórico a partir de una mera consideración histórica. Adelantaré que yo no tengo, ni conozco que exista en la bibliografía, razón específica del saber neoplatónico de Schiller, pero es evidente, para quien posea conocimiento de la materia, que en los grandes momentos de sus textos ese saber existe y de manera decisiva. No deja de ser interesante observar cómo Schelling reasumió en la *Filosofía del Arte* la dualidad schilleriana ingenuo/sentimental, advirtiendo, entre otras cosas, que el primer elemento sólo lo es en criterio del segundo, y ésta, añadamos, es la posición histórica permanente y desde luego la del intérprete. Hegel, sin reparar aparentemente en ello, ya había dicho que únicamente Schiller, y no Kant, había accedido, mediante la comparación de lo bello artístico con los principios filosóficos, a la naturaleza profunda de lo bello, a la *idea*, a la *unidad* de lo universal y lo particular o de la libertad y la necesidad, elevando la idea misma a principio del conocimiento y de la existencia. Esto, o si se quiere lo esencial del pensamiento schilleriano en su conjunto, justo aquello que el marxismo no pudo aceptar ni soportar, ni siquiera a manos de sus críticos más inteligentes (Lukács, Galvano della Volpe), constituye la base de raíz platónica que hace posible la teoría del *eón* adoptada por Eugenio

d’Ors y reconocida por éste como procedente del neoplatonismo y empleada sobre todo por la Escuela de Alejandría; y si bien dice que es “un término antiguo resucitado para aplicarlo a un descubrimiento reciente”, no obstante reconoce de inmediato que un *eón*, “para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia” (todo lo cual fundamenta la doctrina orsiana), añadiendo, por otra parte, que en los *eones* queda superada la dialéctica de Hegel.

El pensamiento neoplatónico antiguo, en lo que se refiere particularmente al gnóstico, y con él el concepto de *eón*, término griego (de *aiôn*; a su vez traducción del hebreo *‘olam*), que como es sabido sobrepasa el texto bíblico teniendo su lugar de desarrollo natural y dominante en el pensamiento de la Gnosis en sentido propio, alcanzó el siglo XX en situación extremadamente fragmentaria y de recepción textual muy indirecta. En cualquier caso, se recordará que el siglo XX no sólo deparó el hallazgo de los manuscritos de Qumrán; pero la docena de códices coptos de Nag Hammadi no aparece sino en 1945, y sólo se edita en forma completa y facsimilar casi tres décadas después. En España, hasta fechas muy recientes, y desde luego a excepción de algunos casos aislados del Siglo de Oro, el conocimiento del Neoplatonismo en general y del Gnoticismo en concreto es preciso reconocer que ha sido muy reducido<sup>11</sup>. Desde el siglo XIX, especialmente desde Hilgenfeld, la filología alemana se ocupó decisivamente de las escuelas del pensamiento gnóstico. En 1922, Oswald Spengler, en el segundo volumen de *La decadencia de Occidente* (cap. III), al tratar del pensamiento cristiano primitivo (arábigo) presenta el concepto de *eón* en varias ocasiones. Aquí se trata de una mera integración expositiva, aunque qué duda cabe de que ello debió ser significativo dentro del gran saber y del proyecto histórico-cultural de Spengler, por lo demás tan interesado en el Barroco. Eugenio d’Ors consideró a Spengler en múltiples ocasiones dejando puntual referencia del trabajo del mismo, tanto en *Lo barroco* como en su importante obra póstuma *La Ciencia de la Cultura* (ambas son las que más nos interesan al actual propósito), pero lo decisivo para nuestro asunto radica en que D’Ors efectúa una utilización metodológica, instrumentaliza la categoría y no se limita a su mera presentación descriptiva o expositiva, al modo spengleriano, respecto del pensamiento antiguo<sup>12</sup>. Resumiendo fuertemente, a fin de no entrar en aspectos especulativos y hermenéuticamente aquí problemáticos, cabe decir que la categoría de *eón* reúne dos significaciones en sentido convergente, la de una dimensión temporal y la del sí-mismo. A partir de la focalización de esta última, Carl Jung identificó y puso en práctica el mandala<sup>13</sup> y, asimismo, realizó la proyección analítica y teórica más importante de la categoría en su monografía *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, al inicio de cuyo prólogo, de 1950, se lee:

Publico dos trabajos que, no obstante sus diferencias internas y externas, constituyen una unidad en la medida en que tienen una gran temática en común: la idea del *Eón* (gr. *Aion*). Mientras que el estudio de mi colaboradora, la doctora en filosofía Marie-Louise von Franz, describe, mediante el análisis de la *Passio Perpetuae*, la transición psicológica de la



Antigüedad al cristianismo, mi investigación se esfuerza por esclarecer, valiéndose de los símbolos del sí-mismo cristianos, gnósticos y alquímicos, la transformación de la situación psíquica dentro del “Eón cristiano”. La tradición cristiana está, desde sus orígenes, no sólo compenetrada por la idea, ante todo judeo-mazdea, de la delimitación de los tiempos, sino también impregnada por el presentimiento de una inversión, en cierto modo enantiodrómica, de los factores dominantes. Me refiero al conflicto Cristo-Anticristo. Por cierto, la mayoría de las especulaciones históricas sobre los decursos y las determinaciones temporales están influidas desde antes, como ya lo demuestra el Apocalipsis, por representaciones astrológicas. No es entonces sino natural que el mayor peso de mi observación caiga sobre el símbolo del pez, pues el Eón de Piscis constituyó el correlato sincrónico de los dos milenios de desarrollo espiritual cristiano. En este lapso la figura del *Ánthropos* (el “Hijo del Hombre”) no sólo fue amplificada, y, con ello, psicológicamente asumida, en un sentido progresivamente simbólico, sino que además trajo consigo transformaciones de la actitud humana, anticipada ya por los primeros textos en la espera del Anticristo. Pues en cuanto esos textos sitúan la aparición del Anticristo en el fin de los tiempos, está justificado hablar de un “Eón cristiano”, del cual se presupone ha de cerrarse con la Parusía. Esta espera pareciera coincidir con la representación astrológica del Gran Mes de Piscis<sup>14</sup>.

En Eugenio d’Ors se propone un léxico específico para la Historia como ciencia, una ciencia histórica “por sistemas” y una aproximación a “lo absoluto” en lo que se refiere al tratamiento de la materia histórica. Una vez aceptado que hay en el vivir humano más que fenómenos o elementos empíricos, se advierte que junto a los factores de contingencia, mutación y flujo se insertan “otros factores de permanencia y estabilidad”, no sujetos a caducidad, como por ejemplo ha podido asumir la biología respecto de la simple sustancia física, y según históricamente cabe argüir de constantes como la “imperial”. En consecuencia, dice D’Ors:

He adoptado, desde hace algunos años, para satisfacción de esta necesidad, una palabra antigua y olvidada, tomada del léxico filosófico de los alejandrinos y ya un día aplicada dentro de él a la designación de elementos que reunían, en la mente de quienes empleaban tal término, notas parecidas a las que nosotros empezábamos a atribuir a las constantes históricas. He adoptado la palabra *eón*. Harto difícil resultaría hoy dar una definición exacta y completa del sentido en que fue empleada un día. Algo, no mucho quizá, podría iluminar la cuestión, el hecho de que, en otras disciplinas científicas, la física por ejemplo, se haya creído también útil resucitarlo. Con cierta generalidad cabe decir que, dentro del vocabulario de los alejandrinos un *eón* —sin necesidad de ceñirlo necesariamente, a una alusión de “ciclos” o periodos regulares— significa una categoría de pureza ideal, susceptible, empero, de manifestarse *a través de la sucesión*; quiero decir, de manifestarse en el tiempo, aunque la condicionalidad del tiempo fuese ajena a su ciencia. Así —y la aplicación es para nosotros muy esclarecedora—, los alejandrinos cristianos decían que el Cristo es un *eón*. Y lo decían porque el Cristo, por ser Dios, participa de la eternidad de Dios; a pesar de lo cual, tuvo igualmente una existencia temporal, histórica, capaz de narrarse en una biografía, la biografía que se contiene en los Evangelios. Un *eón*, si se quiere, *es una idea que tiene una biografía*. Nada, pues, mejor que esa denominación para designar las constantes históricas a que nos

referimos continuamente, esas especies, esos tipos —luego llegaremos a precisar, en el curso de estas explicaciones, de hoy, a precisar, con sentido íntegramente técnico también, la diferencia entre “tipos”, arquetipos” y “ectipos”— que forman el elemento estable mezclado al infinito número de contingencias en la trama viva del colectivo existir humano. Para continuar el ejemplo antes traído aquí este “Imperio”, cuya constancia hemos ya entrevisto, no es una categoría perfecta: es un *eón*; a la vez que reconocemos su permanencia podemos seguir sus vicisitudes en el tiempo. El tiempo, es verdad, no puede extinguirla ni aniquilarla; como tampoco puede prevalecer contra el *eón* contrario, contra la permanencia de un principio de dispersión, que se encuentra igualmente existir en la intimidad profunda de aquel existir humano. Pero lo que sí puede el tiempo es acumular contingencias contrarias al *eón* del imperio, hasta el punto de relegarlo al segundo, al último plano; hasta el punto de disimularlo, por un período más o menos largo de tiempo; al igual que, en apariencia, una generación de ratas, producto de un cruce de Mendel, disimula el albinismo que uno de los progenitores ha comunicado para siempre a la descendencia. Que sobrevenga una nueva generación; que sobrevenga una etapa nueva: he aquí de nuevo el albainismo o el imperialismo ocupar el primer plano. Pero, si no estaba muerto, es que no podía morir. Es que no estaba muerto, sino desterrado. Permanecía, por decirlo así, *entre los bastidores*, entre los bastidores de la escena histórica, como permanece el actor que, alejado al fin del primer acto de un drama, comparece a poco de empezado el tercero. No siendo una idea pura, no siendo una categoría, sino un *eón*, puede sufrir contingencias y vicisitudes. *Lo que no puede es cesar de existir*. Como en caso de oposiciones como la aludida hace un instante, el adversario del Imperio —o Roma— no sucumbe tampoco. No sucumbe jamás el principio de dispersión a que, en faz del *eón* de Roma, he propuesto llamar *eón de Babel*. Ahora, Roma o Babel, son únicamente aquí ejemplos entre muchos. Como Babel a Roma, cabe oponer, y yo lo hago así, el *eón* de lo Barroco al *eón* de lo Clásico, es decir, el principio de las creaciones del espíritu en que éste trata de imitar los procederes de la naturaleza al principio en que trata éste de imitar sus propias creaciones. O bien, la constante que ya anunciaba Goethe, al hablar del *Ewig-weibliche*, de “lo Eterno Femenino”, por medio del cual reemplaza la reflexión a la representación sucesiva de todas las mujeres nacidas o por nacer y, encima de aquellas representaciones, las de cuanto en la historia lleva la marca de un predominio de la feminidad, a la otra constante, archivo y cifra de cuanto en la historia marca la primacía de lo viril; verbigracia —para no citar en esta coyuntura más que un fenómeno histórico—, la llamada Ley Sálica, instituida por ciertas monarquías, ley cuyo sentido ha de aparecer explicado a la luz del contraste entre un “Eterno femenino” y un “Eterno viril”<sup>15</sup>.

Por su parte, Schiller, tan neoplatónico como su amigo Humboldt, aunque esto es algo que al parecer se ha ignorado y pasado por alto en ambos casos, se había servido implícitamente de la categoría de *eón* a fin de formular la dualidad ingenuo/sentimental con expresa argumentación de base histórica y de sentido reversible —valga la palabra— por cuanto a su vez se mantiene teórica y es susceptible de instituirse en posición, secundaria digamos, pero inversa (el poeta ingenuo en época moderna, caso de Goethe; o el sentimental en época clásica). Ello con una extensión y riqueza reflexiva y de matización literaria que convierten *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* en obra sin parangón posible y desde luego en



la mayor creación de la Poética de Occidente con posterioridad a Aristóteles y Longino, y sin duda el ejemplo que sirvió al joven Nietzsche, tan fervorosa y explícitamente schilleriano en sus escritos de la época, para la reestructuración categorial en que consiste, en último término, la dualidad apolíneo/dionisiaco, mediante la cual viene a retrotraer el concepto –llamémosle así– “progresivo” al mundo arcaico y de vinculación ritual y pitagórica simbolizada magníficamente en el instrumento de viento, en la flauta primigenia que ha transmitido la tradición mítica y de escuela. De esta manera, indirectamente, se proponía Nietzsche también una superación de la hegeliana dialéctica histórica del arte. Oswald Spengler establece un paréntesis por cuanto, mediante una hibridación entre alma y civilizaciones (“cultura” él dice) vuelve a una estructura triádica e introduce por vez primera el mundo árabe junto al clásico y al europeo: alma apolínea, alma fáustica y alma mágica, entendiendo por la primera la cultura antigua que tiene por tipo ideal de la extensión el cuerpo humano presente, concreto y sensible, conceptuándolo así a partir de Nietzsche; por la segunda, fáustica, en oposición, la cultura occidental iniciada en las llanuras nórdicas y extendida desde el románico del siglo X, entre los ríos Elba y Tajo; y por la tercera, mágica, medianera de las dos anteriores aunque más lejana, la cultura árabe, entre el Tigris y el Nilo, el mar Negro y la Arabia meridional.

Y en fin, diré que procede, pues, observar la existencia de un grado no sólo de paralelismo teórico sino de convergencia sustancial entre “sentimental”, “dionisiaco” y “barroco”<sup>16</sup>.

## IV

Distanciándose sumamente de la tercera Crítica kantiana, Hegel condujo la categoría de “lo sublime” a una posición dialéctica, a una localización, por así decir, historizada y bien pretérita: si el arte era cosa del pasado, el arte sublime, no adecuado, por decirlo rápidamente, en la relación de idea y forma sensible, era el arte simbólico, esto es anterior al del período clásico. Esta situación, que viene a identificar lo sublime con el momento cultural originario, tiene justo este punto esencial de coincidencia con la dualidad apolíneo/dionisiaco, donde asimismo, en este segundo concepto del par, Nietzsche establece lo sublime. A todo ello, que finalmente, en especial el caso nietzscheano, no contradiría la dualidad de Friedrich Schiller por cuanto en ésta el elemento sublime funciona como “eón” reversible, que dijimos, y muestra un alejamiento de Kant, habría que sumar “lo barroco” orsiano como sublime. Visto así, la dualidad de los eones clásico/barroco no dejaría de coincidir en un plano de estructura con la kantiana bello/sublime, sólo que con una fuerte especificidad histórica añadida que además se retrotrae hasta la Prehistoria, y en todo caso el eón barroco se configuraría mediante una sustancia estética convergente, según dije al inicio de esta reflexión, con las categorías estéticas propiamente dichas, que yo llamo centrales. Ahora el problema consistiría en cuál sea el grado de identificación entre barroco y sublime o si deben quedar relegados a una consideración de vagas, variables o implícitas identificaciones.

No continuaré aquí con el problema de convergencia con las categorías estéticas centrales. Pero procede incardinar el hecho de que Gracián, que mediante la “agudeza” pretendía tanto la verdad como la belleza, designase a ésta como “belleza sublime” y en consecuencia identificase asimismo agudeza y sublime. También cabría entender la agudeza en tanto que alternativa al concepto de sublime. No se olvide que ambos conceptos mantenían, durante el proceso de la tradición clasicista un claro asentamiento retórico, y precisamente es el abandono de esa inserción retórica aquello que hace posible la amplitud liberadora de la configuración estética frente a la anterior retórica<sup>17</sup>. Asimismo, se ha de comprender la proyección categorial estética de barroco en la medida en que la cultura moderna provoca el relevo disciplinar de la Retórica por la Estética, no queriendo decir esto –como a veces se me ha mal interpretado– una afirmación de la desaparición de la disciplina Retórica sino tan sólo la caída de su privilegiada posición epistemológica en virtud de que una racionalidad de base antigua resultaba a todas luces incapaz de abordar la nueva escena teórica moderna. [Esto último no es más que un hecho histórico]. Y así, la relativa o incipiente dimensión *estética* del tratado de Gracián *Agudeza y arte de ingenio* constituye un plus de capacidad, una entusiasta sobredeterminación que lo emparenta con el texto dedicado a lo Sublime por Longino. En éste, la fuerza y la elevación neoplatónicas venían refrenadas por el disciplinario régimen retórico integrado en la antigua teoría de los estilos; en Gracián, por esa misma disciplina, si bien no a propósito del marco de la teoría de los estilos sino del aristotelismo de la metáfora y un entendimiento restringido y elocutivo del concepto de alegoría.

Gracián pensaba, como no podía ser menos dentro de una gran conciencia artística o teórica de la cultura barroca, que su trabajo, su proyecto conceptista de doctrina retórico-poética, y además su consiguiente ejercicio artístico, constituía un arduo “inventar”, algo no vislumbrado o desarrollado por los antiguos ni por la prolongada tradición clasicista, una realización que hasta el presente no se había sabido fomentar ni plantear técnicamente. En eso consiste estrictamente el memorable comienzo del primer discurso de la *Agudeza* mediante su panegírico al arte y al objeto: “Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de insuperable; aunque no todo lo que se prosigue se adelanta. Hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desahuciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio”. Gracián se propone ejercer la propia doctrina mediante su propio discurso doctrinal, y en esto se asemeja un tanto al antiguo Longino. Se trataba, evidentemente, de trabajar la agudeza, es decir, el “artificioso conceptuoso” como “primorosa concordancia”, como “armónica relación entre dos o tres concebibles extremos” que ha de ser “expresada en un acto de entendimiento”, y esto es el “concepto”, un acto del entendimiento “que exprime la correspondencia que se halla entre los seres” y mediante el “ingenio” se platoniza por cuanto se distingue del juicio en que “no se contenta con la verdad sino que aspira a la hermosura”. Se trata, pues, no de mera *elocutio* retórica sino de algo más, cuando menos de *expresión* (*exprimir*, expresar). A veces la enunciación es casi longiniana: “el nervio del estilo consiste en la intensa profundidad del verbo”. El tópico o el ideal de la “brevedad” no deja de ser otra conexión de clave longiniana. Y si en la “elevación” de Longino se determina una trasposición de la elevación



y el *enthousiasmós* del *Fedro*, un grado de lo mismo hay en la “sublime belleza” de Gracián, en la cual el adjetivo no es fórmula rutinaria como en tantos otros lugares retóricos lo sería, particularmente como restricción elocutiva relativa a la vieja teoría de los estilos que Longino tenía que exceder y respetar a un tiempo. Es este caso análogo al de Gracián, por lo demás en este sentido al menos tan platónico como aristotélico: aspiración a la síntesis. También el *wit* anglosajón poseía un fundamento neoplatónico, pues únicamente el neoplatonismo era capaz de ofrecer una alternativa espiritualista, que se prolonga en Shaftesbury.

En realidad, cabe determinar en la *expresión*, el concepto que modernamente comenzaría a naturalizar Lessing en *Laocoonte* y que alcanza calladamente a Kant en el parágrafo 51 de la *Crítica del Juicio* para totalizarse en Hegel, no un mero asunto terminológico por sí sino el “impulso moderno” de la posición estética graciana, aquella que en la tradición hispano-italiana centra la genialidad —y esto es importante— a un tiempo barroca y romántica, o prerromántica, de Juan Bautista Vico en la *Ciencia Nueva* para ser reenumerada estricta y restringidamente por Benedetto Croce<sup>18</sup>. Porque entre Barroco y Modernidad, Barroco y Romanticismo no hay discontinuidad sino la continuidad que permite, cuando menos en cierto aspecto distintivo y esencial que es el que más nos interesa, ese reconocimiento tanto teórico como histórico europeo que tiene uno de sus grandes lugares en el neoplatónico helenístico Longino. En realidad, la gran polémica entre Lessing y Winckelmann en torno al grupo escultórico *Laocoonte* cabe ser reducida a una cuestión interpretativa o de entendimiento de la capacidad artística expresiva centrada en el rostro del troyano, pues el comedimiento, por así decir, de la expresión de éste era para el pionero historiador del arte manifestación del “carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas”, es decir “una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión”, y otra cosa hubiese sido impropia exageración, parentirso<sup>19</sup>. Y, asimismo, podríamos añadir, cuando Bernini, en una radical configuración de la expresividad barroca, sobre todo en el concreto caso del busto *Anima dannata* (1619), expresividad no apreciada por Winckelmann, en considerable medida le ofrecía a éste una buena base de razón efectiva frente a Lessing, estructuralmente ceñido a su teoría de los signos poético y plástico<sup>20</sup>.

Así, pues, cabría fijar en el término de *expresividad* el gran concepto subyacente de la capacidad o posibilidad barroca, concepto equidistante, por así decir, de los dos extremos caracterizadores a los que más adelante me referiré: *proliferación formal y vacío*. De hecho, la noción de *expresividad* pienso que tiene uno de sus fundamentos gráficos o plásticos en la *serpentinata*, en la línea ondulada en su más amplio y primigenio horizonte, en el conjunto de manifestaciones del aspecto que globalmente denomino “la ondulación de la línea”<sup>21</sup>. Las ondulaciones de la línea, tras la observación originaria de la sombra y la huella, se inician artísticamente con las primeras figuraciones rupestres, las cuales demuestran la inherencia estética fundamental del fenómeno. Pero desde el punto de vista de la formación del pensamiento es necesario saber, a mi juicio, que Pitágoras pulsó las cuerdas, las onduló alternativamente buscando las consonancias musicales y sus proporciones, y que fue Plotino quien expuso que el fuego, razón y forma como la luz, era el más bello de los cuerpos

por su posición alta, sutilidad y colindar con lo incorpóreo<sup>22</sup>. Es ésta la lengua de fuego, la serpentinata concebida línea del movimiento que Miguel Ángel explicó a su discípulo como línea de la belleza y recogió Lomazzo señalada mediante la letra S<sup>23</sup>. Así se abandona, o al menos se crea de manera estable un argumento diferente al de la teoría clásica de las proporciones, fuertemente criticada por Plotino, quedando situada la discusión acerca de la belleza sobre el movimiento de la línea y, a fin de cuentas, su expresividad, que viene a participar de la perenne *vivacidad* neoplatónica. Esta especulación tiene sus grandes momentos subsiguientes en la elipse de Winckelmann, en Hogarth, Schiller, Schelling y Hegel, para ser negada por Croce, reconstituirse en Lipps y en las doctrinas de los artistas teóricos de la Vanguardia histórica Vasili Kandinsky y Paul Klee<sup>24</sup>. En los grandes artistas de la Vanguardia histórica eminentemente “barrocos”, como los pintores Boccioni y Chagall, el problema en cuanto realización plástica queda vitalmente subsumido. Un escultor como Brancusi lo conduce a una suerte de síntesis de antigüedad primitivista y modernidad. Pasada la guerra, la neovanguardia volverá al problema ya en el puro ejercicio práctico y mediante tratamientos que en algún caso, como es de manera evidente el de la serigrafía de Eusebio Sempere, representa una formulación radical por principio en la que la línea recta y fracturada constituye la entidad básica, racionalistamente técnica, de una representación que aspira al movimiento sutil o a ondulaciones selectas y objetivas, simbolizadoras, finalmente de fuerte tendencia espiritual.

De la idea de expresividad puede fácilmente subseguirse el punto de vista barroco de Wölfflin en tanto que superador de la pura precisión clasicista de horizontales y verticales, del “contraste entre líneas a plomo y líneas tendidas”. Insistiría Eugenio d’Ors en que se trataba del barroco “vuelo de las formas” dominante sobre el “peso” de las mismas, así como de una multiplicidad y continuidad en coincidencia con el vitalismo del movimiento o, mejor, un naturalismo panteísta vinculable por lo demás a la adopción artística de procedimientos análogos a los descritos por la Naturaleza, al margen de las concreciones barrocas de ésta como la palmera o la estrella del mar, o la selva tropical de Alejo Carpentier (*Los pasos perdidos*). La concepción barroca quedaría situada en la prevalencia del tiempo y el movimiento, de la expresión no únicamente de representaciones dinámicas y configuradoras de lo instantáneo, de la luz y sus focalizaciones variables sino de una aspiración transcendentalista cuyo espíritu, bien contemplativo, bien apasionado y melancólico, pretende tomar sentido o fuerza tanto en la divinidad del mundo como en su sensualidad. Podría considerarse como un forcejeo de las posibilidades del mundo interior y del mundo exterior. Así visto, la *agudeza* de Gracián y los italianos sería un síntoma, un intento expresivo desde fuera del neoplatonismo, o por contagio de éste. Se ha interpretado, respecto del Barroco histórico, que frente al intelectualismo manierista y sus formas contenidas, el barroco describe expansión y expresividad. Pero la expresividad barroca no tiene que ser necesariamente abundancia y desbordamiento. Asimismo, nótese cómo los procedimientos del artificio conducen, sin renunciar a la alta metaforización ni a la alegoría ni al juego engañoso, al naturalismo, por otra parte necesario a fin de superar la ingenuidad de las viejas convenciones de imagen y representación, y a la configuración plástica estable



del “espacio coexistente”. Es de todo punto determinable un impulso de infinitud a su vez como precedencia romántica; de ahí a su vez ciertas tendencias ascético-místicas, también dramáticas y, en cualquier caso, la conformación incluso obsesiva de estructuras tópicas del arte y el pensamiento muy patentes en la producción pictórica clasicista.

## V

Declaraba hace más de una década Raffaele Milani a propósito de las categorías estéticas cómo la de Barroco tenía actualmente, en la febril confusión de tantas y tantas revisitaciones, un singular retorno: claramente lo probarían los diversos resultados expresivos, redundantes e irregulares, de los medios de comunicación de masas, así como el clima caprichoso o delirante de varias corrientes artísticas, según ocurre con el surrealismo de Dalí o ciertos ejemplos de la posvanguardia<sup>25</sup>. Pocos años antes, en 1987, Omar Calabrese había propuesto en *La era neobarroca* este término como resolución y alternativa convincente a la heterogeneidad irreducible y su consiguiente equívoco propiciado por el concepto de *posmodernidad*, adelantando no tener apego al mismo y atendiendo con él a su tesis de que muchos de los “fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una ‘forma’ interna específica que puede evocar el barroco” y se sustentan en la analogía, no en una reanudación del período histórico, ni un progreso de la civilización, por determinista; ni en los *corsi/ricorsi* viquianos, por idealismo metahistórico; ni en el eón orsiano como categoría del espíritu, que por lo demás Calabrese no parece entender, a diferencia del formalismo histórico de Wölfflin<sup>26</sup>, si bien en una exposición posterior mantiene que el barroco puede darse en cualquier época de la civilización y “es, en definitiva, casi una categoría del espíritu que se opone a lo ‘clásico’”<sup>27</sup>. Es de recordar que Calabrese construye la categoría de Neobarroco sobre la base de nueve principios determinados como pares de conceptos: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, complejidad y disipación, poco-más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión. Lo cierto es que mediante estos pares, que recuerdan a Wölfflin por analogía, sustancialmente anclados en la concepción histórica y pertinentemente reconducidos y argumentados por el autor, se configura con eficiencia un estado de cosas distintivo de nuestra época. Lo que no plantea Calabrese, que por lo demás propende a una cierta semiótica, es ni el régimen matricial estético y artístico-literario que funda la categorización barroca y sus vinculaciones, ni la proyección histórica de la misma, empezando por la duplicidad “neobarroca” que se suscita respecto del arte y la literatura hispanoamericanos no ya colonial sino de la segunda mitad del siglo XX (donde Lezama Lima y Severo Sarduy se sitúan no únicamente como autores artísticos sino como teóricos de ese neobarroco y su concatenación histórica), o con el “barroquismo”, por así decir, importantísimo para la primera mitad del mismo siglo, y no digamos ya respecto de los ejemplos y variantes de otras épocas. Es indudablemente necesario no perder de vista, como pensaba Anceschi<sup>28</sup>, que el Barroco, tanto en razón de las categorías históricas de las que participa como de la

naturaleza de sus orientaciones, se revela noción de estructura no unívoca sino compleja. Por ello no cabe omitir la pluralidad cultural y circunstancial de la gama de proyecciones barrocas europeas, a lo que ya aludí al comienzo. Dejando al margen ese antes y ese después del Barroco histórico determinado por el Manierismo y el Rococó, y se quiera tomar o no el término Barroco o el de época o era barroca para recubrir el conjunto que discurre entre el Renacimiento y la Ilustración, tan sólo literariamente las proyecciones europeas se recordará que vienen representadas por la corrientes o escuelas de Conceptismo, Culteranismo, Eufuismo, Gongorismo, Marinismo, Poetas Metafísicos, Preciosismo y Rococó, además de las consiguientes conceptualizaciones de *no-sé-qué*<sup>29</sup>, internacional; de *esprit*, originalmente francesa; de *ingenio/ingegno*, hispanoitaliana; y de *wit*, anglosajona. Ahora bien, más allá de las más importantes y conocidas proyecciones históricas occidentales y sus particulares realizaciones, dotadas de un foco originario y de líneas de convergencia y causales, o de una tradición preponderante, que es la española (también recuérdese el Manuelino portugués y su conexión brasileña<sup>30</sup>), es imprescindible situar otra proyección europea de gran relieve, la eslava.

La consideración del barroco literario en los Países Eslavos constituye un elemento necesario a fin de poder hablar de Barroco europeo con pleno sentido. Según ha advertido Brogi Bercoff<sup>31</sup>, el barroco del área eslava exige tomar en cuenta una serie de nociones previas. En primer lugar la relativa a la idea de la unidad eslava y su existencia; en segundo lugar, la peculiaridad de las culturas y de las literaturas eslavas frente a una cultura europea como hechos objetivos, o si dichas manifestaciones deben considerarse bajo el prisma de los mitos cultivados desde la perspectiva occidental. Por otro lado, los pueblos eslavos se constituyeron como comunidades diferenciadas dotadas de expresión escrita en los comienzos del segundo milenio y dicho origen está estrechamente ligado al proceso de cristianización. En esos comienzos la unidad lingüística y étnica de los Eslavos permitía el funcionamiento de la lengua litúrgica antiguo-eslava en las tierras meridionales y en otras regiones de Bohemia, Polonia y Croacia. Durante los siglos XIV y XV, la reminiscencia de la unidad eslava aún jugaba un importante papel en la mente de los doctos, religiosos y emperadores. En el siglo XV empiezan a delinearse algunas entidades autónomas. Ante todo se debe resaltar la división entre los Países Eslavos de tradición bizantina y aquellos otros de tradición latina, lo cual que se hace especialmente palpable en la época del Barroco histórico. Es un hecho que la historia política obliga a considerar los fenómenos culturales de cada pueblo eslavo a un tiempo como pertenecientes a una comunidad de alguna manera unitaria y diferente de las demás comunidades europeas. Esta oscilación entre la unidad y la diversidad, entre la pertenencia al mundo europeo y la afirmación de la propia individualidad se manifiesta de manera especialmente intensa durante el período Barroco. La importancia del mismo ha sido reconocida en diferentes épocas a través de las diversas áreas geográficas y culturales eslavas. Angyal (*Die slavische Barockwelt*, 1961), partía de la idea de la unidad temática y estilística del Barroco eslavo, pero aunque suponía la existencia de una serie de características comunes, también distinguía otras de cada una de las áreas eslavas y de sus peculiaridades culturales. De los estudios realizados se puede extraer una



serie de tendencias ideológicas y estilísticas que vinculan las manifestaciones barrocas eslavas. Por ejemplo, los trabajos relacionados con la difusión de la cultura enciclopédica resultan escasos o las aportaciones en las investigaciones matemáticas y eruditas, aunque Cizevskij resalta que algunos representantes de los países eslavos llegaron al nivel europeo, en el pensamiento teológico y pedagógico del protestante Comenius y el científico católico Boskovic. Entre los escasos estudiosos occidentales que atienden al arte eslavo es preciso recordar a Víctor-Lucien Tapié<sup>32</sup>. Literaria y poéticamente habría que subrayar dos polos contrapuestos pero inevitablemente unidos, como en general para el hombre barroco, que son Dios y la Naturaleza, siendo esta última la vía de expresión de la divinidad. Se han de tener en cuenta, por otra parte, las nuevas descripciones y gramáticas de las lenguas eslavas, esto es los trabajos de Krizanec y el citado Comenius, las reflexiones de Balbín, la Gramática eslavo eclesiástica de Smotryc'kyj. Otros rasgos a anotar podrían ser la aspiración a un conocimiento general, a una cronología histórica definida, el deseo de llevar hasta el límite el imaginario humano, el descubrimiento de nuevos mundos, la ambición de conocer la realidad de forma poliédrica, tan propia del Barroco<sup>33</sup>.

Y por supuesto, también es preciso aducir otras proyecciones, recurrentes si se quiere, orientales y asiáticas, es decir árabe, hindú, china, japonesa, coreana... Las primeras, árabe e hindú, eminentemente arquitectónicas y escultóricas o decorativas, bien reconocidas y reconocibles, pero sobre todo las subsiguientes de extraordinario relieve literario.

A diferencia de la histórica multiplicidad nominalista y conceptual europea, contemporáneamente “lo barroco” queda en una difícil pero también muy fructífera situación de 1) recuperación e interpretación histórica, que ha de ampliarse a América; 2) asunción reiniciadora del concepto fundamental con el término neo-barroco para el arte y la cultura actuales; 3) identificaciones concretas de lo barroco subsistente en las nuevas formaciones o corrientes. El problema periodológico respecto del siglo XX consiste en que éste presentaría varios “neo-barrocos”, probablemente tres, según lo referido, e independientemente de otras posibles asociaciones como las relativas a “neovanguardia” y demás. Y la contradicción, al fondo, consistiría en que si proponemos un “neobarroco” o la amalgama de lo “posmoderno”, que en principio no son, a mi modo de ver, sino un conjunto de reflujos caracterizables por la carencia fundamental de ideación propia, y esto a diferencia de las grandes creaciones del Humanismo renacentista, del Barroco histórico o del Idealismo y el Romanticismo, la cuestión de la dependencia léxica del término “Neo-barroco” vendría a constituir una dependencia no por analogía, que está a la base, sino en último término de incapacidad creativa. En realidad, el caso no sería más que un paralelo del *Neoclásico*, por mucho que en Francia a este último quieran llamarlo *Clasicismo*. Porque no olvidemos que la gran nueva aportación cultural de nuestro tiempo es en lo sustancial meramente tecnológica, y a partir de ésta una mera amalgama y acumulación de excrecencias “artísticas” o “culturales” además, ciertamente, de prolongaciones diversas y a veces notables. (De entre esa amalgama señalaré una muestra, aquella que allega el *desengaño*, por una parte mediante la reutilización de la noción, benjaminiana y de otros, de *melancolía*, y por otra la distinción

de un marxismo crítico o de la derrota frente a otro marxismo apologético, a la situación intelectual del marxismo en nuestro tiempo y alcanza incluso a enunciarse como “marxismo barroco”<sup>34</sup>. Sin embargo, y todo sea dicho, mal se avienen conceptos melancólicos o de barroco a una ideología cuya práctica comunista fue responsable en el siglo XX, junto al nazismo, de las mayores barbaries. A veces, no rectificar no es que no sea de sabios sino que no tiene justificación posible]<sup>35</sup>.

## VI

Acaso el mayor peligro de una interpretación general de Barroco resida en el difícil centramiento de la multiplicidad barroca, o bien en que ciertas formas contundentes de la teatralidad, el alegorismo, la emblemática y la jeroglífica, el ingenio verbal o el tenebrismo pictórico, por señalar los ejemplos de seguro más difundidos, gruesos e identificables, impidan la percepción de un horizonte que es mucho más amplio, sutil y exige una comprensión considerablemente más matizada. Ni la multiplicidad barroca niega la especificidad barroca hispánica ni ésta es limitable a un señalamiento de ciertas grandes figuraciones en los medios artísticos de expresión. Esto tampoco niega la fundamental importancia de los campos temáticos mayores, como puedan ser el tiempo y el desengaño, y, por otra parte, la necesaria determinación de las estructuras tópicas más distintivas. Diferente asunto es esa indudable especificidad hispánica, que ya hemos podido constatar en lo que se refiere al siglo XX, la cual se funda en una lengua y una larga tradición que, con cierto amparo en el mundo antiguo, se hace verdaderamente propia en los siglos medievales y accede en *La Celestina* a la antesala del Barroco histórico. Qué duda cabe de que se trata ésta, el español, de una lengua versátil, de frase larga y deslizamiento en serpentina, una lengua intensa y largamente entrenada, experimentada en unas ciertas maneras de sintaxis y de “jugar con palabras”. Así lo atestigua una tradición que va, cuando menos, del Arcipreste de Hita hasta Gómez de la Serna o Lezama Lima. Pero la figuración elocutiva o lo morfológico plástico representan algo más. Por supuesto que la lengua no es un medio aislado sino el centro del hombre y de su cultura, y precisamente por ello la crítica se ha aplicado a análisis y discriminaciones a veces con resultados de complicación nominalista categorial. Más rentable parece, a estas alturas, aceptar el concepto de Barroco histórico con sentido general, al margen y sin perturbación de consideraciones técnicas y opiniones como puedan ser las de Curtius en pro del dominio del concepto de Manierismo, la ponderada e intermedia de Orozco o la de Anold Hauser en virtud de la cual el sostenido y paralelo metaforismo gongorino constituiría un metamorfismo como manierismo, al igual que, al menos en parte, el conceptismo de Gracián y, de otro lado, el manierismo tardío y espiritualista de El Greco, éste mucho más evidente; etcétera<sup>36</sup>. Lo cierto y relevante, por ejemplo, es que la decisiva formulación plástica de lo que se dio en llamar el “espacio continuo” barroco es resultante de aquel proceso que mediante la formulación renacentista de la perspectiva y la necesaria e interesantísima convergencia de ciencia y arte que esto representa pudo acceder a una



intervención espacial compleja y finalmente al verdadero naturalismo y la plena coexistencia espacial con el contemplador.

La fuerza de la visibilidad pictórica, que elevó el género del retrato en razón de la multiplicadísima singularidad humana a representar, hace más que patente la intensificación obsesiva durante el Barroco histórico de dos configuraciones tópicas de sólida estructura y extraordinaria recurrencia, una de ellas centralmente vinculada a las diferentes posibilidades del personaje y el retrato hagiográfico. Me refiero, como es evidente, a las realizaciones plásticas de los temas de la “vanitas” y de San Jerónimo, este último sobre todo con una amplia proyección tanto previa como posterior pero que indudablemente obtiene en tiempos del Barroco histórico su momento álgido, sus tratamientos más valiosos, complejos y penetrantes. En realidad, la “vanitas” se ofrece como una gama de depuración selectiva y, por lo común, elípticamente dramatizada cuya distribución de elementos constituye la topificación temática más concentrada, paralela comúnmente al estatismo y cerramiento formal del bodegón, pues el fuerte alegorismo permanece sólidamente codificado, mientras por su parte el tema canónico y celebrísimo de San Jerónimo presenta la posibilidad escenográfica de una historia, una materia de magníficas virtualidades en todos los órdenes pictóricos comenzando por la serie heteróclita de los elementos tópicos del conjunto, desde el león a la cueva, los materiales de trabajo intelectual desde el libro a los utensilios de escritura, así como el fundamento histórico-mítico del personaje, sus posibilidades de acción y la configuración activa de su retrato. Esta configuración narrativa, y propiamente dramática en el caso de una obra de Lope, ha obtenido recientemente la magnífica creación cinematográfica, con el mismo título de San Jerónimo, de Julio Bressane, diríase que como extraordinaria resolución última del barroco de Brasil<sup>37</sup>. Ambos temas, “vanitas” y jeronimiano, pese a su divergencia simbólica y de caracterización, que no siempre identifica, en el primero, la correspondencia del esquema de ausencia/presencia de personaje, comparten en sus realizaciones plásticas buena parte de una gama tópica estricta, ricamente escenográfica y obsesiva, es decir la calavera, el libro, el reloj de arena... Éstos son los tópicos más constantes. Pero si en el primer caso la simbolización mediante sólo objetos plantea un reto a la minuciosidad del primer plano y a la capacidad o a la matización evocativa de los mismos, en el caso de San Jerónimo las posibilidades espaciales y perspectívas, de una parte, y las etopéyico-prosopográficas y de acción del personaje, de otra, por lo demás siempre histórica y culturalmente muy contrastadas e incluso artísticamente comparables y experimentadas, dan lugar a un desenvolvimiento mucho más relevante. San Jerónimo, que se convierte en objeto central del tratamiento artístico europeo a manos de una larga serie de grandes maestros, en su desarrollo tópico legendario accede a la extrema depuración en efecto representativa de la indagación última, de la interrogación acerca del ser y la muerte mediante el estricto “diálogo” interrogativo, silencioso del santo con el cráneo de calavera sin más objeto que éste, doble y confrontación final del personaje consigo mismo reduciendo sumamente y conduciendo a un camino de esencialización una estructura tópica que sin embargo obtiene la superior universalidad. Es la universalidad como disolución del topos, superación por despojamiento de los límites temáticos dados y el acceso a la pura pregunta

por el ser, tal como José de Ribera ejecuta en uno de sus sanjerónimos, de formato reducido, conservado en El Escorial, en el cual ya nada hay más que el personaje y la calavera por él sostenida. Es la elevación barroca, que conduce al interrogante último y a la consciencia del vacío. Por lo demás, en la Biblioteca del mismo Monasterio, se puede contemplar el ejemplo brillantísimo de Tiziano como configuración opuesta, escenográfica, de sutilidad y viveza cromática, tópicamente elaborada al completo y se diría que anunciando figuraciones plásticas y formaciones perceptivas del arte posterior. Cabría decir de San Jerónimo, más allá de su figura histórica e intelectual, que iconográficamente constituye uno de los fundamentos de la unificación cultural de Europa, noción ésta que relevantemente puede ser referida en su conjunto a la orientación del Barroco histórico.

Pero la cultura contemporánea ha producido en el siglo XX, o ya casi a inicios de éste, dos, en realidad tres, verdaderas realizaciones artísticas nuevas a primera vista descollantes para lo Barroco y que aquí es necesario subrayar, sin que el orden signifique rasgo alguno de importancia: la fotografía, el cine y el jazz. El jazz es un arte esencialmente barroco. El cine, que tanto desde el punto de vista de su integración temática del Barroco histórico como, sobre todo, de la utilización de formas de representación concordantes o derivadas de aquél, brinda un inocultable escenario artístico a la categorización barroca, se suele olvidar que viene precedido por la fotografía. En realidad, el cine no es sino un desarrollo, por decirlo rápidamente, “narrativo” de la fotografía y, por ello, es que en ésta se encuentra localizado en su estado fundamental o puro el gran problema técnico y especialmente teórico que encierra este nuevo género del arte, quizás el único nuevo género, sobre todo si se tiene en cuenta que las subsiguientes realizaciones cibernéticas virtuales constituyen un paso de evolución extraordinario pero plásticamente dentro de un mismo camino. O dicho de otra manera, el cine se halla en el punto intermedio de la progresión artística que va de la fotografía al medio virtual. Los medios virtuales, por otra parte, no se dan en pureza, como tampoco las construcciones plásticas de instalación, pero este acoplamiento de artes compuestas, que ya tuvo lugar eminentemente en la ópera, ahora se ejerce en un grado artístico aminorado, cosa que necesariamente ha de ser así pues éste del aminoramiento, que tiene como consecuencia principal la multiplicación de las artes menores y la disolución del gran arte, es a mi juicio la característica decisiva en este punto de nuestro tiempo<sup>38</sup>. En cualquier caso, la fenomenología del arte “menor” se presentó originalmente y en circunstancia moderna mediante la representación fotográfica. La fotografía plantea por primera vez, de manera luminosa y cegadora, la complejidad definitiva del problema de la mimesis. Ahora bien, lo que preferentemente nos concierne es constatar o poner de relieve el interés o el valor barrocos de la fotografía, cuya entidad artística, superada la confrontación primigenia con la pintura, se desliza ceñidamente sujeta al proceso artístico contemporáneo, con simplicidad, variabilidad y contundencia. Una variabilidad sin duda adherida al fenómeno de un arte muy menor pero extraordinariamente expansivo, la publicidad; unas simplicidad y contundencia que se hacen patentes en la naturalidad de la identificación fotográfica de la Vanguardia histórica, después neovanguardia y finalmente neobarroco. Recordaremos el caso español, vanguardista y



neobarroco, de Nicolás de Lecuona<sup>39</sup>. A fin de atestiguar muy breve y selectivamente la proyección fotográfica barroca, me voy a limitar, y tras muchas vacilaciones, a señalar tres ejemplos de obra fotográfica de autores de diferentes épocas, una primigenia, otra de la primera mitad del siglo XX y una última del final de éste. Porque, además, la inmensidad de la fotografía a través de la multiplicación de sus pequeñas piezas, que promueven transportabilidad y reproductibilidad, a un mismo tiempo provoca dificultad de manejo. Para el ejemplo inicial valga Julia Margaret Cameron, sus retratos tenebristas; para el segundo, el portentoso paisaje de Ortiz de Echagüe (más que sus retratos), cuyo pictorialismo (equivalente fotográfico del modernismo/simbolismo literario), recuerda al Greco y la tradición pictórica más transcendentalista del barroco-manierismo español; y finalmente, entre otros muchos posibles, Joel-Peter Witkin, que ideó una composición de *Laocoonte*, influida por el fotomontaje. Éstas no son muestras de historicismo y rememoración sino ejecuciones veraces de intensa profundidad plástica de un arte que no tiene pasado y tanto visual como espiritualmente ha de convivir sutil y de manera complicada con la memoria histórica del conjunto de las artes, a excepción del cine. Éste se atenderá, en primer lugar, a la fotografía y a una cierta simplificación funcional del texto dramático, en segundo lugar a las disposiciones narrativas y, más secundariamente, pictóricas.

El aspecto esencial de la música de *jazz* se halla en la libertad, en una radical expresividad que mediante el juego libre en el tratamiento de las sonoridades da lugar a una realidad de ejecución que es o se confunde con la creación. De hecho, la improvisación a partir de una estructura armónica dada es consustancial sobre todo al arte musical tanto del Barroco histórico como *jazzístico*, y presupone el adelantamiento de de la *elocutio* sobre la *inventio*. He aquí un grado extremo del sentido de la expresión barroca y de su desenvolvimiento en lo efímero y la radical temporalidad. Existe curiosamente una prodigiosa analogía entre la cultísima música del Barroco histórico y una sencilla nueva música que si es verdad accedió a una cierta asunción de aquélla, especialmente mediante la fuga, incluso el contrapunto y el coral, además de una permanente admiración por Bach, no deja de ser cierto que desde su origen, a fines del siglo XIX, fundaba una tradición, en parte folclórica, de músicos o cantores negros analfabetos o semianalfabetos. Éstos reunieron el *spiritual*, es decir el canto eclesiástico coral de salmos incluyendo ciertas notas de presencia africana, con el *blues*, que no era sino un canto de doce compases en el que se confunde el modo mayor pasándolo a menor y se ejerce un diálogo de tres frases de cuatro compases, y el *ragtime*, esto es el precipitado producto de una mezcla pianística de bailes populares europeos y africanos. Desde Luisiana a la síntesis de Nueva Orleans y a los dos grandes caminos *bop* y *cool* cuyas evoluciones condujeron la característica ilimitación de la potencia expresiva al dominio, la penetración y la autoconsciencia que paradigmáticamente encuentra su madurez, a mi juicio, en el sentimiento profundo y contenido de la trompeta de Miles Davis o en el piano intelectual y resolutivo de Bill Evans. Ya había sido creado, primero, el barroquismo de la proliferación formal mediante las grandes bandas de metal, después la conexión con la música de cámara y la plenitud elevada tendente al vacío. Ellington representa con seguridad la mejor convergencia de todo ello y representa, asimismo, la gran reificación en Norteamérica del

eón barroco. Diré más, existe una inevitable inherencia entre *jazz* y expresión barroca. Sin duda es el *jazz* la más original y relevante creación barroca de las artes del siglo XX.

## VII

La gran paradoja, a mi entender, de la concepción barroca viene determinada por el par de opuestos formado mediante lo que designé con anterioridad *proliferación formal* y *vacío*. La noción de proliferación formal no necesitará sustento explicativo, pues responde a una denominación y matización posible del que en realidad es el tópico descriptivo más divulgado acerca del arte barroco, hasta incluso haber ocupado en ocasiones el valor de designación especificativa principal. No así la noción de vacío, si bien ésta posee un cierto amparo tradicional en la formulación que da sentido a la noción anterior en tanto que resolución del pánico o del disgusto hacia esta última, es decir el cliché extensamente transmitido de *horror vacui*. No obstante, la perspectiva de cosas —y nunca así mejor dicho— que mediante esa fórmula se suscita remite a un llenado del espacio, o más bien al recubrimiento, olvidando que todo espacio es, o sea está lleno por sí, y se hace por ello prevalecer la distinción de una tendencia a la superposición de objetos individuales multiplicados o a la progresión cuantitativa de uno o unos pocos, tal suele suceder en las artes decorativas mediante cerámicas, bajorrelieve o materiales de tupido diseño y función similar. En cualquier caso, la fórmula, por supuesto, no va descaminada. Pero naturalmente la antedicha paradoja no es más que traducción de una dificultad, y esta dificultad comienza por el aspecto inconciliable de ese dualismo antitético. Sin embargo, si bien se mira, no hay propiamente antítesis sino en una consideración superficial, pues la reflexión cuidadosa advierte de que *proliferación formal* y *vacío* describen alternativas que en realidad no se excluyen, es decir que de hecho no son alternativas por cuanto delinear una prosecución circular de mutua integración y que se requieren entre sí. El espacio es el espacio, ya liso o ya de diseño tupido, ya en plano o ya en estratificación de superposiciones, pero la consciencia, que se desarrolla en el decurso temporal sin las limitaciones espaciales de la forma empírica, construye una forma psíquica de la que es reflejo aquella dualidad aparentemente antitética, rudamente material, si así se pudiera decir teniendo en cuenta que podemos referirnos a magníficas o sutiles realizaciones artísticas. La gran cuestión de una hermenéutica aplicada al barroco consiste en atravesar la proliferación de las formas y determinar no ya el juego de lo efímero, del contraluz o de las continuidades del movimiento y la tectónica ilusoria de la ilimitación, que son realizaciones morfológicas, sino el lugar de la consciencia que se esconde tras ello más que se suscita mediante esa fenomenografía. Lo que hay detrás de la consciencia, dentro de ésta se esconde y no se revela es la *intuición de vacío*, intuición que no puede, sabe o quiere hacerse concepto, devenir consciente, y por ello escapa transformándose en la multiplicidad de posibilidades simbolizadoras que antitéticamente la reducen. La intuición de la nada, de la ambigüedad no substancial, de un agonismo perpetuo perdido en la infinitud y que por tanto dibuja la posibilidad de que nada es; la intuición o la certeza inconfesable del fracaso de



la pregunta ontológica y del ser representarían la conceptualización consciente del desengaño barroco que el hombre occidental históricamente, cristiano, no estaba aún en condiciones psicológicas ni epistemológicas de integrar. La posibilidad del gran vértigo conduce al juego y a las fórmulas especulares, a la distracción laberíntica, ello desde luego solidariamente con las formas y usos de la ciencia y la cultura vigentes. El “constructivismo” de la monadología y del Dios más perfecto de Leibniz es un gran intento de superar la posibilidad del vacío de consciencia, un pleno recubrimiento mediante fuerzas que se dirían de racionalidad estética. La Santa Teresa de Bernini, su aparatosa y complicada disposición escenográfica, la densidad y proliferación formal de su ropaje en oleadas tiene su punto de mira central, definitivo en el rostro, ambiguo y transcendente, por ello es línea del camino hacia lo que hay al otro lado, ventana dudosa, pero ventana al vacío oculto. Es decir, la proliferación formal encubre una negación e imposibilidad de autoconsciencia, y la intuición de ese ocultar hace patente una revelación ambigua del vacío. Por ello, este vacío configura tan sólo una posibilidad inconfesada, un vértigo no asumido como experiencia por cuanto el cierre teológico de Dios da solución al abismo perceptible entre la naturaleza y el hombre. Así, el problema, en su radicalidad, no está en el engaño o en la ilusión distintiva o manifiestamente barrocos, ni es un asunto de espacio formal sino de vacío abismal ante el que sólo es posible la cristiana absoluta no aceptación. No obstante, existe el atrevimiento, incluso los grandes atrevimientos, y entre estos últimos entiendo en su culmen la obra de Juan Sebastián Bach, incluso si se quiere rodeándola de toda la familia Bach e integrando, por supuesto, al más ligero Telemann a fin de poder captar la fuerza desde la base del entorno que la contextualiza. Ese culmen del gran atrevimiento fue la extrema madurez técnica, el desasimiento de límites y la decisión de vislumbrar el otro lado que da sentido a ese momento extremo del arte y la cultura del espíritu en que consiste la *Musicalisches Opfer*.

La *Ofrenda musical* forma junto a *El Arte de la fuga* la doble y última opción de Bach, expresada en términos de lo que se ha venido en llamar música especulativa o música abstracta. Pero existe una diferencia importante entre una y otra obra: el carácter tratadístico y técnica y estructuralmente constante y cerradamente homogéneo de ésta última (a pesar de la discusión en torno a la inclusión de la parte final), frente a la radical disposición plural y variable de las partes de que consta el conjunto o serie de la *Ofrenda*. Ésta, además, se halla sujeta a su pertenencia a una ‘historia’ real que la ocasiona y le otorga una formalidad viva, existencial que entrega verosimilitud y eficiencia a su sentido altamente metafísico. Aquí lo decisivo es que, más allá del curso de la expresión, sus variaciones y su retórica en suma, más o menos esotérica, el valor de la *dispositio* tradicional ha quedado abandonado al tiempo que subrayado como posibilidad distinta, variable, desenfocada. Y aquí existe asimismo una gran o multiplicada paradoja que consiste en la expresión musical, por así decir, autopenetrante, complejamente reticente, retraída hacia un pasado representado por los estilos motético y canónico, que a su vez y por contraste configura un proyecto muy avanzado de totalización técnica tanto como de desintegración de la forma, no sólo en la medida en que supera los límites estructurales de la tradición sino por cuanto se aproxima y de algún modo se introduce en el lugar del límite del sentido, del ser. Si hubiera que buscar

en la historia de las artes un lugar de cierta analogía, parangonable al momento extremo, iluminador, moderno y suspensivo de la *Ofrenda musical*, creo que difícilmente podrá hallarse otro que aquel que unas décadas más tarde produjo Goya mediante los *Disparates*.

Es en esa ofrenda musical donde la llamada música especulativa conduce impensablemente la mayor complejidad artística a la simplicidad penetrante de los elementos sonoros, donde pareciera que ejecución y recepción han perdido distancia y coinciden en el espíritu aterido de la soledad, el juego serio y el vacío de la muerte o el roce fugitivo del espíritu sin cuerpo. Pero sólo los muy fuertes contemplativos podrán asumir el problema de plano, sin atender al arte, o así a menudo, y seguir el trabajoso camino de experiencia que en realidad conduce al vacío, a una plenitud de éste, en realidad reencuentro último, en el cual la consciencia carece de doblez y ha superado el engaño o su artificio y no es sino integración en el mundo, disolución del yo en la unidad del Todo; para Teresa y para Juan de la Cruz el Dios cristiano, pero milenariamente el Tao, el vacío búdico y diversas figuraciones simbólicas forjadas por las culturas mediante sus varias ramas de la alta consciencia meditativa o contemplativa. En consecuencia, la analogía entre un vacío barroco y un vacío contemplativo, aunque este último sea encuadrable en la cultura del Barroco histórico y en ésta se produzca un trenzado de relaciones, no es más que un paralelismo sin identificación entitativa. Lo que hemos llamado vacío barroco, es una imposibilidad o prácticamente un vértigo y tensión abismal, en ocasiones el gran juego intelectualista que con extraordinaria agudeza se proyecta en *Las Meninas* mediante la proyección espectacular que conduce, a mi modo de ver, al propio plano del cuadro como espejo. Diferente asunto es que esa partida, que mucho tiene de problema permanente, es decir de estable confluencia antropológica o espiritual y cultural o filosófica, se juegue en otro escenario, con otra consciencia, con otros actores, así en nuestro tiempo.

## Notas

1- Véase la perspectiva amplia de J. C. Harle en *Arte y arquitectura en el subcontinente indio*, Madrid, Cátedra, 1992.  
2- En este ejemplo concreto no se mostraba de acuerdo Eugenio d'Ors. Sea como fuere, obsérvese la convergencia barroca entre mandala y laberinto. Véase en general G. Tucci, *Teoría y práctica del mandala*, Barcelona, Barral, 1974; una compilación gráfica reciente de mandalas heteróclitos, en V. Fiszbein, *Mandalas. Ventanas del alma*, Barcelona, Obelisco, 2004. Más adelante volveremos sobre el mandala a propósito de C. G. Jung.

3- Cf. M. Lyttelton, *La arquitectura barroca en la Antigüedad clásica* (1974), Madrid, Akal, 1988.

4- Cf. “El barroco helenístico”, en J. J. Politt, *El arte helenístico*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 189-210.

5- Puede verse una valiosa interpretación barroca de la filosofía de Leibniz en Javier Echeverría, “Leibniz: el dios más barroco posible”, en AA.VV., *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor, 1993, pp. 45-57.

6- J. Ortega y Gasset, “La voluntad del barroco”, compilado en *La deshumanización del arte*



y otros ensayos de estética, Madrid, Óptima, 1998, 7ª ed., p. 164.

7- E. d'Ors, *Du Baroque*, trad. de Mme. Agathe Rouart-Valéry, París, Gallimard, 1935. La nueva edición de 2000 va precedida de una presentación de Frédéric Dassas.

8- Cf. A. Reyes, *Cuestiones gongorinas* (1927), México, FCE, 1958 (O.C. VII).

9- He de dar por supuesto, a fin de afrontar debidamente el entendimiento de la periodización moderna, que, a efectos de progresión y decisoriedad, el Empirismo inglés, la Ilustración alemana, el Sturm und Drang y otros elementos menores caben ser tomados resumidamente como Prerromanticismo, y que dicha Ilustración alemana, en todo lo que se refiere a estética, arte y literatura es antitética de la Ilustración que prefiero designar neoclásica, que es la preeminente francesa, y aunque desde luego tampoco ayude en nada a esta distinción la designación germana "Clasicismo alemán". Me he referido específicamente a todo ello en "La construcción de la teoría de la crítica literaria en el marco del pensamiento estético y poético moderno", en mi ed. *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, y en "La Ilustración y la idea de Literatura", en E. Bello y A. Rivera (eds.), *La actitud ilustrada*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

10- Para esto y para lo que sigue, por este orden: E. Cassirer, *Freiheit und Form*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 302; C. G. Jung, *Tipos psicológicos*, Barcelona, Edhasa, 1994, p. 101; F. W. J. Schelling, *Filosofía del Arte*, ed. V. López-Domínguez, Madrid, Tecnos, pp. 153-165; G. W. F. Hegel, *Estética*, ed. A. Llanos, Buenos Aires, Siglo XX, 1983, vol. I, pp. 130-133; F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, ed. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973. Véase el Estudio Preliminar a mi edición de F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Vervum, 1994, pp. XII ss. O. Spengler, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*, ed. M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 14ª ed., vol I, pp. 238 ss.

11- Esta situación ya ha comenzado a cambiar gracias, entre otros, al desaparecido Jesús Igal,

y a Antonio Piñero, José Montserrat Torrens, Antonio Orbe...

12- D'Ors, ya al inicio de *Lo barroco*, utiliza los términos de "categoría de lo Barroco", que curiosamente en la versión francesa (ed. cit.) aparece no como categoría sino como "idée", si bien la traductora tiene el buen detalle de dejar constancia de su licencia en nota al pie, donde curiosamente se acoge a la extraña noción de que se trata de un uso peculiar de la terminología filosófica orsiana cuya dificultad quiere superar.

13- Este asunto se inicia para Jung con el texto chino traducido que le enviara el sinólogo Richard Wilhelm y del cual queda constancia en el estudio que sirve de primera parte a la célebre edición realizada por ambos de *El secreto de la flor de oro*, Barcelona, Paidós, 1981.

14- C. G. Jung, *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Buenos Aires, Paidós, 1989, reimp., pp. 13-14.

15- E. d'Ors, *La Ciencia de la Cultura*, Madrid, Rialp, 1964, pp. 39-40.

16- La identificación de "dionisiaco" y "barroco" es la opción adoptada por Romero Esteo, según puede verse en el ensayo de este autor escrito a solicitud nuestra e incluido al final de este volumen, procurando una superposición categorial o, en otro sentido, circularidad perfectamente plausible. Ahora bien, una vez puesta de manifiesto la sustancia neoplatónica común de las teorías señaladas así como su concatenación doctrinal, cabe preguntarse acerca de las circunstancias concretas de tal relación. Algo hemos dicho arriba, y en cualquier caso aquí se ha de tener presente la cuestión del "diálogo filosófico" y las peculiaridades del mismo mantenido por los autores. La contigüidad de Nietzsche respecto de Schiller es obvia incluso por consecuencia del contexto cultural alemán. Algo paralelo habría que aducir de D'Ors respecto del autor de *El nacimiento de la tragedia*; pero ¿y respecto de Schiller? Evidentemente es impensable un desconocimiento orsiano en este punto, sin embargo queda la duda de si es posible un desconocimiento de lo específico, es decir de la concreción de la sustancia teórica de la dualidad ingenuo/sentimental. ¿Quién

conocía en España durante las primeras décadas del siglo XX *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*? De Eugenio d'Ors sería de esperar ese conocimiento. La magnífica traducción de Juan Probst y Raimundo Lida no se publica hasta 1941 y en Buenos Aires. Por último, y en un orden muy distinto, no quiero dejar de anotar que recientemente Eugenio Trías ha efectuado una reutilización de la categoría de eón en su obra *La edad del espíritu* (Barcelona, Destino, 1994).

17- Así lo propongo en mi investigación, que aparecerá en breve, sobre *La sublimidad y lo sublime*.

18- Cf. B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora, 1997. Me he referido recientemente a todo ello, aunque desde otra perspectiva, en "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión", en Analecta Malacitana, XXVII, 1 (2004). Tras el avance inespecífico de Vico, pienso que es Kant quien asume el concepto de "modos de expresión" (que inmediatamente obtuvo la contrapartida metafísica de Schiller mediante sus "modos del sentimiento") como relevo del platónico-aristotélico "modos de imitación".

19- Cf. J.J. Winckelmann, *Redflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, ed. de Ludwig Uhlig y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1987, pp. 36-38; para G. E. Lessing, *Laocoonte*, ed. de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977, sobre todo caps. XVI y XXVIII.

20- Teoría ésta que, por lo demás, y como he dicho en otras ocasiones, es fuente básica y no reconocida del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, obra —recuérdese— ni preparada como libro ni publicada por el estudioso de la épica.

21- Con ese título expuse el problema en AA.VV., *William Hogarth, conciencia y crítica de una época*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1997, pp. 57-67.

22- Cf. Plotino, *Enéadas I-II*, ed. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1982, pp. 280-281 (I,vi).

23- Cf. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura e Arcittetura, en Scritti sulle*

*Arti*, ed. de R. P. Ciardi, Florencia, Marchi & Bertolli, 1974, II, pp. 29-30.

24- He analizado la evolución del problema en mi estudio sobre "La ondulación de la línea", art. cit.

25- Cf. R. Milani, *Le categorie estetiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 270.

26- Cf. O. Calabrese (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 28 ss.

27- Cf. O. Calabrese, "Neobarroco", en AA. VV., *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992, pp. 89-100, que es aproximadamente un resumen del libro citado en la nota anterior.

28- Cf. L. Anceschi, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 127.

29- Cf. Paolo D'Angelo y Stefano Velotti (eds.), *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997. El volumen reúne textos de Bouhours, Leibniz, Feijoo, Marivaux y Montesquieu.

30- No quiero dejar de anotar cómo en el país del manuelino arquitectónico y sus evoluciones, tuvo lugar a comienzos del siglo XX, y como reconfiguración expansiva de un núcleo conventual originario, el caso en verdad extremo del Palacio da Pena, en la montaña de Sintra, que en realidad es una suma de palacios contiguos al modo de una suerte de heteróclita totalización barroca en tanto que suma histórica y de estilos, enciclopédica y monumentalista, lúdica y fatua. Aquí la raigambre histórica y la circunstancialidad concreta, que creo que no merece la pena ahora detallar, alejan esta suma de palacios de Sintra de una normal consideración contemporánea del concepto de Neobarroco.

31- Véase, para esto y para lo que sigue, Giovanna Brogi Bercoff (ed.), *Il Barocco letterario nei Paesi Slavi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996. El volumen contiene los siguientes capítulos: "Valori peculiari e generali del Barocco letterario nei paesi slavi. *Status quaestionis* e problemi aperti", G. Brogi Bercoff; "La letteratura barocca di Dalmazia e Croazia", Francesco Saverio Perillo; "Echi del Barocco nella cultura letteraria slovena", Sergio Bonazza; "Il



Barocco in Boemia e in Moravia", Alena Wildová; "La letteratura barocca in Slovacchia", Eduard Petra; "Il Barocco letterario in Polonia", Luigi Marinelli; "Il Barocco delle terre rutene: il suo ruolo nello sviluppo della cultura ucraina e bielorrussa e la sua funzione mediatrice", Oxana Pachlovska; "La cultura letteraria barocca in Russia", G. Brogi Bercoff; "La letteratura serba nell'età barocca", Venceslava Bechynová; "Il Barocco e la letteratura bulgara", Krassimir Stantchev.

32- Véase su conocida y breve monografía *El Barroco* (1961), Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1972. 5ª ed.

33- Puesto que no se encuentra a disposición, ordenaremos siguiendo a Brogi Bercoff un pequeño repertorio de autores eslavos barrocos, por países. Dalmacia y Croacia: Juraj Barakovic, Antun Kanizlic, Marko Marulic, Nikola Zrinski, Brne Karnarutic; Eslovenia: Tomaz Hren, Janez Candek, Matija Kastelec, Janez Svetokriski, Jernej Basar, Peter Pavel Glavar; Bohemia y Moravia: Jan Amos Komensky, Bohuslav Balbín, Adam Michnaz Otradovi, Fridrich Bridel, Vaclav Kocmánek; Eslovaquia: Matej Gazur, Martín Tarnóczy, Michal Institoris Mosovsky, Benedikt Szöllösi, Peter Benicky, Stean Pilárik el viejo, Ján Abrahamffy, Benignus Smrtnkik, Edmund Pascha, Juraj Pavlín Baján; Polonia: Sebastián Grabowiecki, Kasper Miaskowski, Kasper Twardowski, Hieronim Morsztyn, Mikołaj Sep Szarynski, Stanislaw Grochowski, Casimires Sarbiewski; Ucrania y Bielorrusia: Ivan Vysenskyj, Meletij Smotryckyj, Ljaoncij Karpovic, Atanazij ilipovic, Ioanykij Galjatovskij, Lazar Baranovyc, Stefan Javorskyj, Feofan Prokopovyc, Ivan Velyckovskij; Rusia: Simeon Polockij, Sil'vestr Medvedev, Karion Istomin, Stean Javorskij, Dimitrij Tuptalo; Serbia: Gavril Steanovic Venclovic, Barol Kasic, Pavao Ritter Vitezovic, Mauro Orbin, Dorde Brankovic, Vasilije Petrovic Njegos, Gavril Stefanovic Venclovic; Bulgaria: Petar Bogdan Baksic, Krastjo Pejckic, Jacob Pejacevic, Meletij Smotryckyj, Stean da Lovec, Christoor Zearovic, Partenij Pavlovic y Stojko Vladislavov da Kotel.

34- Cf. Francisco Serra, "El marxismo barroco: una meditación", en AA.VV., *Como el paisaje cuando muere el día...Escritos en recuerdo*

*de Pachi Díaz-Otero*, Madrid, Reus, 2003, pp. 139-144.

35- En nuestro tiempo, las calificaciones más o menos divulgativas de una idea de barroco son ciertamente abundantes y no con mucha frecuencia justificadas. Entre ellas predominan, sin duda, y tienen cierta especificidad las musicales, sea un "Barroco Andino", título que designa a un interesante grupo de músicos que desde los años setenta funde la música europea clásica con ritmos e instrumentos típicos de la llamada América Latina valiéndose además de textos de poetas contemporáneos de lengua española; sean los veinte temas de los Beatles que Peter Breiner en 2001 convirtió en éxito mediante su translación clásico-barroca, siguiendo a Haendel, Vivaldi y Bach, titulada *Beatles go Baroque*. Breiner ha repetido la experiencia con otros materiales musicales.

36- Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, vol. I; E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988; A. Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos*, Madrid, Guadarrama, 1974, vols, II y III.

37- Por otra parte, es de notar, dentro de la fructífera dedicación neobarroca brasileña, el vol. 18 de la revista *Barroco*, expresivamente titulado *O teritório do Barroco no século XXI*, Belo Horizonte, Ouro Preto, 2000, en conmemoración de los 500 años de Brasil.

38- No me sustraeré a recordar, pues no se suele tomar en cuenta, que existe un lugar irrenunciable para el estudio del conjunto problemático de las artes compuestas, del sistema de las artes y los géneros. Así lo he hecho notar en "La Estética literaria de Eduard von Hartmann", en *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 557-580.

39- Cf. Luisa Siles, "Sobre la fotografía de vanguardia en España", en J. Pérez Bazo (ed.), París, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 385-398.

Javier Pérez Bazo

## El barroco y la cuestión terminológica\*

\* *Este texto fue publicado por primera vez dentro del volumen: "Barroco". Pedro Aullón de Haro (Ed) Madrid. Editorial Verbum, 2004.*

El problema terminológico del Barroco comienza siendo, como suele, un problema léxico. Porque, además, sucede que el diccionario normativo de la lengua española, del Barroco por excelencia, que es el español, ha venido eludiendo o extraviando hasta la actualidad el rigor necesario a fin de dotarlo de un fundamento definitorio de cierta coherencia conceptual. Es necesario advertir de las varias cuestiones que el término suscita: aquellas referidas a su origen y que han sido objeto de extensa conjetura sostenida desde los siglos XVII y, especialmente, XVIII, el heteróclito proceso de fijación como categoría periodológica, su especificidad y realizaciones dentro del Arte y de la Literatura... Aquella inoperancia de Academia, mitigada un tanto durante estos últimos años, aunque sin suficiencia, no deja de sorprender si tenemos en cuenta la abundante bibliografía que con distinta fortuna y variado detalle recoge la cuestión terminológica y otras reflexiones en torno al Barroco y lo barroco.

Parece fuera de toda duda la ascendencia portuguesa de la palabra y que como préstamo lingüístico se extendió a las lenguas románicas designando preferentemente las manifestaciones artísticas posrenacentistas y de la primera mitad del XVIII, si bien con el transcurso del tiempo el término se vio contaminado con otras acepciones presuntamente más cultas y figuradas que convergieron en la noción peyorativa mediante la cual se dio carta de naturaleza a un error que hubo de perdurar desde la época neoclásica hasta el segundo decenio del siglo pasado. Desde luego, a la clarificación y subsiguiente normalización



del concepto no contribuyeron especialmente algunos críticos que, en un alarde de autocomplacencia y provistos de las correspondientes anteojeras, afearon sus respectivos análisis mediante perspectivas sesgadas, de notoria incompletez u orientadas hacia un supuesto interés nacional. De modo que, por ejemplo, lo que en un principio fue concepto censurado por la mayoría intelectual (es el caso de Francia), su posterior rehabilitación para la historia de la cultura llega a asumirse paradójicamente como propia, es decir, en tanto que responsabilidad nacional respecto del significado definitivo del término cuya correcta formulación resulta ya incontestable.

Para empezar convendría afrontar que existe un problema léxico y que incluso éste permanece preservado hasta hoy en el lugar que menos debiera. La edición vigente del DRAE, sin mudar un ápice de lo dicho en las versiones usuales y manuales de la obra académica desde 1984 y copiando casi literalmente sin rubor alguno lo dicho en el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* por Joan Corominas<sup>1</sup>, informa de la procedencia francesa del término para seguidamente abrillantar un supuesto etimológico haciendo resultar *baroque* de la fusión “en un vocablo *Baroco*, figura del silogismo, y el portugués *barroco*, perla irregular”, hipótesis por la que de modo obsesivo se decanta en la actualidad, y ello en detrimento de la que desde 1925 a 1970 planteaba el posible mismo origen de *barroco* —voz alojada por vez primera en el repertorio académico en 1914—, que el de *barrueco* (o *berrueco*), es decir, del étimo latino *verruca*, ‘verruga’. Si atendemos a la definición que en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) reserva Sebastián de Covarrubias a la lexía ‘berruga’ podrá concluirse que derivada del latín “propiamente sinifica la cumbre levantada de algún monte o peñasco” y cuya variante figurada o metafórica no es otra que aquella que “por similitud se toma por la que sale al hombre en la cara o en otra parte del cuerpo”<sup>2</sup>, y que, a su vez, originó al sentido mediante el cual se aludía figuradamente a una imperfección de algo o el desánimo. Como voz culta ha llegado hasta nosotros para definir una protuberancia cutánea, mientras que del significado connotado por lo defectuoso origina el vulgar de ‘verruga’, que ya Plinio identificó (“*maculae et verrucae gemmarum*”) con el defecto de las gemas o piedras preciosas<sup>3</sup>, y que se convertirá en las acepciones propias del portugués *barroco* y del español *barrueco* referentes a una especie de perla irregular. Así se documenta en *Coloquios dos Simples e Drogas da India*, de García da Orta (1563): “Huns barrocos mal afeiçoados e não redondos, e com aguas mortas”<sup>4</sup>; sentido idéntico al que Sebastián de Covarrubias atribuye a las voces ‘barrueco’ (perla “desigual” > verruga > *verruca*) y ‘berrueco’ (perla “mal proporcionada” > peñasco > verruga > *verruca*)<sup>5</sup>.

A partir de los datos recogidos por Philip Butler<sup>6</sup> y Marcel Bataillon, el romanista Helmut Hatzfeld pudo reconstruir hace algunos años el origen supuesto del término *barroco*, relacionado con un tipo de perla de las Indias y, en concreto, con un lugar descubierto por los portugueses cuyo posterior nombre debió al comercio de dichas joyas:

Los portugueses desembarcaron en Goa en 1510. En 1530 establecieron en Broakti un mercado de perlas. Broakti no era sino la antigua Barygaza, ciudad situada en la provincia india de Gujarat. Por una simple transposición, a la vez de sonido y de significado, no tardaron en

dar el nombre de *Baroquia* a la ciudad donde se verificaba el comercio de las *pérolas barrocas*. Estas perlas, más baratas que las *pérolas redondas*, se ven pronto mencionadas en diversos documentos: en 1531, en un inventario del emperador Carlos V; en 1552, en la *Historia General de las Indias* de Gómara; en 1555, en un inventario del Rey de Túnez. Pero en todos estos casos el adjetivo sólo se empleaba para señalar su irregularidad, no su rareza<sup>7</sup>.

En cuanto a la palabra ‘barrueco’, fue adoptada por el *Diccionario de Autoridades* (1726) y el *Diccionario histórico* (1936) basándose en el uso que de ella hiciera en la *Histórica Relación del Reyno de Chile* (1646) el sacerdote, profesor de Filosofía y procurador de Chile, Alonso de Ovalle (1603-1651): “Y de esta manera volviese la armada del Occidente con las maderas, perlas, margaritas y *barruécos*”. A principios del siglo XVII el francés Cesar Oudin conocía la palabra ‘barrueco’<sup>8</sup>; y en su forma plural —*barruecos* y *berruecos*— el lexicógrafo Esteban de Terreros la incorporará un siglo después a su vocabulario técnico y científico para describir lo que en latín se comprendía como *gemmae rudes* y en francés *baroque*<sup>9</sup>, término éste aplicado sólo a las “perles qui sont d’une rondeur fort imparfaite” en el habla de los joyeros, como correctamente explicitó en 1690 Antoine Furetière (1619-1688), primero en documentar el vocablo en lengua francesa<sup>10</sup>, y posteriormente el *Dictionnaire de l’Académie française* (1694)<sup>11</sup> y el *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788), de Jean-François Féraud.

Debido a la irregularidad en la superficie de la perla *barroca* y del *barrueco/berrueco*, portuguesa y castellano respectivamente, surgió la primera connotación que ensució el término. Si en la cuarta edición de su diccionario la Academia francesa (1762) incorporaba el sentido que proporcionaban los adjetivos de “irrégulier, bizarre, inégal” aplicados a la naturaleza del objeto designado, en las ediciones siguientes serán mantenidos los dos primeros y sustituirá definitiva y significativamente el tercero por “étrange” con el fin de subrayar su singular rareza; y ello, una vez desplazada a un segundo lugar, a partir de la impresión de 1832, la acepción primera relativa al origen y estatuida la doble dimensión, física y moral, de las posibles representaciones adjetivadas mediante el término:

*BAROQUE. adj. des deux genres Irrégulier, bizarre, étrange. Il se dit des choses physiques et des choses morales. Voilà un meuble d’une forme bien baroque. Elle avait un accoutrement des plus baroques. Cet homme a une figure baroque. Avoir des goûts baroques. Un esprit baroque. Un caractère baroque. Expression baroque. Style baroque. Musique baroque.*

*En Joaillerie, Perles baroques, Perles qui ne sont pas bien rondes, et qui, à cause de ce défaut, sont moins estimées.*

En torno a estos conceptos de rareza, de deformidad e irregularidad<sup>12</sup>, y aun de extravagancia, inherentes al préstamo lusitano y que, como se verá, fueron aplicados consecuentemente por el pensamiento neoclásico al objeto barroco y a su dimensión artística, vino a centrarse otro posible origen del vocablo. Se trata, como es sabido, de su presumible identificación con un tipo de silogismo de curso común en la Escolástica, tramitado eficazmente a través de quienes vieron una similitud conceptual entre el



razonamiento absurdo e inútil de la figura silogística, que Pedro Hispano denominó con finalidad mnemotécnica *bArOcO* en el Tratado IV de *Summule Logicales*<sup>13</sup>, y la excrecencia de la *pérola dos mares da India*. Esto llevó a concluir que el término debe su existencia a la amalgama o “fusión” de ambos antecedentes etimológicos. La exégesis encontró el eco entre algunos eruditos y, como era de esperar, el lustre de la paráfrasis en el panteón de ciertos diccionarios. El de la Academia Española acogió en este sentido tal procedencia en 1984 basándose, como ya dije, en la definición lexicográfica de Corominas. De hecho, el extenso contenido del artículo del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* es prolijo en detalles, alusiones bibliográficas (Américo Castro, Ludwig Pfandl, Ernst Bloch) y “testimonios aducidos por el diccionario de la Crusca, de Aníbal Caro y Magalotti, donde *barocco* se presenta humorísticamente como símbolo del mal raciocinio”, antes de concluir:

Con el nuevo significado de ‘extravagante’ surge *baroque* en Francia a fines del S. XVII. De todos modos es seguro que este uso se fundió con el ya existente de *perle baroque* [1599], procedente de otro origen. El Prof. Marcel Bataillon me habla de un trabajo suyo en prensa, donde hace hincapié en esta otra etimología. Me parece segura la amalgama de las dos palabras en francés. La aplicación de *baroque* ‘extravagante’ al estilo arquitectónico se produjo más tardíamente, en Francia, de aquí pasó al español y, como indica Tommaseo, al italiano, donde no existe la ac. general...

La autoría de este supuesto se ha atribuido a los franceses. Sin embargo, la semejanza fonética u homonimia del préstamo portugués y el nombre del silogismo escolástico difícilmente justifica la “fusión” conceptual de lo que, a lo sumo, cabría admitir como mera confluencia nominal. Por otra parte, tampoco cabe comprender que eran coincidentes la connotación de la palabra, adulterada por extensión o sentido figurado, y la complejidad que supuesta y exclusivamente se arguye inherente a aquel modo de la segunda figura establecido por la teoría silogística aristotélica<sup>14</sup>. En el Libro I de *Primeros Analíticos*, el Estagirita pretendió determinar, por una parte, la conclusión que puede inferirse de dos premisas dadas a fin de obtener un silogismo y, por otra, en el caso inverso, las premisas que impiden deducir una conclusión y que consecuentemente imposibilitan el razonamiento silogístico. En el primer caso, como condición necesaria, si bien no suficiente, las premisas han de tener un término en común, o término medio, con distinta función: sujeto de una premisa y predicado de la otra (primera figura), predicado respecto de ambas premisas (segunda figura) o, en última instancia, sujeto de ellas (tercera figura). La formulación combinatoria sujeto-predicado podía ser tanto afirmativa o negativa como universal o particular, resultando de ella cuatro maneras representadas por las vocales A, E, I, O. Puesto que cada premisa correspondía a una de esas cuatro maneras, en cada figura había que considerar dieciséis (cuatro por cuatro) premisas posibles. En el caso que nos concierne, de una afirmativa y universal –*Todo hombre es animal* (A)– y de otra negativa particular –*Algún árbol no es animal* (O)– se inferiría silogísticamente una conclusión negativa particular: *Algún árbol no es hombre* (O). Esto es, todo P es M, algún S no es M, consiguientemente algún S no es P. En el empeño de resolver el problema de la teoría silogística, en cuanto teoría lógica, Aristóteles procuró determinar la existencia o no del silogismo dentro de los dieciséis

modos posibles por figura. Para ello procedió examinando, en primer lugar, los cuatro modos de la primera –*bArbArA*, *cElArEnt*, *dArII*, y *fErIO*– mediante un procedimiento “directo” que le hizo concluir que sólo en ellos se produce el silogismo. Una vez establecidos los modos de esta primera figura, intentó reducir a ella los de la segunda y tercera analizando la forma en que el sujeto y el predicado podían intercambiar sus funciones. Así, hizo notar que el modo de la segunda figura *cEsArE*, compuesto por una premisa negativa universal –*Ningún caballo es hombre* (E)– y otra afirmativa universal –*Todo griego es hombre* (A)–, permitía la transformación mediante “conversión simple” de la primera premisa –*Ningún hombre es caballo* (E)– y, por consiguiente, llegar silogísticamente a la conclusión del modo *cElArEnt* (primera figura). En *cEsArE*, la consonante inicial [c] indica que se obtiene su resolución mediante el modo silogístico de la primera figura (*cElArEnt*) y la siguiente, [s], que, para reducirlo a un modo de la primera figura, su primera premisa debe ser transformada por medio de la conversión simple.

Dicho esto, interesa precisar que el modo *bArOcO* no admite este procedimiento de conversión. Ante la premisa afirmativa universal *Todo hombre es animal* (A) y la negativa particular *Algún árbol no es animal* (O) no cabe la transformación \**Todo animal es hombre*, puesto que no afirman lo mismo, como tampoco niegan lo mismo *Algún árbol no es animal* y \**Algún animal no es árbol*, lo cual en consecuencia impide la conversión. Aristóteles recurrió entonces a un nuevo procedimiento, que puede parecer sumamente enrevesado: examinar si de las premisas *Todo hombre es animal* (A, afirmativa, universal) y *Algún árbol no es animal* (O, negativa, particular) se puede o no determinar la conclusión: *Algún árbol no es hombre*. A premisas verdaderas subsigue una conclusión asimismo verdadera. Y para ver si una conclusión se puede inferir o no a partir de unas determinadas premisas, basta ver si ésta puede ser falsa o no, cuando las premisas sean verdaderas. Si fuese falsa la conclusión *Algún árbol no es hombre* cuando las premisas son verdaderas, su contradictoria *Todo árbol es hombre* sería verdadera cuando las premisas son verdaderas. Llegado a este punto, Aristóteles advierte que ante la contradictoria verdadera *Todo árbol es hombre* y la primera premisa *Todo hombre es animal*, puede alcanzarse el silogismo *bArbArA* de la primera figura: *Todo hombre es animal* / *Todo árbol es hombre* –la consonante inicial b de *bArOcO* indica esta relación con *bArbArA*, y la c, en posición no inicial, la sustitución de la premisa por la contradictoria de la conclusión–, por lo tanto *Todo árbol es animal*, conclusión que contradice a la premisa original sustituida *Algún árbol no es animal*, la cual se supuso verdadera. Según la hipótesis de Aristóteles, basada en el hecho de que la conclusión de *bArOcO* pudiese ser falsa cuando las premisas son verdaderas, supondría una contradicción, por lo que no puede ser falsa, y tiene que ser verdadera. Y esto lo hace recurriendo al silogismo *bArbArA*, pero no por conversión –o, lo que es igual, intercambiando las funciones de sujeto y predicado en las premisas–, sino mediante un mecanismo bastante más complejo, que entraña, primero, el cambio de la conclusión por su contradictoria; después, la sustitución de una de las premisas, por esa contradictoria de la conclusión, para, por último, concluir la contradictoria de la premisa sustituida (procedimiento denominado “reducción por imposible”).



Todo lo anterior hizo presuponer la complejidad silogística y, a lo que en particular el modo de la segunda figura se refiere, fue razón suficiente de las argumentaciones sostenidas e incontestablemente asentadas durante largo tiempo en torno a la invención terminológica. Esto es, una suposición de identidad de aquella modalidad del silogismo y lo que el símbolo de lo barroco representaba: expresión ridícula, confusa, alambicada, estrambótica, etc. A ello se refiere Croce cuando en 1929 recuerda la argumentación escolástica “in barocco” y así lo explicaron, ya mediado el siglo, Carlo Calcaterra y el profesor de la Universidad de Turín, Giovanni Getto<sup>15</sup>. Ahora bien, si probablemente la complejidad del procedimiento empleado para la justificación del silogismo *bArOcO* pudo adquirir un cierto valor de símbolo de aquellos raciocinios silogísticos, si acaso contribuyó a la connotación peyorativa del término y, en consecuencia, de la categoría estética que designaba, lo hizo más bien en cuanto símbolo de la teoría silogística en su conjunto, de una doctrina que, a la luz de la crítica de los humanistas a la tradición escolástica, fue considerada incapaz de servir al descubrimiento de nuevas verdades<sup>16</sup>. La especial incidencia en el ámbito romanístico de esta presumible génesis, tuvo en la práctica un considerable volumen de ineficacia basada en la carencia de un soporte teórico convincente y, por lo general, reducida al propósito de reconstrucción histórica a través de la repetición anatematizada de lo ya dicho sin reparar en los prejuicios resultantes de identificar lo barroco con una entidad connotada peyorativamente. Porque lo cierto es que no existe inconsistencia alguna en el proceder silogístico y que la complejidad, común a todos los silogismos, en absoluto es característica propia del modo *bArOcO* —si exceptuamos el hecho de que a éste no se le puedan aplicar procedimientos más simples contrariamente a lo que ocurre en otros modos—, ni exclusivo es el problema que en él se plantea, desde luego idéntico a la fórmula *bOcArdO*, que Aristóteles abordó entre los casos de la tercera figura; como tampoco representa bastardía, ridiculez e imperfección mental. Otra cosa muy distinta es que el uso por derivación del término se extendiera irremediamente a algunas expresiones de sesgo mordaz que censuraban posturas diletantes y extremadamente formalistas en el juicio, o que aludían a situaciones de extrañeza y en cierta manera sorprendentes<sup>17</sup>.

Si la acepción de *barroco* en sentido figurado la asumió la Académie Française, según vimos, con el fin de calificar una materia de irregular, extravagante y extraña, muy pronto estas adjetivaciones se concentraron en la noción de ‘extravagancia’, aplicada a la arquitectura. De ahí, la palabra francesa *bizarre* —documentada con referencia a la arquitectura en la *Encyclopédie méthodique* (1788) y en el *Dictionnaire historique d'architecture* (1832), ambos de Quatremère de Quince— y la italiana *stravaganza*, a las cuales vino a sumarse el significado de ‘extrañeza’ que contienen las españolas *bizarro* y *bizarria*: en su dimensión hiperbólica todas ellas traducían lo barroco. En Italia adopta esta noción “francesa” en la segunda mitad del siglo XVIII; de hecho, se encuentra en el *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797), de Francesco Milizia, como “il superlativo de bizarre, l'eccesso del ridicolo”, aduciendo como prueba representativa las producciones de Borromini, Guarini y Andrea da Pozzo. Anteriormente, en 1752, a partir de un estudio de los estilos musicales de los violinistas Jean-Baptiste Anet (1676-1755) y Jean Pierre Guignon (1702-1774), el filósofo

francés Noël-Antoine Pluche (1688-1761) había observado el contraste entre la música melodiosa del primero, cargada de un lirismo natural y ajena al artificio, y la *musique baroque*, a través de la cual el segundo transmitía una estridente sorpresa y sonoridad, comparable al laborioso empeño de arrancar las perlas barrocas de las profundidades marinas, cuando más sencillo resultaría buscar diamantes en la tierra. Años más tarde, después de haber atendido el encargo de Diderot para que completase en la *Encyclopédie* los artículos referentes a la música, Jean-Jacques Rousseau decidió revisarlos y ordenarlos en su *Dictionnaire de musique* (1767). Allí bajo el lema ‘Baroque’, define la música de tal manera caracterizada como aquella “dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & Dissonances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, le Mouvement contrainst”; y, después de atribuir supuestamente la paternidad del término a los lógicos, añade: “Il y a dans chaque Nation des tours de Chant triviaux & usés, dans lesquels les mauvais Musiciens retombent sans cessé; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le Public les rebute toujours”<sup>18</sup>.

En cuanto a España se refiere, en 1960 Sánchez Cantón atribuyó el primer uso de los adjetivos *barroco* y *barroquismo* al tratadista de arte José Poveda (*Memoria para la historia de la Real Academia de Bellas Artes en España*, 1867), uso idéntico, aplicado concretamente al mal gusto, que hace el salmantino Modesto Falcón (*Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*, 1867)<sup>19</sup>. A finales del siglo XIX parece ser que hubo un desplazamiento del sentido negativo que encerraba la noción de lo barroco —aunque sigue manteniéndose en el ámbito de la crítica de arte y excepcionalmente librado de su connotación primera (así Pedro de Madrazo, 1884)—, para concentrar el significado despectivo en el marbete *churrigueresco*, por alusión a Churriguera, palabra mediante la cual se pretendía traducir mejor el carácter hiperbólico del barroquismo. A lo largo de la época decimonónica persistió, cierto es, la apreciación normalizada del pésimo gusto barroquizante, si bien, como ha señalado Emilio Orozco, algunos novelistas de entonces se permitieron excepcionalmente contravenirla mediante “salvedades y elogios en concreto de algunas obras o de determinados rasgos y manifestaciones de estilo”<sup>20</sup>.

De lo hasta aquí dicho se podrá observar, entre otras cosas, que la génesis del término fue objeto de una amplia indagación, constreñida, por lo general, a conjeturas y dataciones dudosas sobre las que se construyó un legado de opiniones más o menos eruditas que se arrogaron la primera normalización conceptual de lo barroco. Incluso, a la luz de los documentos aducibles, pudiera cuestionarse la muy difundida precedencia de la palabra lusitana respecto de la que la escolástica medieval empleó para dar nombre a un modo de silogismo. En realidad, seguramente en el origen y desarrollo terminológico se produjo un entramado de significaciones próximas, de acepciones que, en sentido propio o figurado, designaban un mismo concepto peyorativamente connotado. Así y por diversas razones, contaminación semántica, homonimia o proximidad eufónica de las respectivas lexías en las lenguas románicas (*Barroco*, *Barocco*, *Baroque*, *Barock*...), el término fue afianzándose a través de la adjetivación, hoy bastarda, en la que confluyeron progresivamente la



imperfección de la perla de ultramar y la complejidad del silogismo, lo raro o *bizarre* en cualquier materia y la docta apreciación que mediante el vocablo identificaba la corrupción del gusto en el arte figurativo<sup>21</sup>. Si los responsables directamente concernidos no tuvieron conciencia de que sus manifestaciones *barrocas* estaban definiendo una época transgresora de equilibrio renacentista hasta entonces imperante, tampoco atentaron contra el clasicismo ni plantearon la tradicional querella entre antiguos y modernos que los hubiera situado en una radical posición reivindicadora de su propio pensamiento; por contra, algunos críticos que subsiguieron al período reconocido como Barroco redundaron un siglo después en la noción denigrante referida específicamente a la expresión artística.

Entre los primeros teóricos en acercarse al estilo arquitectónico cuya preponderancia progresiva era constatable en Occidente desde finales del XVI, Jacob Burckhardt, en su *Cicerone* (1855), caracterizó el *Barock* como un dialecto renacentista vuelto al estado silvestre: “*Verwilderter Dialekt der Renaissance*”. Con ello, no sólo atrajo la atención sobre un estilo desprestigiado por los neoclásicos y que él mismo denostaba conceptuándolo en tanto que expresión decadente y perversa del Renacimiento, sino que además (y en esto, como es sabido, el estudio de Burckhardt tiene capital importancia) abonó el terreno de la polémica acerca de las relaciones entre Renacimiento y Barroco. El estigmatizado término alcanzaba de tal modo una nueva dimensión, que hizo observar Nietzsche percibiendo sagazmente, por lo demás, que se producía un cambio de mentalidad al respecto en su época. Otra perspectiva comparatista, pero con conclusiones que prefiguraron la primera reivindicación del Barroco artístico, fue desarrollada por Heinrich Wölfflin en *Renacimiento y Barroco* (*Renaissance und Barock*, 1888) y asumida, años después, en *Conceptos fundamentales en la historia del Arte* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) dentro de un proyecto tendente a establecer la diferencia por contraste entre aquellos dos estilos, Renacimiento y Barroco. En Wölfflin comenzaba, en efecto, la deuda del Barroco con la filología moderna alemana —como deuda fue la contraída concretamente por el barroco español, entre otros asuntos filológicos, sobreentendida pero nunca suficientemente expresa—, y también llegaba a término el problema terminológico mediante la acuñación técnica definitiva entre los romanistas germanos y los demás que la difundieron<sup>22</sup>. La preocupación de los estudios literarios de base comparatista supuso, de hecho, que se planteara de manera eficiente las relaciones existentes entre el Renacimiento y el estilo que, surgido en el período de la Contrarreforma, vino a comprenderse en su apropiada significación de ideal contrario a aquél y alejado de cualquier aspecto de degradación decadente o corrupción patológica del canon clasicista. Subsidiariamente, procedía entonces responder al problema cronológico de su vigencia y a caracterizarlo dentro de la historia de la cultura en tanto que categoría periodológica, configurada mediante el desarrollo de sucesivas subcategorías estéticas que, en su particularidad artística y nacional —e incluso terminológica—, fueron asunto de un dilatado debate igualmente no exento de controversia.

Es suficientemente sabido que Wölfflin orientó su reflexión hacia la respectiva especificidad de ambos estilos confrontando sus rasgos formales —esencialmente a partir del estudio

contrastivo entre el *Orlando furioso* (1536), de Ludovico Ariosto, y la *Gerusalemme liberata* (1575), de Torquato Tasso—, y pudo determinar, como conclusión más general, unos principios reguladores de la historia del arte. Desde entonces fue cobrando consistencia la interpretación de lo barroco como un *estilo de época* y como *constante* histórica, si bien ambos presupuestos estuvieron fundamentados en concepciones muy distintas. Indudablemente es Benedetto Croce el primer pensador en admitir de manera explícita, merced a una visión comparatista entre las artes, la pertinencia de una época *seiscentesca* en Italia, definida como categoría estética periodológica, *età barocca*, y que cabía comprenderse recurrente a lo largo del tiempo y en todos los lugares. En *Storia della età Barocca in Italia. Pensiero, Poesia e letteratura. Vita morale* persiste, empero, la apreciación condenatoria del Barroco, arguyendo su desmedida contorsión y decadencia expresiva, llegando incluso a negarle su condición de arte. De notoria influencia posterior y ciertamente asumibles en lo esencial son, en cambio, las tesis de Eugenio d’Ors, expuestas en diversas ocasiones antes de su conocido y logrado ensayo “La querella de lo barroco en Pontigny”, recogido en *Du baroque* (1935). Este trabajo, de cuya idea central ha querido verse precedencia en el pensamiento wölffliniano y en “un artículo de Arthur Hübscher referente al Barroco como expresión de un sentimiento contrastado de la vida (*Euphorion*, t. XXIV, 1922)”<sup>23</sup>, supuso el corolario de la inquietud europea que suscitaba el Barroco en los primeros decenios del siglo XX<sup>24</sup>. De ello dejó contancia el propio D’Ors<sup>25</sup>:

El teatro de su manifestación primera fue la vieja Abadía cisterciense de Pontigny, donde entre 1920 y 1930, se continuó la institución de unas “Décadas” coloquiales, que reunían, para la discusión de temas ideológicos a personalidades internacionales estudiosas. La discusión acerca de lo Barroco fue viva. Lo que sorprendió a muchos fue el nuevo tratamiento del problema basado, no en una historia empírica, en que los acontecimientos humanos son tomados como sucesivos fenómenos fortuitos, sino en una concepción en que, entre los fenómenos, o por debajo de ellos, estudia la historia unas “constantes”, a las cuales un criterio *realista*, no ya *nominalista*, considera como dotadas de objetiva entidad.

Atrás quedaban las nociones despectivamente negativas del término: aunque en España todavía tendrían que transcurrir algunos años hasta que la rehabilitación de las manifestaciones barrocas fuera un hecho generalizado, comenzaba a carecer de sentido atribuir un componente peyorativo al exceso ornamental del estilo arquitectónico denominado *borrominesco* y *churrigueresco*, del mismo modo que, por ejemplo, Góngora y el Gongorismo, vilependiados antes por Menéndez Pelayo y Unamuno<sup>26</sup>, se erigirán como estandarte de la recuperación de lo barroco. Si, a diferencia de toda la romanística alemana, el crítico René Wellek fue incapaz de ocultar el odio personal contra España para ponerse en evidencia a través de su propósito de eliminar premeditadamente la invención del pensamiento español en el Barroco —el silencio suyo en torno a Gracián es especialmente significativo—, no extraña que pretendiera descalificar la obra de D’Ors dejándola huérfana de comentario y tachándola precisamente con el tópico anacrónico de las artes figurativas barrocas: “extravagante”<sup>27</sup>. Aunque es sobradamente conocida, no será inoportuno recordar aquí de manera breve la original teoría histórico-artística que construyó el filósofo catalán:

de sus observaciones sobre el Barroco y el barroquismo concluyó, en primer lugar, que un momento del Renacimiento italiano se había producido un cambio de valores estéticos en el Arte, coincidente cronológicamente con la violentación de los moldes y preceptivos bien aquilatados en la España renacentista; por otro lado, advirtió que, frente a la extendida idea de la decadencia artística debida a la fractura del equilibrio, ponderación de las formas y disciplina clásicas, el Barroco histórico había subrayado la conciencia del individualismo y en modo alguno cabía interpretarlo como prolongación del Renacimiento; por último, desarrollando los argumentos wölfflinianos definidores de las categorías conceptuales renacentistas y barrocas, D'Ors fue más lejos al proponer que esa dualidad de respectivas particularidades podía aplicarse traslaticamente, de modo “sobretemporal”, a otros momentos de la historia. Y ello porque, en realidad, el barroquismo, en tanto que estilo y espíritu de lo disperso frente a la unidad del Clasicismo, era para él una *constante humana*, una categoría estética recurrente a lo largo del tiempo histórico-artístico, un *eón*. Para el pensador catalán, en su reformulación de la categoría, lo barroco ha de ser juzgado en tanto que proceso creativo que se manifiesta a través de múltiples variedades. Estaba persuadido de la capacidad de ese *estilo de cultura* para “renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente”<sup>28</sup>. Desde este supuesto, y en el caso que aquí directamente nos concierne, elaboró un amplio entramado de modalidades barrocas procediendo a la distinción dicotómica entre el “género común a series variadas de conocimientos históricos, más o menos alejados cronológicamente entre sí” (el *eón*), y la especie, que constituye las especificidades de aquél<sup>29</sup>. De manera que al género *Barocchus* pertenece una serie de especies, que D'Ors clasifica y describe, no sin antes precisar, primero, la imposibilidad de repertoriar íntegramente dichas especialidades y su factible ampliación futura; segundo, que a algunas cabría juzgarlas como variedades de una especie concreta y a otras dentro de la categoría del subgénero; y, por último, que la nómina se presenta independientemente de si unas generaron otras mediante evolución. Así pues, comienza distinguiendo los marbetes de *Barocchus pristinus* y *archaicus*, con los cuales han de comprenderse respectivamente la época prehistórica y la de las civilizaciones cretenses y micénicas, cuya expresión recuerda cierto parentesco con la arquitectura gótica y la decoración *fin de siècle*, además de la del Oriente antiguo. El *Barocchus macedonicus* remite cronológicamente al tiempo anterior a Alejandro, tras el cual se manifiesta el *Barocchus alexandrinus*, “una de las horas en la historia de la humanidad más análogas, tanto por la idea como por el estilo, a la dibujada en la cultura por los siglos XVII y XVIII”, y que es estilo ligado al *Barocchus romanus*, el cual se extendió por Oriente hasta confundirse con el *buddhicchus*. Entre ambas manifestaciones, aquella de la Roma imperial y ésta, más lejana, existió una corriente en contingencia con el pelagianismo, *Barocchus pelagianus*, antecedente del modelo cultural del estilo jesuita. Un segundo bloque de la distinción orsiana lo conforman las especies del *Barocchus franciscanus*, evocador del búdico, el *Manuelinus* portugués y el *gothicus*. Este último no es otro que el del gótico florido, de ornamentación sobrecargada como la de sutil brocado del estilo plateresco, *Barocchus orificensis*, que en absoluto debe considerarse como “una variedad local del estilo clásico renacentista”, del mismo modo que, según explicita D'Ors, tampoco es

nacional y único el Manuelino, contrariamente a la extendida idea que suele explicarlo. Más complejo resulta el discernimiento del *Barocchus nordicus* mediante el cual pretende insertar contiguamente dentro del género “una inspiración oceánica y extremo-orientalizante” y la “corriente espiritual luterana”, que tuvo en Rembrandt su máximo exponente. Prosiguiendo en su propósito totalizador, da cuenta del *Barocchus palladinus*, propio de la arquitectura de Palladio, particularidad mezclada y confundida con el *rupestris*: “estilo ‘grotesco’ (de *grotta*, la gruta) o ‘rocoso’ (*rocailleux*), especie muy curiosa, caracterizada por una fuerte dosis de naturalismo rústico y literal”, que caracterizó la Italia y la Francia de María de Médicis. Apostilla D'Ors que la crítica alemana ha calificado de manieristas sus representaciones, lo cual permite incorporar la particularidad del *Barocchus Maniera*. A éste sucede en el tiempo el *Barocchus Rococó*: “al mismo pertenece, en primer lugar, el ‘estilo Luis XV’ francés”. A partir de la pintura de Caravaggio y por medio de la original obra tanto de Borromini, Della Porta y Bernini, como de la arquitectura hispana de Churriguera, hasta alcanzar su momento final en los lienzos venecianos (verbigracia, Tiépolo), se desarrolló el *Barocchus tridentinus* del estilo jesuita, por medio del cual se quiso comprender impropiaamente la generalidad barroca. Una variedad de este barroquismo se constituye en el llamado “arte colonial” americano, que, a su vez cabe entroncarse con las especies autóctonas antiguas, del *priscinus* o del *archaicus*. En la especie tridentina pueden observarse determinados antecedentes del posterior *Barocchus romanticus*, al que siguen la considerada expresión modernista o decadente, el *finisaecularis*, representada por Wagner, Rodin, Rimbaud, Bergson, Lautréamont, etc., y el *posteabellicus* de principios del siglo XX cuya agonía detecta D'Ors en el tiempo cuando escribe su ensayo. Para terminar, el crítico toma en consideración dos últimas especies barrocas de gran amplitud: la primera, *Barocchus vulgaris*, comprendería aquellos fenómenos del arte popular y del folclore, no sólo circunscritos a los siglos XVII y XVIII y cuyos ejemplos se extienden desde la música a las costumbres y tradiciones vernáculas, sino que también “responde por lo menos a las formas de ese paganismo incorregible que prolonga y perpetúa la inspiración de la naturaleza y de la Prehistoria, a través de cuanto lleva el sello de lo Barroco”; la segunda variedad la representaría el *Barocchus officinalis*, identificado con las expresiones localistas y pintorescas, o que encuentran en ellas un objeto de referencia, desarrolladas con posterioridad al Romanticismo.

Coetáneamente a Eugenio d'Ors, el francés Henri Focillon procedió, a partir de las conocidas concepciones cíclicas, a un acercamiento al Barroco partiendo de una definición biológica de los estilos. En *Vie des formes* (1934) hizo notar que las formas plásticas son equiparables al movimiento de la vida en su constante renovación o metamorfosis. Con sus características formales el estilo puede coexistir con otros estilos, independientemente del lugar en el que se configuren<sup>30</sup>, y describe en sí mismo el desarrollo de un conjunto de formas donde la armonía mantiene una evolución de preponderancia o decadencia. El historiador francés advirtió en todos los estilos tres fases sucesivas: la barroca supondría un momento final resuelto en la exuberancia y lo sobrecargado, después de un período experimental o arcaico —al margen de la acepción positiva o negativa del término— en el cual el estilo busca su propia definición, es decir, regenerarse a partir del modelo precedente, y otro



de superación y asentamiento. De tal modo, lo barroco afectaría a todas las épocas o, lo que es lo mismo, cada estilo tiene su propia expresión barroca y, en tanto que evolución natural del clasicismo renacentista, el Barroco histórico no la representa consiguientemente en exclusividad, aunque el término se emplee de manera preferente para designarlo. La noción crítica del Barroco se prolongó dialécticamente a través de un dilatado interés por sus formas y manifestaciones artísticas, en cuyo extremo conceptual negativo cabe señalar la teoría de Croce, según se ha visto, y que, en el lado opuesto, rehabilitaron las especulaciones metahistóricas anteriormente mencionadas, además de los estudios de historiadores del arte alemanes (entre ellos, el temprano de Otto Schubert: *Historia del Barroco en España*, 1909), y otros de gran mérito acerca de variadas cuestiones culturales y literarias relacionadas con aquella estética nueva hasta entonces tan denigrada. En un brillante trabajo concluyó Luciano Anceschi a propósito del creciente interés europeo con posterioridad a la animadversión neoclásica: “Conscientemente, en toda Europa hubo una serie de investigaciones paralelas, y dados los numerosos contactos entre las diversas culturas nacionales, contactos amplios y fecundos, se puede incluso hablar de una serie de búsquedas comunes, tanto en la literatura como en las artes, pudiendo observarse que tal conjunto de búsquedas mantuvo una actividad destacadísima tanto en la poesía como en el arte: pensemos en Inglaterra, en España, en Francia, en su entusiasmo cultural en este siglo; en Italia (sobre todo en la música, las artes figurativas, la ciencia, la filosofía); en Alemania (especialmente en la música), en los Países Bajos; incluso en América del Sur, sobre todo en Brasil”<sup>31</sup>. Ciertamente, el uso crítico se aplicó al examen de la variada problemática que presentaba el Barroco histórico en tanto que período de transformación muy relevante en el pensamiento y en la práctica artísticos: su delimitación cronológica con dependencia del espacio geográfico en el que se desarrolló<sup>32</sup>, sus particularidades estilísticas, las razones histórico-culturales que lo identificaron como arte de la Contrarreforma y como impulso artístico por influencia jesuítica, la búsqueda de las relaciones existentes entre las artes, su articulación periodológica interna y las concretas resoluciones artísticas que en su conjunto lo caracterizan, etcétera.

No es éste lugar, naturalmente, para realizar una exposición detallada de todos estos asuntos; conforme al propósito de estas páginas, me limitaré a una síntesis de las cuestiones terminológicas relativas a determinadas corrientes u orientaciones estéticas del Barroco europeo. En este sentido, al margen de las concreciones nacionales específicas y de los múltiples factores de carácter histórico y cultural que determinan la originalidad barroca, convendrá hacer constar, en primer lugar, cómo las doctrinas y poéticas de aquel tiempo (*Culteranismo*, *Gongorismo*, *Conceptismo* en España; el *Eufuismo* inglés, el *Marinismo* italiano...) presentan elementos comunes en todos los países. En segundo lugar, ha de tenerse en cuenta que algunas de estas corrientes tuvieron en su origen, cosa que no es rara, una valoración despreciativa, al igual que la noción general del Barroco, si bien en su época dicha apreciación fue contrarrestada por algunos defensores (el caso del *Gongorismo* es especialmente significativo y revelador de la controversia, según se verá), y aquéllas hubieron de esperar su reivindicación definitiva hasta el primer tercio del siglo XX.

La controversia acerca de los valores barrocos, interpretables como innovación radicalmente rupturista o, por el contrario, de decadencia respecto del equilibrio clasicista del precedente Renacimiento, dio origen a las suposiciones en torno a la acotación cronológica del Barroco histórico y sobre cuál fue la implantación del barroquismo en Europa. Dejando a un lado los argumentos a favor de establecer el saqueo de Roma (1527) como fecha de su comienzo y el de su fin coincidente con la expresión agónicamente barroca que representa, en idea y terminología muy extendidas, el *Rococó* (1760-1770), interesa recordar el empleo de la palabra *Manierismo* para designar periodológicamente, y sin oculta utilidad historiográfica aplicado en su génesis a las artes figurativas italianas, el tiempo de transición entre el Renacimiento y el Barroco. En su primera acepción tampoco escapó este marbete al juicio peyorativo. En la diversidad de la *manera* convergían las inéditas voluntades individualistas de un nuevo experimentalismo artístico sustentado especialmente en un maduro refinamiento, la proyección intelectualista y en cierta medida una atrevida elegancia ornamental. Otra cosa muy distinta es que el término pueda extrapolarse con amplitud al conjunto de los países occidentales, que, por otra parte, encontraron rótulos más acordes con su espíritu nacional (como sería el caso, sobre todo, del arte *manuelino* portugués) a fin de acotar un período prebarroco; o que incluso, como hiciera Curtius<sup>33</sup>, se proponga como rótulo sustitutorio al de Barroco. En el otro extremo, el *Rococó* (cuya etimología remite al francés *rocaille*: en la jerga de los talleres se aplicó al arte decorativo) presenta asimismo problemas terminológicos insoslayables. Mientras que en Francia a su rechazo contribuyó la fonética de una palabra que en el siglo XIX se fue acomodando al registro familiar o vulgar y que mantiene todavía las connotaciones de anacronismo y ridiculez, en Alemania, desde luego para mayor complejidad, llegan a emplearse como sinónimos los nombres *Barockzeit* y *Rokokozeit*. En efecto, los alemanes fueron los primeros en introducir el término en la historia del arte: aunque ni Wölfflin (1888) ni Gurlitt (*Die Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus*, 1889) lo diferencian del Barroco, Lieb y Hager, por el contrario, lo adoptan a principios del siglo XX identificándolo con el *Spätbarock*, iniciado con posterioridad a 1730; pero no es hasta mediados del pasado siglo cuando Hans Sedlmayr (*Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 1959) establece las bases para considerarlo categorialmente como un estilo autónomo desarrollado entre el Barroco y el Neoclasicismo. Un estilo que, si perteneciente en su origen al ámbito de las artes figurativas del barroquismo tardío, no es ajeno tampoco al de la música que se desarrolló entre la expresión barroca de Bach y el clasicismo de Mozart a través del llamado *estilo galante* y el *rococo sensible*. No deja de ser curiosamente significativo que años después recurran al término Tchaikovski (*Variations sur un thème rococo*, 1876) y, a modo de homenaje, Florent Schmitt (*Suite en rocaille*, 1934).

Los intentos de reconstrucción y resolución del problema terminológico relativo al Barroco y a sus diversas expresiones especiales, pone en evidencia la complejidad del análisis de un objeto adscrito indistintamente al Arte y a la Literatura. Por otra parte, la dificultad no es menor cuando, considerando que el *Barroco* fue un fundamento estético generalizado en Europa, se trata de examinar la recepción que, referido a la literatura, tuvo el término en los

distintos países y las corrientes y las poéticas que determinan ese particular barroquismo en cada uno de ellos. Sabemos que la traslación primera del término barroco a la literatura correspondió a la romanística germana y como tal ya se documenta perfectamente asentado a principios de los años veinte<sup>34</sup>, antes de ser transferido con diversa fortuna a otros países<sup>35</sup>. Contrariamente a lo que en un principio expuso Wellek, Francia no rechazó la utilización del adjetivo *barroque* en la literatura. Más cierto es que mostró una cierta reticencia a emplearlo, cautela o prejuicio nominalista que ha persistido circunstancialmente hasta nuestros días. Sin duda bajo esta actitud subyacía un sólido anclaje en la tradición clasicista, en los intocables modelos del siglo de Louis XIV, ligado al espíritu racionalista y a la preceptiva de la *clarté*. No obstante, la mirada recelosa ante el barroquismo ampliamente extendido por Europa, de cuya práctica literaria tampoco estuvo ausente la misma Francia, fue convirtiéndose en guiño cómplice ante el descubrimiento de lo barroco o por la necesidad de atender a través de su noción “una nueva situación de la cultura francesa contemporánea, que exige una literatura distinta de la tradicional, que descubre en el pasado nuevos valores, pero que evidencia también una riqueza imprevista en tal pasado, que garantiza y sostiene la novedad de una lectura distinta rica de hallazgos”<sup>36</sup>. Se hizo notar consecuentemente un hibridismo de las formas clásicas y barrocas, lo cual vendría a significar, cuando menos, la no restricción del *barroque* francés a la *preciosité*. La corriente barroca francesa, que sustancialmente basó su razón de ser en la ingeniosidad verbal, en las posibilidades de la ironía, en el enriquecimiento del lenguaje mediante la asunción del legado grecolatino y el de su propia tradición, en la renovación de los géneros y de los patrones métricos, en el *esprit de finesse*, en un discurso elaborado convergente con la música..., encontró el soporte teórico necesario, de índole programática, mediado el siglo XVI entre las controversias sobre el modelo que debía orientar al trabajo poético: así Thomas Sébillet (1512-1583), autor de la preceptiva *L'Art poétique français* (1548), de la que partió Joachim du Bellay (1522-1560) para escribir su *Défense de la langue Française* (1549), y tuvo en Pierre de Ronsard (Abrégé, 1565) el mentor de una doctrina que contó con la fidelidad práctica de los poetas de la *Pléiade*.

En lo que concierne a Inglaterra, la noción del wit, equiparable a las españolas “agudeza” e “ingenio”, remite a un concepto estético que reagrupa sustancialmente las corrientes barrocas del *Eufuismo* (*Euphuism*) y de la *poesía metafísica*. Luciano Anceschi, que dedicó un ensayo a la relevantísima significación del wit inglés (*Da Bacone a Kant*, 1972), escribe a propósito del origen de este término: “la palabra wit [señalemos el alemán Witz y la forma húngara wicc, de evidente influencia alemana] es ciertamente de origen germánico. Todos los más autorizados repertorios etimológicos dan un originario gótico *Witan* = conocer, que tendría raíz común con el latino *videre* y el griego *οὐδω*; para la oscilación semántica de wit entre *prudencia*, *ingenio*, *intelecto*, *fantasía*, *sentido*, véase la voz wit en el *New English Dictionary of Historical Principles*”<sup>37</sup>. La concreción barroca inglesa se resolverá en un primer momento a través de las novelas de John Lyly (1554-1606), *Euphues. The Anatomy of wit* (1578) y *Euphues and his England* (1580), compuestas mediante un proceso de hibridismo en el que concurren la prosa narrativa de marcada elaboración retórica y el ensayismo

teórico-doctrinal donde especialmente se pondera la facultad beneficiosa del ingenio, así como a través del ensayo *Apologie for Poetrie* (1595), escrito probablemente en 1581, de Philip Sidney (1554-1586). Después de las reflexiones estéticas de Bacon, Locke y Hobbes, la poetas metafísicos, especialmente John Donne, Richard Crashaw y Andrew Marvell, reflejaron en el verso las posibilidades expresivas del *conceit*, de la *agudeza*, del sugerente entramado de metáforas que, en definitiva, hicieron de la poesía *metaphysical* en la Inglaterra del siglo XVII una escuela de notable influjo posterior.

Los críticos que se han ocupado de la significación que adquirió el barroco literario en Alemania coinciden en señalar, por una parte, su convergencia o analogía con las especificidades que en los países vecinos se resolvieron mediante las nuevas concepciones artísticas, y preceptivas, posrenacentistas; por otra, aquella transformación estética (y su desarrollo) circunscrita cronológicamente al siglo XVII y la primera mitad del XVIII, se vieron limitados por la fragmentación política del territorio. Situación que compartía con Italia, pero Alemania no pudo contar con un centro de la importancia de Florencia. Esta particularidad, acentuada por el absolutismo, dificultó notablemente la implantación del idioma alemán como lengua poética. Hasta fines del siglo XVII, era frecuente el uso del latín, y Leibniz redactó sus obras en francés. Martin Opitz publica en 1624 su obra poetológica que permanecería en vigor hasta los principios del neoclasicismo a mediados del siglo XVIII. La particularidad del proceso barroco alemán radicó en la capacidad de asumir los influjos extranjeros y de incardinarlos en el sustrato que conformaba la asentada tradición mística propia. Su representante mayor, Jakob Böhme, influyó hasta en la filosofía y la poética románticas. De otro autor místico, Johannes Scheffler, conocido como Angelus Silesius, procede el término *Silesianismo*, igualmente apreciado por los románticos, que fue de gran importancia para el pietismo protestante. Aquí se oye sin duda el eco del traumatismo que provocó en Alemania la Guerra de los Treinta años. Cuando Walter Benjamín analiza en 1928 el drama barroco en su célebre estudio sobre el origen del “drama triste” alemán, el *Trauerspiel*, diferenciable de la tragedia, tiene en mente esta experiencia histórica al discutir a los autores mayores de esta corriente cuya temática principal es la Historia, en ruptura absoluta con la historia de la redención de estirpe cristiana, y explica, por otra parte, que “como sucede con el calificativo ‘trágico’ hoy día, en el siglo XVII (y con más razón) el término *Trauerspiel* se aplicaba también por igual a un tipo de drama y al acontecer histórico. Hasta el estilo muestra lo cerca que estaban el uno del otro en la conciencia de la gente de la época”<sup>38</sup>.

Si Croce estatuyó lo barroco como categoría estética del mal gusto, probablemente haya que buscar entre las razones primeras de su juicio el descrédito en el que tuvo a la poesía del *Seicento* italiano. De hecho, partiendo de la conocida concepción periodológica mediante la cual en Italia tradicionalmente se vertebra la historiografía en periodos temporales coincidentes con los de los siglos, el seicentismo literario fue definido por sus detractores como la tendencia al *artificio*, al *preziosismo* y a la *bizzarria* del siglo XVII, como la degeneración renacentista que encarnaron esencialmente el napolitano Giambattista Marino y sus seguidores, que la crítica reconoció como *Marinismo*. Así, De Sanctis escribe



en el último tercio del siglo XIX refiriéndose al *Seicento* y a su poeta más representativo: “Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma de più chiari uomini di quel tempo. Dicesi che fu il corruttore del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corrippe lui, o, per dire con più esattezza, non ci fu corrotti, nè corruttori. Il secolo era quello, e non poteva esser altro, era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse”<sup>39</sup>. De hecho, esta noción despreciativa quiso fundamentarse en la presumible decadencia artística de la Italia del Seicento, dilatada hasta la creación de la Academia romana de la Arcadia en 1690.

En lo que se refiere a España, las manifestaciones barrocas en el ámbito del arte y de la literatura configuraron la influyente cultura de un país que se esforzó vanamente por mantener la hegemonía imperial y que en medio de una situación económica de grandes carencias y el final de la preponderancia internacional asistiría con el reinado del último de los Austrias a la decadencia y desintegración del imperio. Paradójicamente, este declive de las estructuras socio-políticas coincide con un momento extraordinariamente brillante de la letras españolas, despreciado con especial desinterés hasta el siglo pasado, y significativamente representativo de la categoría estética del Barroco a la cual, en su conjunto, se hizo responsable de la transmisión en Europa del pésimo gusto artístico. Si bien observamos el desarrollo de las concepciones desestimadoras y vindicativas de las modalidades literarias barrocas, convendrá discernir, por un lado, el amplio conjunto textual producido por la crítica y poética en su tiempo y, por otro, las inconsistentes reflexiones sobre las que se fundamentó en fechas contemporáneas la aptitud contraria a las doctrinas del Siglo de Oro. Este análisis de la variada expresión barroca se hizo mediante distinciones impropias o confusa amalgama, antes de alcanzarse, de manera progresiva, una rehabilitación esencialmente de signo filológico. La poética española del *ingenio* y su doctrina se articuló alrededor de las modalidades estilísticas representadas por el *Conceptismo*, el *Culteranismo* (o *Cultismo*) y, en referencia terminológica expresa a Luis de Góngora y a sus seguidores, el *Gongorismo*. Estas denominaciones tampoco escaparon a los juicios viciados tan pronto como se acuñaron como manifestaciones del barroquismo literario. A las primeras erradas objeciones se incorporó la no menos inexacta de comprender el Conceptismo frente al Culteranismo llegando al extremo del despropósito al identificar aquél con Quevedo y éste con Góngora, o, peor aún, justificando una cuestión estética en razón de dos personalidades humanas antagónicas. El reduccionismo crítico consideró entonces la complejidad y la sutilidad refinada del pensamiento propias de la estética conceptista, atribuyéndolas a la prosa, y, retomando el tópico que durante largo tiempo encubrió lo verdadera significación de lo barroco, el artificio exageradamente recargado en la forma como especificidad de la culterana, que se entendía fenómeno exclusivo de la poesía. La falacia quedará suficientemente probada en varios estudios, entre los que sobresale el que precede a la edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Alexander A. Parker [1977]. El término *culterano* fue equiparado en su origen por Ximénez Patón a la herejía luterana y, no exento de connotaciones de heterodoxia y extranjería, quiso verse opuesto a la claridad

conceptista del castellanismo tradicional, casticista. Estas posiciones despectivas, reacias a los neologismos y al sesgo latinizante de la poesía, se extendieron a la consideración del Gongorismo y a través de insultos o ingeniosas expresiones [“jerigóngora”, “gongorizar”...] con las que sectariamente se trataba de identificar. En lo que concierne a la preceptiva literaria sobre el *concepto*, cuyo máximo teórico fue Baltasar Gracián [*Agudeza y arte de ingenio*, 1648]: su fijación definitiva lo asoció a la *agudeza* verbal y a la conceptual, lo cual consecuentemente desterró la vieja idea que, entre otras consideraciones, oponía la oscuridad culterana, y gongorina, a la claridad conceptista; por otra parte, el particular hermetismo que se advirtió en los poetas “culteranos”, concretamente en Góngora, no radicaba en recuperar los recursos “oscuros” debidamente asentados en la clásicidad latina, en la tradición española y, como dije, en la literatura coetánea de otros países, sino en acumularlos. Uno de los componentes que permite relacionar las corrientes y poéticas europeas del Barroco es, sin duda, el *cultismo*, con el que vino a sustituirse esencialmente al mal connotado Culteranismo. Su correcta y definitiva explicación referida a Luis de Góngora, en lo que concierne a sus modalidades léxicas y gramaticales, se debe a Dámaso Alonso<sup>40</sup>, completada años después por Robert Jammes con oportunas observaciones acerca de “lo más propiamente literario de la lengua gongorina”<sup>41</sup>, y hoy no tiene otra significación sino aquella que remite a “un movimiento de cultura poética extraordinariamente abierto, que ofrece una personal interpretación coherente de la realidad literaria desde la antigüedad hasta la época contemporánea. Hoy no se sabría reducirlo ya dentro de los límites de un juicio negativo, que encierra su sentido en rasgos de gratuita involución estilística, de tensión sintáctica artificiosa y abstracta, de sonoridad vacía en su alejamiento de la realidad, de preciosismos resueltos con violentas e injustificadas inserciones de latinismos”<sup>42</sup>.

No existe en la literatura un autor que haya provocado tanta controversia en torno a su obra como Góngora. Recuértese que ya en su tiempo contribuyeron a una encendida polémica detractores y apologistas centrándose esencialmente en aspectos de inteligibilidad e innovación de sus poemas emblemáticos, las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*, lo cual vino a probar, cuando menos, el estado del pensamiento del siglo XVII acerca del poeta, basado en el peso de la tradición retórica de la *perspicuitas* y un ideal estético que se presentó en radical oposición dialéctica, además del notorio desconcierto que supuso el verso del cordobés entre sus coetáneos. Hoy sabemos que el propio Góngora, consciente de su innovadora capacidad creativa y seguramente inducido por la prudencia, sometió en 1613 aquellas obras al “parecer” del helenista amigo suyo Pedro de Valencia, quien respondió censurándolas y provocando cierta contrariedad en el poeta, beneficiosa en definitiva, si de ella deducimos las posteriores correcciones realizadas por el autor<sup>43</sup>. Con posterioridad fueron apareciendo diversos escritos, *advertencias* y *comentarios* en defensa de las *Soledades*, que contribuyeron a radicalizar en cierta medida el sentimiento antigongorino subsiguiente y éste, a su vez, el de respuesta apologética. Los extremos de la polémica [dejada a un lado la epistolar entre Lope de Vega y Góngora, estudiada con el rigor necesario por Emilio Orozco<sup>44</sup>], se centraron esencialmente en las tesis vejatorias del muy difundido *Antídoto*, del sevillano Juan de Jáuregui, y en las de su réplica, *Examen del Antídoto*, de

Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, ambos presumiblemente de 1616. Después se sumaron a la querella el *Discurso poético* (1624), del mismo Jáuregui, y de manera más tangencial y tardía el trabajo sobre *Os Lusíadas* de Camões (1639), del portugués Manuel de Faria i Sousa; y en sentido inverso, los escritos de los comentaristas gongorinos: Pedro Díaz de Ribas (*Discursos apologéticos*), José de Pellicer (*Lecciones solemnes...*, 1630) y Salcedo Coronel (sucesivos comentarios de las *Soledades*, 1636, 1644, 1648). Indudablemente, a través de las objeciones críticas de sus detractores y las apologías de los comentaristas, el Gongorismo se convirtió en una poética innovadora para su tiempo, que fue capaz de trazar con gran amplitud una estética nueva en gran medida arraigada en la antigüedad clásica y cuyo componente esencial, el *cultismo*, formaba parte del importante sustrato de la tradición española.

Se recordará que Góngora llega a la centuria pasada, después de haber sido marginado, denostado y, en casos especiales, con gran déficit de valoración positiva. Téngase presente que la crítica romántica y la positivista decimonónica transmitieron la apreciación recelosamente desfavorable de los escritores áureos. Suele aludirse a Marcelino Menéndez Pelayo como paradigma de esta consideración negativa y, ciertamente, los juicios que reserva al autor de las *Soledades* en *Historia de las ideas estéticas en España* (1886) son tan extensos como de sesgado radicalismo. Pero en este parecer no fue único el maestro santanderino. En el lector Valle-Inclán de 1927 se resquebrajaba el verso gongorino por causa de “un efecto desolador, lo más alejado de todo respeto literario. ¡Inaguantable! De una frialdad, de un rebuscamiento de precepto”; en aquella misma fecha, Ortega y Gasset invitaba a “definir la gracia de Góngora, pero, a la vez su horror. Es maravilloso y es insoportable, titán y monstruo de feria: Polifemo y a veces sólo tuerto”; para el Luis Buñuel del despertar surrealista el cordobés era “la bestia más inmundada que ha parido madre”; y, más próximo a nosotros, José María Valverde lo tilda de “gran poeta menor”<sup>45</sup>. En su trabajo sobre el resurgimiento de Góngora en el siglo XX, Elsa Dehennin atribuía el mérito del mismo a los críticos<sup>46</sup>, opinión corregida en la reseña al libro de la hispanista belga por la francesa Marie Laffranque, quien, siguiendo seguramente un postulado anterior de Gerardo Diego, lo consideraba debido a los poetas. Así las cosas, será preciso realizar brevemente una reconstrucción de la historia interna de la rehabilitación de Góngora, del *Gongorismo* y, en consecuencia, del Barroco histórico español.

La primera aproximación a Góngora singularmente significativa se debe a los hispanistas franceses de principios del siglo XX. Ocurrió una vez descubierto el manuscrito Chacón y gracias a las escuetas notas académicas de E. Mérimée en 1902, a los empeños de Lucien Paul Thomas por distinguir Gongorismo y Marinismo (1908-1912) y al repertorio bibliográfico gongorino realizado por Foulché-Delbosc en 1908. Sin embargo, estas críticas eruditas habían sido precedidas por el manifiesto interés de dos poetas posrománticos, Théophile Gautier y Paul Verlaine. Si existen dudas sobre si el primero pudo conocer el verso de Góngora (hecho, por lo demás poco extraño si consideramos su relación con Prosper Mérimée, su trabajo *España*, de 1845, y su estancia durante seis meses en el país), lo cierto es que un texto

de *La Nature chez elle* (1891) guarda ciertas similitudes con la escena final de la Segunda *Soledad*, y que el formalismo parnasiano, reaccionando contra el Hugo de *Odes* y el espíritu de Lamartine, estatuyó la autonomía de un arte sensorial mediante la complejidad técnica y la preeminencia del componente descriptivo, reservado a una minoría selecta, aspectos en absoluto contradictorios con el Gongorismo. En cuanto a Verlaine, hispanófilo de ánimo<sup>47</sup> hasta el punto de firmar su primera obra con el seudónimo Pablo de Herlanes, supo de Góngora probablemente a través de José María de Heredia, se sintió atraído por la rareza de su lengua poética, antepuso significativamente al soneto “Lassitude”, de *Poèmes saturniens*, el conocido verso gongorino que cierra la *Soledad* primera —“a batallas de amor campo de plumas”—, y conservaba un libro de Góngora en su biblioteca personal. Ningún escritor de lengua española sintió la necesidad de reivindicar la obra de Góngora, tan sólo atrajo su poética. Ni siquiera Rubén Darío, menos exégeta gongorino que gongorista por vía fundamentalmente intuitiva, pues fue la suya una reivindicación de simpatía o de adelantado homenaje al evocarlo en *El canto errante* (1907), en la dedicatoria de un soneto y, unido a Verlaine, en un poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905). Los simbolistas y modernistas vieron en el poeta cordobés el modelo de ser original, entre otras particularidades, la búsqueda de nuevos modos expresivos, el brillo de la ornamentación, las referencias estético-mitológicas. No extraña, por consiguiente, que pronto se invocaran juntos los nombres de Góngora y Stéphane Mallarmé en estudios de diversa factura, así Rémy de Gourmont (*Promenades littéraires*, 1912), Francis de Miomandre (1918) y Zdislas Milner (1920), e incluso en posteriores trabajos de orientación comparatista y notable mérito, entre los cuales conviene situar las aportaciones de Alfonso Reyes en lugar preferente<sup>48</sup>.

La primera tentativa reivindicadora española correspondió a la revista modernista *Helios* al interrogarse en 1903 sobre la vigencia del poeta proscrito, maldito —conforme apreciara Verlaine—, hasta entonces pésimamente editado por Rivadeneyra y ejemplo del mal gusto para manuales decimonónicos y críticos de cortas luces que identificaba al poeta con una “peste divina de la que conviene alejarse con respeto”<sup>49</sup>. Consistió el número de *Helios* en un modesto propósito de recuperación del poeta para la historiografía literaria y el pensamiento español. De la persecución teórica posterior en torno a Góngora puede hoy constatar que la filología hispánica desempeñó un relevante papel tras las aportaciones de Dámaso Alonso: la edición de las *Soledades* (1927), aprovechando las anotaciones de los comentaristas Pellicer y Salcedo Coronel, y los libros, entre otros trabajos, *La lengua poética de Góngora* (1935) y *Estudios y ensayos gongorinos* (1955). Sin embargo, la precedencia reevaluatora corresponde, sin duda alguna, a Alfonso Reyes, temprano estudioso de los comentaristas gongorinos, autor de *Cuestiones gongorinas* (1927) y editor del *Polifemo* (1923). Entre los precursores se encuentra asimismo Miguel Artigas, primer biógrafo del poeta (1925) y descubridor de nueva materia documental. Los filólogos de aquella primera época se convirtieron en comentaristas a la manera de los del siglo XVII, esencialmente empeñados en explicar la urdimbre del estilo gongorino subrayando su originalidad, lejos de la obsesión que los exégetas coetáneos del autor traducían como búsqueda y refrendo de autoridad. Si en un primer momento se procuró editarlo dignamente desde la óptica filológica<sup>50</sup>, fueron los



poetas quienes durante el que pudiéramos llamar bienio gongorino (1926-1927) enarbolaron la reivindicación desde distintos ángulos<sup>51</sup>, encubriendo en cierto modo el premeditado fin de notoriedad pública de su propia “generación” con ocasión del tricentenario de la muerte del poeta barroco por excelencia<sup>52</sup>. Desde entonces ha sido creciente y desigual el correctamente acuñado gongorismo crítico: en abundante número, los gongoristas del último tercio del siglo XX contribuyeron a la reevaluación definitiva del poeta, después de un breve período en el que quiso atenuarse la relevancia cobrada del cordobés, amparándose en interpretaciones tendentes a censurar la supuesta carencia en su obra de compromiso “humano”. Aunque no es éste lugar para reconstruir la trayectoria de la crítica gongorina (cosa, por otra parte, ya realizada por Emilio Orozco<sup>53</sup> y, más recientemente, por Antonio Carreira en dos documentados y excelentes trabajos<sup>54</sup>), subrayaré, no obstante, la importancia de los estudios centrados en problemas de ecdótica y, sobre todo, por ser aspecto significativo de la recuperación de Góngora, la de las ediciones españolas al cuidado de hispanistas extranjeros (el caso de Robert Jammes es paradigmático<sup>55</sup>) que, en definitiva, convierten al autor de las *Soledades* en autoridad textual.

Una última cuestión terminológica relacionada con la del Barroco surge a propósito del marbete *Siglo de Oro*. El sintagma, que en España es de uso frecuente y no ofrece ningún inconveniente de sinonimia con lo que se reconoce como Barroco histórico, a algún sector muy representativo del hispanismo francés de nuestros tiempos le permite desembarazarse del incómodo *barroco*, noción ésta que dicho hispanismo suele invocar inoperante debido a las sistematizaciones abusivas –incluida la reprobada teoría orsiana– y a los paralelismos excesivamente aproximados que se han realizado entre la artes figurativas y la literatura que mediante ese término se designan. Hoy, cuando de explicitar una noción de estética general se trata, “il vaudrait mieux parler de *barroquisme*, et laisser *baroque* sa détermination historique”<sup>56</sup>. Junto a la pretendida vaguedad terminológica del Barroco se ha pretextado, además, el hecho de que ningún escritor emplease ni el término ni otro sinónimo de éste para designarse de tal modo o para caracterizar su obra<sup>57</sup>. Un historiador de prestigio en Francia, Bartolomé Benassar, abunda en esta idea a propósito del concepto de Siglo de Oro. En uno de sus trabajos (*Un Siècle d'Or espagnol* [Vers 1525-Vers 1648], 1982) mantiene que los contemporáneos no tuvieron conciencia de estar viviendo un *siglo de oro*, para seguidamente dilucidar el término sin originalidad mayor (si exceptuamos su alusión a la hegemonía de España en el mundo de esa época) que la de algunos diccionarios españoles al uso, verbigracia el de María Moliner<sup>58</sup>, que el propio investigador incluye entre otros y las enciclopedias que dan entrada a la expresión o que la ignoran, caso este último de la *Enciclopedia Británica* (1969) y de la *Grand Larousse Encyclopédique* (1964). Como hizo notar Juan Manuel Rozas<sup>59</sup>, si es cierto que existieron referencias circunstanciales a un siglo de oro (inoportunas e insuficientes, no obstante, para justificar periodológicamente en su exacto sentido un período literario), a través de ellas no puede deducirse una constatación de la conciencia que tuvieron los autores de pertenecer a un tiempo áureo. La locución quiso comprenderse en el siglo XVIII alusiva al período de esplendor cultural que caracterizó a las dos centurias precedentes; desde entonces ha conocido abundantes aproximaciones por

parte de la crítica y su desenvolvimiento a lo largo de la historia ha sido reconstruido con suficiencia: intentando dilucidar los límites cronológicos entre los que la terminología *Siglo de Oro* (o su impropia forma plural *Siglos de Oro*<sup>60</sup>, o la variante *Edad de Oro*) ha de situarse dentro de la historiografía literaria española; exponiendo malinterpretadamente una teoría condenatoria del mismo; distinguiendo su concepción cultural, y política, e incluso la partidista politización de su empleo, hasta llegar a la fijación definitiva del sintagma en tanto que concepto historiográfico; etcétera. Son algunas cuestiones ya ampliamente tratadas por la crítica, aquí tangenciales, y, por tanto, a los estudios existentes remito<sup>61</sup>.

Realizada la reconstrucción del problema terminológico del Barroco y elaborado el análisis tanto en torno al origen del marbete como a su recepción, variable ésta a lo largo del tiempo y particularmente connotada en los distintos países europeos en los que el término se asumió referido a las artes figurativas y a la literatura, y una vez presentadas las varias cuestiones que de la significación de lo barroco se derivan, además de las corrientes y poéticas específicas en las que se resolvió, cabe concluir que el Barroco histórico y el barroquismo constituyen en sí mismos dos conceptos que aún hoy suscitan la reflexión y la polémica. El problema terminológico del Barroco extrañamente ha sido estudiado por partes, a menudo incompletas o sesgadas, cuando hay que asumirlo ciertamente en su totalidad. Y ello, desde luego, desde una asumida óptica comparatista. En cualquier caso, despojado definitivamente de sus anacrónicas acepciones y superado todo prejuicio, el Barroco ha alcanzado ya aquella otra significación que Severo Sarduy recordó a propósito del uso que con el transcurso de los años el término tuvo en los talleres de joyería: “...y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, barroco aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre”<sup>62</sup>.

## Notas

1- Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Nueva edición, 6 vols., Madrid, Gredos, 1980-1983.

2- Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), Madrid, Turner, 1979. El autor completa la entrada léxica citando la autoridad de Plinio y definiendo los vocablos ‘berrocal’ y ‘berrueco’: “Plinio, lib. 20, cap. 2: *Ocimum misto attramento sutorio verrucas tollit*. Berrocal, tierra áspera, y llena de berruecos, que son peñascales levantados en alto, y de allí,

entre las perlas ay unas mal proporcionadas, y por la similitud las llamaron berruecos”.

3- Joan Corominas y José A. Pascual, Ob. cit., p. 173, véase el lema “Berrueco o barrueco”.

4- Vid. Victor-Lucien Tapié, *El Barroco* (1961), Buenos Aires, EUDEBA, 1963, pp. 5-6. Por su parte, Helmut Hatzfeld da noticia del mismo García da Orta, autor de una Farmacología fechada en 1563 donde “se dice de esas perlas que son *aljófares mal afeiçoados e não redondos*”. Cf. H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964, p. 418.

5- "BARRUECO. Entre las perlas llaman 'barruecos' unas que son desiguales, y dijéronse así, cuasi berruecos, por la semejanza que tienen a las verrugas que salen a la cara". En la entrada correspondiente a la lexía 'berruga' Covarrubias identifica asimismo 'berruecos' con los peñascales y con las perlas "mal proporcionadas". Cf. *supra*, nota 2.

6- Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, Nizet, 1959.

7- Helmut Hatzfeld, Ob. cit., p. 418.

8- César Oudin, *Thresor des deux langues françoise et espagnolle: Auquel est contenue l'explication de toutes les deux respectivement l'une par l'autre*, París, Marc Orry, 1607; diez años después se imprimió en Colonia, en los talleres de Samuel Crespín. La voz 'barrueco' fue asimismo repertoriada por M. de Sejourant en *Le dictionnaire espagnol, français, latin* (1759).

9- Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1786. Existe edición facsímil, prologada por M. Alvar Ezquerro: Madrid, Arco Libros, 1987.

10- Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts, sçavoir ...Le tout extrait des plus excellens Auteurs anciens & modernes*, Prefacio de Pierre Bayle, 3 vols., La Haya y Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690. Vid. la reproducción facsímil, París, SLN-Le Robert, 1978.

11- "BAROQUE. ad. Se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite. *Un collier de perles baroques*". Cfr. *Dictionnaire de l'Académie française*, París, Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694.

12- La crítica actual francesa continúa subrayando estas significaciones al mencionar la etimología del término: "L'étymologie reconnue du mot est le portugais barroco, terme de joaillerie désignant une perle aux formes irrégulières. Pendant deux siècles, en France, l'adjectif a étendu son sens, mais maintenu son caractère d'infraction aux règles –irrégulier, déréglé–, aux formes –informel, déformé, difforme–, aux normes

–énorme, anormal– et aux usages –insolite, inattendu, bizarre. Le baroque était tout ce qui n'entrait pas dans un code esthétique défini en corrompait les règles". Cf. Claude-Gilbert Dubois, "Le Baroque: méthodes d'investigation et essais de définition", en Didier Souiller, dir., *Le Baroque en question(s)*, París, Honoré Champion, 1999, p. 23.

13- Esta invención mnemotécnica suele atribuírsele sin certeza absoluta; también durante mucho tiempo se creyó erróneamente que bajo el nombre de Pedro Hispano, presumiblemente un dominico navarro, se ocultaba la identidad del Papa Juan XXI. Véase Peter of Spain (Petrus Hispanus Portugalensis), *Tractatus, called afterwards Summule Logicales*, introducción de L. M. de Rijk, Assen, Van Gorcum, 1972. Acerca de Hispano, véanse los trabajos de Ángel d'Ors Lois, entre otros "Petrus Hispanus O. P., Auctor Summularum", *Vivarium* XXXV/1 (1997), pp. 21-71 (versión española: "Petrus Hispanus O. P., Auctor Summularum (I)", *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica* 19, 2001, pp. 231-279); este artículo tiene continuación en "Petrus Hispanus O. P., Auctor Summularum (II). Further documents and problems", *Vivarium* XXXIX/2 (2001), pp. 209-254.

14- Agradezco al profesor Ángel d'Ors Lois sus observaciones respecto de la teoría silogística aristotélica, que me han permitido realizar la síntesis aquí expuesta.

15- Vid. Benedetto Croce, *Storia della età Barocca in Italia. Pensiero, Poesia e letteratura. Vita morale*, Bari, Laterza, 1929; Carlo Calcaterra: "Il problema del Barocco", en Questioni e correnti di storia letteraria, Milán, Marzorati, 1965; Giovanni Getto: "La polemica sul barocco", en *Letteratura e critica nel tempo*, Milán, 1954.

16- El hecho bien conocido es que modernamente el interés por el análisis del razonamiento deductivo, cuya forma paradigmática era el silogismo, vino a ser reemplazado por un interés hacia las formas de razonamiento inductivo; el *Novum Organon* de Bacon reemplazó al *Organon* de Aristóteles.

17- A este respecto Tapié menciona cómo los extranjeros motejaban de *baroco* a los profesores universitarios franceses que empleaban extremadamente razonamientos formales en sus disertaciones. Además, señala que fue Saint-

Simon quien en sus *Memorias* "aludiendo al año 1711, la empleó para definir una idea extraña y chocante". Cf. Victor-Lucien Tapié, *El barroco*, cit., p. 6. Por su parte, René Wellek, en "The Concept of Baroque in Literary Scholarship" (1963), haciéndose eco de lo escrito por Gustav Schnürer (*Katolische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, 1937), remite en este mismo sentido al hecho de que Luis Vives ridiculizase en 1519 a los "profesores de París como 'sofistas en el baroco y el baralioptón". Véase la versión española del artículo de Wellek, recogido en su *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 51-52.

18- En el mismo *Dictionnaire de musique*, a propósito de la 'Composition' escribe: "Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bisarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à forcé de Dissonances, de contrastes & de bruit".

19- Cf. Emilio Orozco, "El concepto y la palabra barroco en los novelistas españoles del siglo XIX", en Introducción al Barroco, vol. I, Granada, Universidad, 1988, pp. 206-207.

20- *Idem*, p. 209.

21- A estos presupuestos y valoración despectiva habría que añadir la poco probable identificación del término con una forma de contrato jurídico con sentido engañoso de uso en la antigua Toscana. Ha llegado a asociarse asimismo con una voz regionalista con la que se designaban de manera despreciativa los modos artísticos *secenteschi* en Italia, aduciéndose para ello algunas expresiones de Lombardía y la Suiza italiana coincidentes en subrayar la connotación peyorativa que tuvo el término. (Ottavio Luratti, "Origine di barocco. Una nuova interpretazione e altro ancora", *Vox Romanica*, 34, 1975). Añádase que en un escrito latino de finales del siglo XIII se documenta la palabra *Barocham* y que se ha relacionado el término italiano *barocco* con otros de aproximada fonética y de uso popular: *barlocco*, *baloco*, *balotto*, *balosso*, *tarocco*, *malocco*, *malosso* y *marosso*. Vid. Emilio Orozco, "Addenda de bibliografía crítica", en *Introducción al Barroco*, ob. cit., pp. 179-182.

22- La voluntad de síntesis que orienta estas páginas impide desarrollar ampliamente las teorías y abundantes aportaciones de los filólogos

alemanes al estudio de la literatura barroca. Con posterioridad a Wolfflin, especialmente a partir de 1920, el término quedó debidamente asentado en trabajos sobre el Barroco tanto alemán como en general europeo. En cualquier revisión crítica en torno a las obras dedicadas al español, resultarán inevitables las de, entre otros, Ludwig Pfandl (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, 1929), Karl Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, 1932), Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld.

23- Cf. Victor-Lucien Tapié, cit., pp. 5-16.

24- Recuérdense algunas de las aportaciones primeras que despertaron este interés: Arne Novak (*Praga barroca*, 1915), Antonio Muñoz (*Roma barroca*, 1919), Werner Weisbach (*El barroco, arte de la Contrarreforma*, 1920).

25- Eugenio d'Ors: "Barroco", en el *Diccionario literario* González-Porto Bompiani, reimp. Madrid, Hora, 1970, pp. 55-70.

26- Debemos a Menéndez Pelayo el uso temprano del término barroquismo en *Historia de las ideas estéticas en España* (1886), Madrid, CSIC, 1994. Allí, refiere el mérito del crítico portugués del siglo XVIII Luis Antonio de Verney "en su lucha contra el barroquismo literario del siglo anterior, contra lo que él llamaba el *sexcentismo*" (p. 1466).

27- René Wellek, Ob. cit., p. 61. No procede de igual manera el francés Victor-Lucien Tapié, quien sitúa la obra de Eugenio en un lugar destacado de la correcta recuperación del Barroco, no sin reprobar discutiblemente que su estudio "pudo haber desentrañado una mayor verdad" y el hecho de que lo sustituyera "por una metafísica del barroco". Cf. V. L. Tapié, cit., pp. 16-19.

28- Eugenio d'Ors, *Lo barroco* (1935), Madrid, Tecnos, 1993, p. 74.

29- *Idem*, véase p. 90 y ss. En adelante, las citas remiten a estas páginas.

30- Escribe Focillon a este propósito: "... dans tous les milieux, à toutes les périodes de l'histoire, les âges ou ces états présentent les mêmes caractères formels, si bien qu'il n'y a pas lieu d'être surpris de constater d'étroites correspondances entre l'archaïsme grec et l'archaïsme gothique, entre l'art grec du ve siècle et les figures de la première moitié de notre xiiiie, entre l'art flamboyant, cet art baroque du



gothique, et l'art rococo. L'histoire des formes ne se dessine pas par une ligne unique et ascendante. Un style prend fin, un autre naît à la vie". Cf. Henri Focillon, *Vie des formes* (1934), París, PUF, 1943.

31- Luciano Anceschi, *La idea del Barroco. Estudio sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 125-126.

32- Para una síntesis de algunas teorías periodológicas acerca del Barroco y su recepción en Europa, véase Emilio Orozco, "Sobre el Barroco y la periodización en la historia del Arte y de la Literatura", en *Introducción al Barroco*, ob. cit., pp. 191-201.

33- E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), México, FCE, 1955.

34- En este sentido, René Wellek documentó el uso del término en una antología poética preparada por Rudolf von Delius (1921), antes del trabajo de Josef Gregor sobre el teatro (*Das Wiener Barocktheater*, 1922) y la importante obra *Deutsche Barockdichtung* (1924) de Herbert Cysarz. Posteriormente, asumiendo los resultados de la investigación de Andreas Angyal ("Der Werdegang der interlationalen Barockforschung", 1954), el crítico advirtió el empleo anterior de la palabra en Polonia, en el estudio de Edward Porebowicz (1893) sobre Morsztyn, poeta del siglo XVII. Vid. R. Wellek, Ob. cit., pp. 56 y 87.

35- Entre los primeros estudiosos que se han ocupado de reconstruir la recepción del término en las literaturas nacionales europeas ha de mencionarse a V. Cerny, "Les origines européennes des études baroquistes", *Revue L. Anceschi*, Ob. cit., p. 156.

37- Ob. cit., p. 146.

38- Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (1928), Madrid, Taurus, 1990, p. 49.

39- Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (1870-1871), Florencia, Einaudi, 1965, p. 665.

40- Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora* (1927), reed. en Obras completas, vol. V, Madrid, Gredos, 1982.

41- Concretamente, se refiere Jammes al componente retórico, e incluye las alusiones mitológicas dentro de los cultismos. Vid. Robert

Jammes, "Introducción" a L. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 102 y ss. 42- L. Anceschi, Ob. cit., pp. 135-136.

43- Se comprenderá que no refiera aquí estos asuntos con el detalle que, por otra parte, merecen. En el caso contrario, me llevaría a precisar no sólo, por ejemplo, que Góngora remitió a Pedro de Valencia la primera parte de las *Soledades*, sino también la totalidad de las hipótesis manejadas por la crítica y las conclusiones recientes a propósito de la significación del "Parecer" del humanista madrileño, asuntos que, por lo demás, cuentan con una abundante bibliografía: desde el temprano análisis de Miguel Artigas (*Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925) al de, entre otros, Joaquín Roses Lozano (*Una poética de la soledad. La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*, Londres-Madrid, Tamesis, 1994).

44- Emilio Orozco, *En torno a las "Soledades" de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad, 1969; y *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

45- Vid. las opiniones de Valle y Ortega en *La Gaceta Literaria*, junio 1927. En cuanto a Buñuel, se trata de una carta suya dirigida a José Bello desde París el 17 de febrero de 1929. Cf. Agustín Sánchez Vidal: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 197.

46- Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962.

47- G. Izambard escribió un interesante, aunque apasionado, artículo sobre el supuesto españolismo de Verlaine: "De l'españolisme de Verlaine", *Hispania* (París), Avril-mai-juin (1918), pp. 97-112. Este trabajo es citado por Dámaso Alonso, quien afirma la incapacidad del poeta francés en la comprensión de la lengua española; cf. D. Alonso, "Góngora en la literatura contemporánea", en *Obras completas*, vol. V, cit., pp. 732-733.

48- Alfonso Reyes, "De Góngora y de Mallarmé", en *Obras completas*, vol. VII, México, FCE, 1958, pp. 158-162. Acerca de esta cuestión, véase asimismo el excelente trabajo de Andrés Sánchez

Robayna, "Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y Mallarmé)", en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 57-74.

49- Alfonso Reyes, Ob. cit., p. 84

50- Antes de las ediciones de Reyes y Alonso había aparecido en 1921 la de las *Obras poéticas*, efectuada en tres volúmenes por Foulché-Delbosc a partir del código Chacón.

51- Del primer vanguardismo histórico procedían Guillermo de Torre y Gerardo Diego, éste autor de perspicaces artículos (recopilados por Julio Neira, *Estela de Góngora*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003). Más esporádicas fueron las incursiones de poetas críticos del Novecientos (Cansinos-Asséns), o de la joven literatura: en 1924 con *Notas para una edición de Góngora* obtuvo su grado de Doctor Jorge Guillén; Juan Chabás lo hizo a través del breve ensayo periodístico; Federico García Lorca con su conferencia "La imagen poética en Góngora", redactada a finales de 1925 y difundida ampliamente al año siguiente; Pedro Salinas...

52- De ello me he ocupado en "El Veintisiete como vanguardia", *Ínsula*, 612, diciembre 1997, pp. 13-16.

53- Emilio Orozco, *Introducción a Góngora* (1984), Madrid, Castalia, 1989.

54- Antonio Carreira, "Góngora después de Dámaso" y "Defecto y exceso en la interpretación de Góngora", en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 17-46 y 47-73.

55- Véanse sus ediciones de las *Letrillas* (Madrid, Castalia, 1980), *Las firmezas de Isabela* (Madrid, Castalia, 1984) y la modélica de las *Soledades* (Madrid, Castalia, 1994). Puede ampliarse esta contribución del hispanismo con las ediciones de los *Sonetos*, a cargo de Biruté Ciplijauskaitė (Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991), del *Teatro gongorino*, que realizara Laura Dolfi (Madrid, Cátedra, 1993) y la ya mencionada del *Polifemo*, de Parker.

56- Claude-Gilbert Dubois, art. cit., p. 27.

57- Esta opción contraria al marbete *barroco* no ha impedido, en cambio, notables contribuciones del hispanismo francés a los estudios sobre el barroco literario durante los últimos decenios.

Junto a las de Robert Jammes, destacaré las de Mercedes Blanco, Jean Canavaggio, Francis

Cerdan, Maxime Chevalier, Jean Pierre Etiennevire, Henri Gerreiro, Nadine Ly, Maurice Molho, Jean Marc Pelorson, Augustin Redondo, Dominique Reyre, Frédéric Serralta, Marc Vitse..., que sin duda contrastan con la mediocridad galopante que, excepciones al margen, se está instalando en las universidades francesas, así como con la holgazanería mental de otros pretendidamente especialistas de la literatura áurea. Éstas y otras cuestiones quedan tratadas y justificadas en el balance sobre el hispanismo francés siglodorista, que preparo actualmente.

58- "S. DE ORO (fig). Cualquier período considerado de esplendor, de felicidad, de justicia, etc. (escrito con iniciales mayúsculas). Específicamente, época de mayor esplendor de la literatura española, que abarca parte de los siglos XVI y XVII" (María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1980).

59- Vid. Juan Manuel Rozas, "*Siglo de Oro*: Historia de un concepto, la acuñación del término", en VVAA., *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, 1984; J. Lara Garrido, Ob. cit., pp. 30-3.

60- Respecto de las propuestas sustitutorias de la locución primera *Siglo de Oro* por la variante plural, creo, con Lara Garrido, que es una "operación que incluso trae consigo un gratuito desajuste terminológico para quienes se pliegan a aceptarla y que constituye, en la medida que rompe –desconociendo– la semántica clasicista de Siglo (*saeculum*), un pecado de lesa cultura" (J. Lara Garrido, Ob. cit., p. 56).

61- Además de los trabajos ya citados, véase especialmente J. Lara Garrido, "Siglo de Oro": considerandos y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término", *Analecta Malacitana*, XV, 1992, pp. 173-199. Véase la versión reelaborada de este artículo: "Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro", en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea, 1997, pp. 23-56.

62- Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 15.

# La era neobarroca

[Traducción Estela Martín Ruel]

## Cuestiones preliminares

¿Existe un carácter, una cualidad, un síntoma con el que podamos definir nuestra época?. Esta es la cuestión que intentaré responder en estas páginas. La tarea no es fácil porque la pregunta, tras la aparente simplicidad de su formulación, encierra muchas complejidades teóricas. Intentemos explicitarlas: primero, ¿Qué significa “época” y, sobre todo, como es posible definir la “nuestra”?; Segundo, ¿es lícito etiquetar periodos de la historia con motivos generales o genéricos? (Y consecuentemente, ¿deberán ser coherentes entre si dichos motivos para ser reconocibles?); Tercero, ¿por qué buscar un carácter para definir una época? ¿Es admisible separar tan netamente unos bloques históricos de otros?; Cuarto, ¿con que criterio descubrimos dicho carácter? ¿En que ámbito lo buscamos: en la psicología de la gente, en la historia política o económica, en la estructura de la sociedad, en las formas de pensamiento, en las artes o en las ciencias?

Comencemos con la cuestión de la “época”. Me parece que puede aplicarse al problema un criterio de buen sentido. Mi propuesta prima la “emergencia” de algunos fenómenos frente a la conducta habitual de otros, que no provocan ninguna “excitación” en la sociedad. Metafóricamente, se podría contemplar el conjunto de la cultura como un índice bursátil. Hay títulos sólidos que siempre han funcionado y funcionan bien, ellos no caracterizan un sistema determinado. Hay otros que de repente suben o bajan, son los que dan nombre a una cierta orientación del mercado debido a la “excitación” que provocan con respecto la tipología de las acciones y al público de los operadores.

El segundo problema, el de la legitimidad de etiquetar una época con una serie de motivos dominantes, deriva del precedente. Mi propuesta trata de resolverlo partiendo de la idea de que los fenómenos culturales se constituyen en “series” o “familias” sobre la base de dependencias recíprocas. Por ejemplo, no se podrá negar que el periodo decimonónico de

la Restauración asiste a la aparición en la escena europea de una serie de acontecimientos culturales, económicos y políticos que conducen a la idea de una vuelta al orden continental. Todo lo que sucede después de 1815 no es coherente con este proyecto, pero si lo son muchos acontecimientos y, por eso, es lícito reagruparlos. Además, puesto que el concepto de la Restauración es el triunfador y más difundido, es muy posible difundir como restaurador un cierto periodo del siglo. Variando el punto de vista, los grupos sociales interesados y el objetivo disciplinar, también podremos definir como “cualidad” de la época alguna cosa, por ejemplo, un nuevo espíritu intelectual progenitor del romanticismo. El problema pues, reside en definir con precisión la legitimidad del punto de vista elegido y, sobre esta base, articular el criterio de coherencia de los fenómenos analizados.

Con esto, hemos contestado implícitamente a la tercera cuestión, la de la unicidad. Si el carácter de una época depende del punto de vista u de la regla de pertenencia, es evidente que no habrá un solo carácter sino muchos. Y estos podrán convivir también entre si. (Aquí se vislumbra la discusión acerca de una de las ideas fundamentales de Michel Foucault, la idea del “episteme”. Según Foucault hay épocas en las que el cambio de mentalidad es tan radical que se puede hablar de una ruptura en relación al pasado, de una especie de zanja que separa un modo de pensar de su pasado y que puede llegar a hacerlo desaparecer). La perspectiva que sugiero entiende el modelo foucaultiano de manera elástica. El criterio de las “epistemes” como horizonte teórico e aceptable si no se fuerza, puesto que las situaciones concretas se revelan después sustancialmente complejas y no unívocas.

Estas reflexiones últimas nos llevan al último problema, el criterio de análisis. El criterio al que me referiré, y que propongo aquí sin discusión por falta de espacio, es el siguiente. Examinaré objetos culturales dispares entre si: literatura, pintura, arquitectura; cine, música ligera, televisión; teorías científicas, tecnologías, pensamiento filosófico. Consideraré tales objetos como objetos de comunicación y, por consiguiente, dotados de una forma y una estructura subyacente. La idea clave es que se pueden encontrar “formas” comunes en fenómenos sin ninguna relación aparente o explícita entre si. Partiendo de textos procedentes de los ámbitos que sean, incluso, muy diversos, se puede apreciar una “recaída” de algunas estructuras subyacentes de unos en las de los otros. (El concepto de “recaída” esta tomado de Severo Sarduy que, al estudiar el barroco histórico, ha relacionado aspectos de la ciencia y del arte y ha observado, por ejemplo, que la forma en la que Kepler ha descubierto la órbita elíptica de los planetas no es diferente de la que subyace en la poética de Góngora, en los cuadros de Caravaggio o en la arquitectura de Borromini

## El término “neobarroco”

En el ámbito de las artes, existe una especie de término *passe-par-tout* que ha sido muy utilizado para definir el espíritu de la contemporaneidad: la manida etiqueta de



“postmoderno”, que ha perdido su significado originario y se ha convertido en el eslogan de operaciones creativas muy diferentes entre sí. Además, se trata de una palabra que es, a la vez, equívoca y genérica. Equívoca, porque se aplica entre ámbitos diferentes entre sí. En arquitectura “postmoderno” significa la rebelión contra los principios funcionalistas y racionalistas del Movimiento Moderno. En literatura, quiere decir fundamentalmente antiexperimentalismo, y en el arte antivanguardismo. En filosofía, coincide con la crítica de una cultura fundada sobre narraciones que se convierten en prescripciones. A este respecto, conviene citar un pequeño libro de Jean-François Lyotard (padre del postmodernismo filosófico) *Le postmoderne expliqué aux enfants*, en el que el filósofo francés recorre siete años de moda postmodernista y denuncia el intento de convertir lo postmoderno en un “look” o en un estilo de pensamiento que se sitúe contra o después de lo moderno.

La generalidad es una consecuencia de las notas precedentes. ¿es suficiente un programa (por ejemplo, la reacción frente al proyecto moderno) para definir en conjunto fenómenos tan complejos como el arte, la ciencia y la sociedad contemporánea?, ¿es suficiente la declaración del fin de la vanguardia y del experimentalismo para caracterizar los objetos llamados “postmodernos”? La interpretación exige algo más, reclama como mínimo una descripción coherente de lo que se está hablando y una aclaración de las formas mismas de describir. En consecuencia, propongo una etiqueta diferente para algunos objetos culturales de nuestro tiempo, y esta etiqueta será la palabra *neobarroco*.

Defino “barroco” no solo y no tanto como un periodo determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una actitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Desde este punto de vista, puede darse el barroco en cualquier época de la civilización. El barroco es, en definitiva, casi una categoría del espíritu que se opone a lo “clásico”. Por otra parte los dos conceptos siempre se han opuesto; baste pensar en los escritos de Wolfflin, de Focillon y de D’Ors al respecto. Me parece que la oposición entre los dos términos se puede replantear en el ámbito del gusto contemporáneo y, más específicamente en el de los juicios de valor. Al referirme a lo “clásico” hablo fundamentalmente de categorizaciones de juicios orientados fuertemente a la estabilidad y al orden; en cambio entiendo el “barroco” como categorizaciones de juicios que “excitan” sensiblemente el orden del sistema, lo desestabilizan en alguna parte y lo someten a turbulencia y a fluctuaciones.

Naturalmente, el desorden al que me he referido se produce a través de algunos mecanismos específicos, que expondré a continuación. Antes, quisiera hacer una aclaración preliminar: los ejemplos de estos mecanismos provienen de la ciencia y de las artes, de los media y de la filosofía; pero las teorías científicas a las que me refiero no son solo ejemplos, son también criterios para reconocer los mecanismos de los que se habla. Las teorías científicas son, pues, objeto del análisis y, al mismo tiempo, instrumentos del mismo.

## Principios del Neobarroco

*Ritmo y repetición.* Si pensamos en los productos de ficción que generan las comunicaciones de masas, podemos extraer una filosofía: han nacido para optimizar la producción, pero, en la actualidad, su perfeccionamiento ha provocado, de manera más o menos voluntaria, una estética: la estética de la repetición. El sentido común nos dice que la repetición y la serialidad se oponen a la creatividad, y la tradición nos muestra que la obra de arte es “irrepetible”, hasta el extremo de ser, además, “indecible” (es decir, no repetible ni siquiera en un discurso que la aborde). A lo sumo, se registra el caso de consumidores de mass-media que elevan los productos seriales al rango de “bellos”, pero solo por el hecho de que lo que es “bello” es la forma de disfrutarlos. La estética de la repetición es, todo lo más, una estética de la recepción.

Naturalmente, el fenómeno es más complejo. Existe en la actualidad una estética de la repetición que, a su vez, forma parte de la estética neobarroca. Esta se basa en tres elementos: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regularizada y el ritmo rapidísimo. Los tres son motivados, baste pensar en la gran cantidad de programas narrativos que cada año transmiten los media. De hecho, el consumo ha potenciado una fabricación en serie de lo que había sido producido con anterioridad. De esto se deriva una condición de producción y escucha definible con un slogan: *todo se ha dicho* y se ha escrito ya. Frente al aumento de la competencia del público, solo existe una posibilidad para no saturarlo: cambiar, a la vez, las reglas del gusto y las de la producción. Consecuentemente, el placer del texto se producirá gracias a variaciones mínimas, al gusto por el ritmo o al cambio de la organización interna de los productos.

Una película como *The Raiders of the Lost Ark*, una obra con un gran compromiso de cita, no sería imaginable sin tener en cuenta esta clave. Tampoco lo sería un libro como *Il nome della rosa*, un inmenso fresco de fragmentos superpuestos en el que la mano del autor sobrevive en la combinatoria. El mismo destino le corresponde a la verdadera y propia producción industrial. Baste pensar en las nuevas fórmulas para la fabricación de automóviles: a un pequeño número de constantes estructurales, denominadas “modelo base”, se unen un número todavía más pequeño de constantes figurativas y un número muy elevado de variables reguladas, denominada “optional”. El placer de la variable muy sutil conduce a un tradicional principio barroco: el virtuosismo, que cada vez se utiliza más en el espectáculo, en la publicidad y en las artes figurativas. Los videoclips son, por ejemplo, el terreno en el que los caracteres que hemos analizado alcanzan su máxima expresión.

*Límite y exceso.* Si, de acuerdo con Lotman, consideramos la cultura como una organización de sistemas culturales, también es posible entenderla como una organización espacial. En consecuencia, debemos aceptar que este espacio tenga una geometría: por ejemplo, que este demarcado por límites. El hecho de que estos existan, de que haya una frontera, posibilita que el territorio cultural a examen pueda ser organizado a partir de su

centro o de su periferia. Por lo tanto, existirán sistemas culturales *centrados y acentrados*. Aquellos se basan obviamente en un principio de orden y control; estos mantienen un contacto permanente con los confines, con la frontera, en una palabra, *con el límite* del sistema, pero su actitud puede ser doble: o se mantienen en una fuerte tensión (“hasta el límite”) o desbordan la frontera (“tienden al exceso”).

El límite y el exceso son dos tipos de acción cultural que, por otra parte, una cultura no experimenta siempre. Existen periodos mas orientados a la estabilidad (a los sistemas centrados) y periodos que le son opuestos, épocas de la cultura en las que prevalece el gusto de ensayar y romper las reglas que definen el sistema. Nuestra edad neobarroca pertenece a estas últimas.

El carácter de tensión hasta el límite se aprecia por todos lados en el saber contemporáneo. Una constante que lo caracteriza es la experimentación de la elasticidad del límite poniendo a prueba un todo *a partir de sus consecuencias extremas*. Tomemos un ejemplo emblemático: la novela de Michael Crichton, *Congo*. Puesto que se trata de una obra muy comercial, acomete dos operaciones de tensión hasta el límite: una concierne a la ciencia, la otra, a la literatura. Desde el punto de vista literario, es difícil denominar el género al que pertenece la novela, que se define como “de género”, pero podría ser de ciencia ficción y de espionaje y de aventuras y policíaca. Desde el punto de vista científico, está al límite, ya que se basa en saberes científicos muy modernos y tratados fielmente (zoología, inteligencia artificial, química, geología, vulcanología, etología, etc), con la única salvedad de que se fuerzan *hasta el límite de lo posible*.

El exceso, en tanto que desbordamiento de un límite y de un confín, es mas desestabilizador. Además, toda acción, obra o individuo que sean excesivos quieren discutir un cierto orden y, por otra parte, toda sociedad por sistema tacha de excesivo lo que no puede o no quiere absorber. Sin embargo, normalmente se tachan de excesivos los elementos externos a un sistema (por ejemplo, los “bárbaros”). En cambio, en las épocas barrocas sucede a la inversa: en el interior de los sistemas surgen fuerzas centrífugas que se proyectan fuera del sistema. Nuestra cultura vive fenómenos de exceso endógenos que son cada vez más numerosos y que se dan en todos los niveles (el exceso representado en los textos, el exceso como representación, el exceso como fruición de una representación).

A la primera categoría pertenecen los contenidos representados. Se puede tomar como ejemplo del conjunto de “monstruos” que aparecen cada vez con mayor frecuencia en nuestro cine, en nuestra literatura y en nuestro teatro. El monstruo es siempre excesivo y desestabilizador, desde el momento en que es “demasiado” o “demasiado poco” respecto a una norma común: al mismo tipo pertenece la sexualidad, también muy presente en la cultura contemporánea. Es sabido que el exceso erótico es un modo de criticar el sistema de valores, cosa que incluso hoy sucede a veces; sin embargo, también ocurre lo contrario: blandiendo aparentemente el tema de la liberalización, la sexualidad se integra en el sistema de valores: el ejemplo de una película como Nueve semanas y media me parece ideal. El

tercer contenido excesivo es el tema de la violencia y del horror. En los últimos tiempos ha surgido todo un género de cine-teatro-música “de la crueldad” que escapa a los géneros clásicos (el cine de horror, el cine negro, el cine de guerra) y, por casualidad, los convierte en un pastiche. Las películas que tratan de Bronx, de la era post-atómica o del horror musical pertenecen a este tipo: *I guerrieri Della notte, Fuga da New Cork, Mad Max, Vamp*, etc.

La representación de los contenidos sigue las mismas leyes. ¿Cómo no definir como “excesivas” las prácticas o las puestas en escena que existen hoy en el ámbito del espectáculo o del arte?. Baste recordar las escenografías televisivas, el exceso de tecnología y los enormes televisores de los artistas de la “transvanguardia”. Y junto a todo esto, aparece el exceso de fruición: una escena diferente de los mass-media, como querían los sociólogos Frankfurtianos, hoy ha sido sustituida por una exagerada, debida a la ironía: *Rocky Horror Picture Show*, al fanatismo: los partidos de fútbol, o a la costumbre: los grandes “talk-show” televisivos.

**Detalle y Fragmento.** El detalle y el fragmento son dos maneras de producir o de analizar un objeto de conocimiento, pero representan dos estilos gnoseológicos diferentes: el detalle presupone un sujeto que “corta” un objeto siguiendo un programa de acción, resaltando la parte respecto al todo del que procede con la finalidad de “ver mas” en éste último; el fragmento, en cambio implica el hallazgo casual, son intervención de un sujeto, de un objeto y de su forma inacabada, que también es casual. Conocer a través de fragmentos, no implica una acción de análisis, sino un proceso que se remonta mediante indicios al todo del que el fragmento forma parte. Sin embargo, también es cierto que tanto el detalle como el fragmento pueden ser enfatizados por una cultura y convertirse no ya en instrumentos de análisis o de conocimiento, sino en dos formas estéticas. Como tales los encontramos en nuestro panorama cultural contemporáneo. Existe casi una obsesión por los detalles en el cine y en la televisión, en la publicidad y en los videoclips, como si el gran desafío de los medios de expresión fuera verificar su capacidad para mostrar el punto álgido de las acciones representadas, algo que solo se puede conseguir incrementando cada vez el número de detalles de la acción misma. De *Blow-up a Blow-out*, de *Flashdance* a la escena de Blade Runner en la que se encuentra una escama de serpiente, que es un elemento mínimo de una fotografía, todo es una continua aparición de detalles en la historia actual del cine. Los fragmentos, en cambio, se convierten en una poética cuando se renuncia a la voluntad de reconstruir el todo al que pertenecen y se producen y se gozan en función de su carácter fragmentario. Los ejemplos son obvios: *Fragmentos d´un discours amoureux* de Barthes es el prototipo de un estilo de la fragmentación, que en la actualidad es bastante común en literatura.

**Inestabilidad y metamorfosis.** La referencia a los monstruos, que hemos hecho con anterioridad, puede profundizarse desde otro punto de vista. Si observamos los “nuevos” monstruos del cine contemporáneo, *Visitors, La cosa, Alien o La Mosca*, podemos apreciar cuales son sus caracteres principales: el primero es la espectacularidad, que deriva del



hecho de que el monstruo “se deja ver” como objeto fantástico y maravilloso, no es vano ha sido creado por maestros de los efectos especiales; el segundo es su aire misterioso, que, en cambio, proviene del hecho de que el monstruo es un enigma que hace inestable la regularidad del mundo (ya que no parece seguir sus normas) y la de la inteligencia (ya que no se puede comprender siguiendo las reglas normales del conocimiento).

Pero, tanto los monstruos “malvados”, a los que nos hemos referido, como los “buenos”, *E.T.*, el *Jedi* de *Star Wars* o los *Gremlins*, son “formas informes”, como las ha llamado el gran matemático francés René Thom. Las formas informes son a la vez formas, que, sin embargo, no han logrado una estabilidad estructural, y no-formas, que, sin embargo, ocupan un espacio-tiempo o una dimensión. En otras palabras, son fenómenos que asumen un aspecto inestable, mudable, en transformación, lo que provoca que no puedan definirse con los cánones gnoseológicos normales: por ejemplo no se pueden localizar con una geometría euclídea, sino que necesitan una geometría ad hoc. En *La cosa* de Carpenter se asiste, por ejemplo, a la ilustración “científica” del funcionamiento de la estructura celular del monstruo: en el ordenador utilizado en la ficción cinematográfica aparecen gráficos geométricos como los que usan en la llamada “Teoría de las catástrofes” (adscribible al mismo René Thom), que, de esta manera, asume ella misma el aspecto de “monstruo” y de explicación de la monstruosidad.

La metamorfosis es un carácter dominante del nuevo gusto neobarroco. Su mejor profeta es una película, *Zelig* de Woody Allen, en la que se narra la historia física y psíquica de un camaleón humano. Por otra parte, en la música ligera y en el teatro la metamorfosis (entendida como transformación del aspecto) es muy común, hasta el extremo de que su influencia se extiende a los mismos comportamientos humanos, siempre que se esté de acuerdo con la reciente afirmación de Jean Baudrillard, que ve en el principio del travestismo un carácter sociológico de plena actualidad. En el campo de la literatura, podemos citar al menos dos casos en los que metamorfosis se convierte en la estructura misma de la trama de una novela: *Se una notte d’inverno un viaggiatore* de Italo Calvino y *Duluth* de Gore Vidal. En el primero, la historia, que se ha esbozado rápidamente en el primer capítulo, se transforma en otras historias que conservan la misma estructura, pero que varían la superficie; en el segundo, los personajes de la imaginaria ciudad de Duluth van de narración en narración manteniendo, sin saberlo, una porción de sí mismos, a la vez que cambian parte de sus rasgos externos.

**Desorden y caos.** En la historia del pensamiento filosófico siempre se ha concebido este binomio como negativo, cuando no como irracional, casual e irresoluble. Sin embargo, hoy en el campo de la física, la palabra “Caos” reúne una serie de fenómenos naturales muy complejos, pero cuyo funcionamiento puede llegar a describirse. Es el orden del desorden: por ejemplo, se puede calcular con exactitud la dimensión de una costa recortada, se puede entender como sobreviene la fibrilación cardíaca, se puede comprender las aparentes “locuras” provocadas por la superpoblación de insectos en determinadas condiciones ambientales no favorables, etc., etc.

Junto al valor del descubrimiento, estas teorías científicas conllevan un principio estético. Benoit Mandelbrot, descubridor de la llamada “Teoría de los Fractales” declara en su libro *Les objects fractales* que concluye una función de “cosmética de la matemática” y que busca una nueva geometría que permita el cálculo de determinados objetos irregulares como las costas, los cráteres de la luna, los agujeros del queso gruyere, los perfiles de los copos de nieve y que se a “bella” por sí misma. No es casual que dos físicos alemanes, Otto Peitgen y Hans Richter, hayan usado los fractales para producir figuras abstractas, y no para calcular objetos reales, y que hayan realizado verdaderas obras de arte, que se han exhibido en la exposición *The Beauty of Fractals*; otro físico, Peter Oppenheimer, produce imágenes fractales para ser transmitidas por televisores en las discotecas de Nueva York; una compañía californiana, la Pixar, crea fractales realistas y es utilizada por los directores de Hollywood, que usan el ordenador en lugar de los estudios para producir determinadas escenas de películas de ciencia ficción: de esta forma se han elaborado cinco minutos de *Star Trek II*.

En el campo de las artes, el principio de irregularidad no es nuevo. Baste pensar en la incrustaciones coloreadas de Keith Haring, en el videoarte de Bob Devaney, en las obras de los jóvenes italianos Corrado Morelli, Carlo Alfano y Marco Gastini o en todo el arte fragmentario de las últimas corrientes presentadas por el crítico Mauricio Valvesi en la Bienal de Venecia de 1984 con la denominación de “anacrónicas”. Me parece que, antes de hablar de nostalgia por el pasado, estamos frente a una nueva paleta de los artistas que ya no está compuesta por materiales coherentes entre sí (por ejemplo, por un sistema de colores) sino por fragmentos de cultura que proceden, casualmente, del pasado (mejor dicho, de cualquier pasado sin distinción).

**Nudo y laberinto.** El nudo y el laberinto son otras dos figuras de la estética neobarroca que hoy aparecen con frecuencia en forma de figuras o estructuras. Las figuras son más conocidas: piénsese en el retorno del laberinto en *Il nome della rosa* de Umberto Eco, en la película *Labyrinth*, interpretada por David Bowie, o en *Shining* de Stanley Kubrick; recuérdense los innumerables juegos que se basan, sin que lo sepamos, en el laberinto a causa de la intrínseca forma laberíntica del ordenador; repárese en los artistas que crean laberintos como forma de arte: Adrian Fischer y Randall Coate, Richard Fleischner y John Willenbecher, Marco Tirelli y Maria Gracia Braccati. Lo mismo sucede con los nodos que aparecen en la base del trabajo de artistas como Alechinsky o Christian Tobas en Francia y de Oyvind Fahlstrom o Saul Steinberg en Estados Unidos.

El nudo y el laberinto son también dos estructuras de pensamiento, constituyen el principio de dos matemáticas específicas. La primera se adscribe a una francesa, Pierre Rosenstiehl, que ha inventado los dos sistemas de algoritmos para resolver problemas de manera laberíntica (los teoremas de la loca Ariadna y de la sabia Ariadna); la segunda a varios matemáticos europeos, fundamentalmente franceses e italianos, que en los últimos años han creado numerosas teorías de los nudos. El nudo y el laberinto no son solo modelos matemáticos e informáticos, también constituyen verdaderos patrones culturales en los

campos de la epistemología y de la filosofía: la estructura de la Enciclopedia Einaudi, por ejemplo, funciona mediante nudos y laberintos de definiciones y el “rizoma” de Deleuze y Guattari es un árbol laberíntico y anudado que se opone al “falso” árbol de Porfirio.

**Complejidad y disipación.** Ya hemos hablado de los fenómenos complejos a propósito de los objetos fractales. Ahora retomamos la cuestión, puesto que la complejidad también puede ser un principio estético neobarroco si se contempla desde el punto de vista estructural. Para la cultura y para las ciencias “clásicas” de la naturaleza, al repetición de una estructura (por ejemplo, narrativa o figurativa) generaba entropía y negación de la originalidad. Algo parecido ocurre en física con los sistemas que pierden energía lentamente y tienden a una fase de equilibrio total. Sin embargo, el Premio Nobel de Física Ilya Prigogine nos ha enseñado que esto no sucede siempre: existen estructuras o sistemas que, al consumir energía, en vez de desaparecer se transforman en otros, por esta razón se denominan “estructuras disipadoras”, ya que, a pesar de que derrochan energía, siguen siendo estructuras, es decir producen orden y no entropía.

Esto se puede aplicar también a los sistemas sociales (el mismo Prigogine los cita en *La nouvelle Alliance*) y fundamentalmente, a las artes y a las letras, sin excluir a los mass-media. En la actualidad, el consumo de las comunicaciones de masas no solo puede provocar comportamientos banales, sino también comportamientos estéticos. Un buen ejemplo es una actitud “cult”, que admira determinadas películas o libros de género del pasado. Este tipo de comportamiento, que llamaremos “consumo productivo”, en vez de seguir las instrucciones (banales) del objeto consumido, genera una actitud diferente, que puede llegar a ser incluso ideológicamente contrapuesta. En el campo de las artes este comportamiento no es nuevo, un buen precedente son las operaciones dadaístas de principios de siglo; en nuestros días, se repite, por ejemplo, en el “sheet art” o arte de los desechos, tan en boga en Estados Unidos e Inglaterra o en el arte de la reconstrucción de la publicidad, que empieza a tener adeptos de cierta importancia, como la americana Barbara Kruger.

**Poco mas o menos y no se qué.** Estos dos conceptos nos remiten al verdadero barroco y a su pasión por lo infinito y por lo indefinido. En la actualidad, el poco mas o menos y el no sé qué se han convertido en una obsesión en la ciencia y en la filosofía. Una vez más, un matemático francés, Georges Guibaut, ha mostrado en sus *Leçons d’apeu-pres* la fascinación de la aproximación en la historia de la matemática occidental y oriental y ha vuelto a proponer el mismo concepto en términos de fascinación. Por otra parte, un filósofo, Vladimir Jankélévitch, es conocido en todo el mundo a partir de su *Le j’en-sais-quoi et le presque-rien*.

El mismo fenómeno se reconoce en las prácticas estéticas, ¿no es cierto que en la actualidad los mass-media persiguen el efecto de vaguedad, de imprecisión y de atmósfera indefinida (el “quasi nulla”)? Baste pensar en los efectos especiales cinematográficos y televisivos que se usan para expresar las pasiones del alma: para manifestar la tristeza o el sentimiento

amoroso se recurre al flou, al difuminado o al fundido; en el campo de las artes sucede lo mismo: los minimalistas americanos son literatos de “quasi nulla”, los representantes del “dump art” (Jan Borofsky, David Salle o Julian Schnabel) podrían ser la manifestación de un movimiento estético del poco más o menos, de una “pintura mala” y determinados artistas de la calle podrían ser los representantes de un arte que se repite de forma directa y rápida, esencial e imprecisa.

**Distorsión y perversión.** Esta última pareja de ideas no se aplica a un concepto científico. Se trata, más bien, de una forma general, de un tipo de gusto, mediante el cual las parejas precedentes se pueden aplicar a las artes y a las ciencias. Los conceptos anteriores nos dicen que este gusto consiste en la perversión y en la distorsión de los sistemas de orden vigentes, pero su repercusión es menor en lo social que en el del conocimiento del mundo y de nosotros mismos. Pongamos un ejemplo: la “nueva ciencia” actual nos invita a no producir modelos demasiado unificados del universo y a disfrutar del descubrimiento científico, aparentemente paradójico si se compara con los conocimientos tradicionales. En la actualidad, el universo se ha convertido en una multiplicidad fragmentaria, en la que muchos sistemas se oponen y rivalizan entre sí. La creatividad no escapa a este proceso: sabemos que la mayor parte de los fenómenos del universo no funciona de manera estable, sino que participa de la inestabilidad estructural, nos enfrentamos a sistemas que son complejos y no lineales. A este respecto algunos críticos franceses han escrito que estamos en presencia de una “création vagabonde”.

Consecuentemente, no es casual que uno de los puntos clave del gusto contemporáneo sea el placer que causan la distorsión y la perversión. El éxito de la distorsión es debido a que la cultura actual parece ser presa de las fuerzas que someten y ponen en peligro los sistemas existentes; el de la perversión se debe a que el orden de las cosas y el orden del discurso no se han invertido respecto al pasado, como sucede normalmente en las épocas de transición, sino que se han transformado de manera que las lógicas precedentes no pueden ni siquiera reconocer los nuevos fenómenos como “su otro”. Resumiendo, se puede hablar de una ruptura epistemológica muy fuerte, que se ha producido en nuestros días de una manera casi imperceptible. Una ruptura epistemológica que implica –por la distorsión y perversión del sentido del tiempo- el fin de la historia tal y como la conocíamos y la absoluta contemporaneidad de todos los conocimientos.

## El arte del desorden

Si queremos buscar el principio más profundo del neobarroco que sea capaz de influenciar las artes, hemos de elegir el fenómeno de la caoticidad (se entiende que hablamos de la ordenada). La ciencia contemporánea ha cambiado por completo el sentido de una palabra filosóficamente muy antigua. Se trata de la palabra “caos”. Como es sabido, en la mitología



griega antigua, el origen del universo se explicaba como un vacío preexistente a la creación del universo, constituido por el mundo, los dioses y la humanidad. En la tradición griega más arcaica, los primeros dioses Urano (cielo) y Gea (tierra) emergen del caos y dan lugar a la creación. Más tarde, y de forma más genérica, se empieza en cambio a concebir el caos como una materia *informe primigenia*, de la cual se desprende nuestra realidad conocida gracias a un principio de orden. Del caos como vacío hemos pasado a un caos como “lleno” pero privado de forma y de terminación (por lo tanto, el caos es negativo y es “*ἄπειρον*”, sin límite). Esta connotación ha permanecido tanto en las concepciones filosóficas como en el sentido común, hasta hoy. Hasta el momento en que, con el nombre genérico de “teoría del caos”, los hombres de ciencia de nuestra época han comenzado a denominar una serie de métodos de análisis que le otorgan al caos, por el contrario, una formulación muy diversa y mucho más fascinante. De hecho, se llaman caóticos aquellos fenómenos físicos que están *regulados* (y por lo tanto no desordenados), pero con un *orden bastante complejo*, por una estructura o una geometría que a menudo no siguen las leyes matemáticas generales, sino normas autónomas a veces válidas únicamente para aquel fenómeno al que se aplican.

Los casos de fenómenos caóticos son los más diversos y, en nuestra opinión, también los más estéticos. Un fenómeno caótico, por ejemplo, puede serlo por la irregularidad de su superficie: la piel de una naranja, la superficie lunar, el sistema de agujeros del queso gruyere, una costa recortada, un copo de nieve, la forma de una nube. La geometría tradicional no es capaz de medir exactamente un objeto de esta índole. Pero existe una geometría particular que, en cambio, sí puede hacerlo y se llama “geometría fractal”. Según su inventor (o mejor dicho: aplicador moderno) Benoit Mandelbrot, los objetos anteriormente identificados presentan una forma que no obedece a las leyes de la dimensionalidad de la geometría euclídea, o bien que tienen una forma que no tiene una dimensión entera (cero el punto, uno la línea, dos lo plano, tres el volumen), sino *fractal* (dimensión 3/4, dimensión 7/5, etc.). Por ello, los objetos arriba mencionados se llaman *fractales*, lo mismo que la geometría que los estudia y los calcula e incluso los produce y reproduce (a través de un ordenador).

Otro fenómeno caótico es el de la turbulencia, que puede ocurrir por ejemplo en la meteorología cuando aparece un torbellino en un cielo no perturbado (el vacío de aire en una avión), o en medicina en el caso de la fibrilación (paroxismo de los latidos cardíacos), o en entomología cuando enjambres de insectos comienzan a reproducirse de forma increíblemente anómala con respecto a los parámetros tradicionales de control del cociente ambiental de alimento disponible y de densidad de población existente. En estas circunstancias nos encontramos ante *frecuencias*, representables como ondas, que parecen enloquecer y no responder al criterio de la previsibilidad. Y sin embargo, son “simplemente” desarrollos que, aparte de un cierto umbral de oscilación, siguen frecuencias transformadas por ciertos números particulares llamados *aleatorios*, y por ello tienen funciones matemáticas altamente complejas, aunque igualmente calculables.

*Least but not last*, el carácter de la *inestabilidad*, que preside muchos otros hechos físicos o biológicos. Existen ciertos sistemas vivos o bien ciertos hechos naturales que parecen

*precipitarse* de un estado a otro de forma imprevista. Por ejemplo, los terremotos; o bien la transformación del renacuajo en rana; o incluso el comportamiento de un animal ante un peligro (rabia o miedo que se transforman en ataque o fuga), etc. Algunos expertos en topología han pensado que podrían existir buenos modelos nuevos de descripción (por lo tanto, no necesariamente de previsión) de los desarrollos inestables de las “cosas”. Los han llamado, partiendo de su mayor divulgador René Thom, *catástrofes*, no tanto por el hecho de que explicasen las catástrofes ambientales (que son solo uno de los casos posibles), sino por el hecho de que la transición entre los estados del objeto estudiado en su dinamismo experimenta, en algunos umbrales, unas modificaciones instantáneas (precisamente lo que señala etimológicamente la palabra *catástrofe*). De ahí el nombre de *teoría de las catástrofes* para la elaboración de unas matemáticas no euclídeas que incluye los modelos fundamentales de la transformación dinámica de un sistema inestable.

Obviamente, existen muchas otras teorías aplicadas a nuestro así llamado “caos”, pero nos quedamos con esta que acabamos de mencionar porque aquello que nos interesa resaltar aquí es cómo la ciencia moderna no sólo ha modificado el sentido común del término, sino sobretudo cómo ha unido esto a un cambio de gusto. Los fenómenos caóticos, como hemos dicho, son además de la última frontera de la ciencia, también una representación de hechos no negativos sino estéticamente “bellos”. Una prueba de ello es que los fractales de Mandelbrot y compañía se exponen (si están oportunamente adornados) también en las galerías de arte, como demuestran las numerosas exposiciones sobre el tema llevadas a cabo en Europa en los últimos años, desde la primera realizada en Alemania a las últimas en 1988 y 1989 en Trieste, Milán y muy recientemente en Trento. O que las catástrofes también interesaron a principios de los años 80 a un artista como Salvador Dalí, cuyos seis dibujos dedicados a René Thom, por ejemplo, se expusieron en la exposición *Los Dalí de Dalí* en el Palacio de los Diamantes de Ferrara hace unos años. O bien que estas mismas catástrofes se han ocupado en más ocasiones de estética y de exposiciones artísticas. O, por último, que las turbulencias están fascinando el mundo de la creatividad contemporánea, artística o no, e invadiendo el cine, el arte, la publicidad... debido a su efecto de expansión.

La reflexión que podríamos sacar, a pesar de todo, es que la ciencia descubre sólo ahora lo estético de lo caótico. En cambio, el arte, y la pintura en particular, lo habían convertido en un tema de experimentación desde épocas insospechables precisamente porque estaba completamente entregada al orden. De hecho, en el Renacimiento, que precisamente asiste al nacimiento de la perspectiva, o bien de un modelo de representación formalmente construido sobre la coherencia de la escena representada y que a menudo representa, por lo tanto, objetos homogéneos con tal coherencia (por ejemplo, los arquitectónicos) o unidos a esta (las proporciones), encontramos con bastante frecuencia casos de fascinación por aquello que no puede responder a un orden geométrico de la realidad. Si cogemos los *Incendios* de Durero, por ejemplo, se puede observar que los estudios del maestro alemán, y que entre otros reaparecen de forma pictórica en el fondo de la pintura *Lot y sus hijas*, buscan la imagen más justa que dar a las llamas, las cuales son uno de los temas naturales

más difíciles de representar debido a la inestabilidad espacial y, a la vez, temporal. Desde el punto de vista del espacio, las llamas son un objeto sin perspectiva, con un volumen muy irregular y poco espeso. Después, desde el punto de vista temporal, se trata de un fenómeno que cambia instante tras instante: la selección del momento huido del destello ha de otorgar contemporaneidad tanto a la idea de la breve duración (un antes y un después de la continuidad de la llama) como a la puntualidad del fuego. (Hay que señalar, *en passant*, que también Algirdas J. Greimas ha abordado precisamente, a propósito de un literato contemporáneo, Italo Calvino, la pregnancia estética del destello, haciendo de ello una memorable muestra de análisis del efecto estético en *De l'imperfection*).

Un ejemplo totalmente análogo, y cronológicamente poco distante, nos viene de otros dibujos, los famosos *Diluvios* de Leonardo da Vinci. Aquí, el hecho natural caótico elegido es precisamente el de la turbulencia atmosférica, pero el problema técnico y estético sigue siendo el mismo: coger un hecho *puntual*, y dotado de una duración interior propia, tanto en el tiempo como en el espacio. La turbulencia atmosférica, de hecho, también está privada de consistencia volumétrica y cronométrica. Este caso es otro objeto-desafío para la representación en perspectiva, siendo además el límite extremo de un “irrepresentable” en perspectiva, la representación de las nubes. En cuanto a este último tema, es imposible no pensar en el admirable ensayo de Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, de 1972, donde precisamente en el detalle de las nubes pictóricas el especialista francés ve un “objeto teórico” de los más serios entre todos los que se pueden sacar de la historia de la pintura renacentista y post-renacentista, precisamente porque se escapa de los dogmas de la nueva técnica representativa del Siglo XV en adelante. A partir de Damisch merece también la pena retomar la observación, desarrollada en *El origen de la perspectiva*, según la cual el experimento de Brunelleschi para la legitimación de las leyes de la perspectiva (la famosa mesita con la figura del Baptisterio de Florencia proyectada frente a un espejo, pero con un agujero en el medio de la mesita de modo que se pudiera sustituir, ante la pintura, el propio espejo o la visión real) evitaba el problema de las nubes, ya que en el cuadro estaba todo perfectamente pintado excepto el cielo, que estaba constituido a su vez por una porción de espejo para registrar las nubes que pasaban.

Por otra parte, las nubes son un fenómeno inestable tanto para la representación (como en los casos arriba mencionados) como para lo representado. El cielo con tempestad, obviamente, es un contenido metafórico y dinámico y, por lo tanto, se puede afirmar que toda la pintura de tempestad es la imagen por excelencia de la inestabilidad representada. Por ello, se podría añadir que, precisamente en virtud de la cualidad anterior, cuando se una, durante la segunda mitad del Siglo XVII, a la definición de la nueva categoría estética de lo “sublime” (entre cuyos ejemplos constará justo la tempestad), se verá cómo a aquella inestabilidad formal y de contenido se le añade la inestabilidad emotiva del espectador, es decir, la inestabilidad pasional suscitada por toda visión tempestuosa. De hecho, lo sublime es, según las tres etimologías posibles que lo determinan, sub-limen (bajo el umbral), sub-limes (al límite de una frontera), sub-limus (al límite). Dicho de otro modo, se sitúa justo antes de la

explosión de un sistema en el cual, de vez en cuando, se pone como extremo de contenido (limus), de representación (limes), de percepción (limes). (Véase al respecto la obra reciente de Hermann Parret *Le sublime du quotidien*). La pintura romántica será siempre el punto de expresión máximo de un sublime catastrófico parecido, desde Friedrich o de Turner, hasta la pintura inglesa de marineros o las representaciones, siempre inglesas, de la naciente civilidad industrial. Pero también el arte barroco ha buscado siempre la representación de la catástrofe para llegar hasta la cumbre de la inestabilidad (en esta ocasión no tanto angustiosa como estrechamente formal). Basta con recordar las tempestades (una entre muchas, el *Invierno* de Nicolas Poussin) o la iconografía de Sodoma y Gomorra (por ejemplo, los magníficos derrumbamientos de la pintura homónima de Monsù Desiderio).

Por último, existen algunos ejemplos muy particulares en los cuales estamos ante la búsqueda de verdaderas representaciones caóticas en cuanto a la geometría de la superficie. Los primeros casos que me vienen a la mente son aquellos en los que se asiste a un relleno minucioso de toda la superficie de la pintura con geometrías fractales de objetos naturales, pero de tal modo que, aparentemente, las leyes de la perspectiva no se ven amenazadas. Una obra extraordinaria en este sentido es la bóveda de la sala de Baile del Castillo Sforzesco de Milán por parte de Leonardo da Vinci, con su increíble bosque de árboles enlazados que conocemos. Igualmente emblemático es el cuadro de Albrecht Altdorfer *San Jorge y el dragón*, en el cual el episodio mítico se confina a un espacio mínimo, casi atrapado en el tiempo, pero toda la ambientación está ocupada por un gigantesco, lóbrego y trágico entrelazado de un bosque. Se podría casi decir que aquí se alcanza la caoticidad como expresión de un *horror vacui*, ya que no se ha dejado ningún paso hacia el horizonte en la superficie de la obra. De hecho, en obras como estas, observamos un carácter posterior de la geometría caótica en la pintura figurativa clásica: se trata de desafiar la ilusión de la profundidad a través del aplastamiento del espacio obtenido con el enredo de los objetos irregulares para cubrir todo el espacio. Precisamente en Altdorfer tenemos un gran ejemplo de esto, aunque mediante una temática diferente. En la *Batalla de Alejandro*, la llanura del encuentro armado está minuciosamente rellena con la muchedumbre en armas, buscando una trampa de líneas que se puede percibir también como una superficie abstracta bidimensional, además de como un campo abierto y con mucha perspectiva. Y lo único que se hace es retomar, aquí, una tradición alemana de muchedumbres que ya tuvo un predecesor con Durero, por ejemplo, con el *Martirio de los diez mil*.

En definitiva, se puede afirmar que los artistas, aun no teniendo una consciencia explícita del caos/desorden como la de la ciencia moderna, sin embargo implícitamente han descubierto o intuido un poco todos los modos modernos de concebirlo. El caos como geometría, el caos como turbulencia, el caos como inestabilidad. Y además han utilizado técnicas de representación del caos que son, como concepto, las mismas de hoy en día, es decir, la complejidad geométrica, la casualidad de las frecuencias, la bimodalidad de los modelos de representación.

Si queremos, en cambio, llegar a la interpretación de una “filosofía” del desorden, entonces es preciso decir que todo aquello que la ciencia contemporánea ha aportado a la revalorización



estética del caos ya estaba, y mejor, descubierto por los artistas clásicos. Por ejemplo, el hecho de que existe un desorden de los objetos representados, una especie de misterio o magia natural. Que existe, junto a este desorden “objetivo”, un desorden “subjetivo”, o bien un desorden de la representación que ha de entenderse como un desafío a las leyes figurativas. Y que existe, finalmente, un tercer desorden, aquel provocado por la relación entre obra y disfrute: un desorden “angustioso”, que la cultura estabiliza después en un emparejamiento entre objetos representados, unos modos de representación y sentimientos o emociones suscitados por estos al espectador. Y con esto, nos encontramos ya, probablemente en la constitución de un proyecto implícito de lo que hoy llamamos *Ciencias humanas*.

Veit Loers

## Mónadas y tormentas artificiales

*Elementos barrocos en el arte de hoy*

[Traducción Teresa Martín]

En 1981, Demetrio Paparoni organizó en Siracusa la exposición *Aljofre barroco*, en la que ofrecía una visión general de la nueva pintura de la época, todavía inmersa en el ecosistema del dibujo mural y la correspondiente escultura, tal y como había practicado también a finales de los años setenta la *Transvanguardia* italiana (que, sin embargo, no está presente) antes de cometer su “pecado original” cayendo en la pintura. Aljofre barroco (en castellano aljófár y barrueco) son esas perlas irregulares que dieron su nombre al estilo de la época, una asimetría, que, por cierto, sólo más tarde fue tomada de la rocalla, el ornamento del Rococó, y trasladada al Barroco.

La mayoría de los artistas que formaron parte de esa exposición ya no son conocidos, pero Paparoni tuvo la impresión de que estaba surgiendo una nueva generación para la que ya no eran válidas las leyes clásicas de la Vanguardia y visualizó su exposición con “una idea de la belleza del arte que proviene de las irregularidades: la irregularidad como enigma”<sup>1</sup>. También se identifica la influencia del mito clásico, que en Italia ya había cultivado el Arte Povera. Las volutas se convierten en espirales y las máscaras en caretas grotescas. Venus se transforma en Greta Garbo y de la personificación de África surge *Black Magic*. Paparoni hace referencia a Erwin Panofsky, el historiador del arte, para afirmar que también el arte de hoy se ha aproximado al del pasado. Nada nuevo en la discusión posmoderna de aquel momento. Algunos años después, Gilles Deleuze, bajo un signo ligeramente distinto, nos instó al final de su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988) a habitar artísticamente la mónada barroca de Leibniz, pero considerando el espíritu de la época: “El problema sigue siendo habitar el mundo, pero el hábitat musical de Stockhausen, el hábitat de plástico de Jean Dubuffet hacen que no se sostenga la diferencia entre el interior y el exterior,

lo privado y lo público: identifican las variaciones y las trayectorias y reemplazan la monadología por una “nomadología”... Descubrimos nuevas formas de desplegar y nuevos envoltorios, pero seguimos siendo discípulos de Leibniz, porque se trata siempre de plegar, de desplegar, de replegar”<sup>2</sup>.

La teoría de las mónadas de Leibniz (1714), un escrito más bien marginal del filósofo, físico y matemático, que ayuda a la comprensión de su filosofía de las fuerzas de cuerpos en movimiento, pero también de la armonía preestablecida de su metafísica, no sabe nada todavía de su recuperación posmoderna por parte de Deleuze o del continuado interés crítico que le dedicaría Immanuel Kant a su monadología<sup>3</sup> desde 1746. Conserva su vitalidad porque, al igual que el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, está compuesta de párrafos radicalmente breves que no sólo contribuyen a introducirnos de modo original en la comprensión del mundo, sino que, además de su significado histórico para el pensamiento moderno —de forma análoga en el caso de Wittgenstein, una visión del mundo del comienzo de la modernidad—, dejan mucho margen para las propias interpretaciones desde la perspectiva actual. Ante la monadología, el lector imparcial tiene la sensación de encontrarse frente un poema o un drama, una pieza musical o un cuadro del Barroco, cuyo verdad no se ve afectada por su aparente antigüedad. Una mónada no es un átomo en el sentido habitual, sino un fenómeno. No tienen ventanas “por donde algo pueda entrar o salir”<sup>4</sup>, pero forman compuestos al agruparse. Es una sustancia sin partes, pero siente “apetito” de más, de participar y percibir lo más elevado. Como “autómatas incorpóreos”, Leibniz las clasifica como entelequias, ya que el carácter de celdas de las mónadas impide que entren sustancias ni accidentes en ellas. Pero todas las mónadas son espejo del universo y son distintas las unas de las otras. Para Leibniz, las sustancias son cuerpos geométricos, pero también materiales, inorgánicos y “casi con estructura muscular” (G. Deleuze), que además poseen una especie de alma en su interior. Las mónadas compuestas se comportan de acuerdo con el principio de la mónada individual, sólo que su capacidad de percepción es mayor, y las unidades impregnadas de conciencia y alma, los espíritus, están en relación con lo divino y, por así decirlo, dan lugar a la “ciudad de Dios” absolutista. La ciudad y el universo son figuras análogas en las que todo está en movimiento, interrelacionado, y nada existe fuera de ellos.

El siglo XIX sustituyó esta ontología vitalista con su teoría idealista del conocimiento —lo que ya comienza en el razonamiento del joven Kant—, que abstrae o elimina a Dios y analiza el brebaje metafísico en condiciones de laboratorio, pero, en cierto modo, llevándolo a ebullición hasta destruirlo<sup>5</sup>. Sin embargo, Deleuze alega que otros han continuado el pensamiento de la monadología barroca, cuyo principio activo él considera el pliegue: Bergson, Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Mallarmé y Joyce. Y, se puede añadir, Cézanne y Van Gogh, Kandinsky y Mondrian, aunque ellos difícilmente podrían haber conocido la filosofía de Leibniz.

El principio barroco sería entonces una masa elástica o una receta de cocktail, apta para la mezcla de términos distintivos de la cultura de una época futura, cuyos ingredientes

siguen los *Conceptos fundamentales* y las observaciones sobre el *Renacimiento y Barroco* de Heinrich Wölfflin. En algún momento el absolutismo se convirtió en Antiguo Régimen y en algún momento la burguesía se convirtió en la sociedad del capitalismo tardío. El denominado Neobarroco, que se extiende desde la excentricidad del rey Luis II de Baviera hasta la necesidad de representación de la gran burguesía, es un estado de ánimo histórico, como si dijéramos, el mundo en el que vive *El hombre sin atributos* de Musil, a varios años luz de los movimientos del “Sturm und Drang” (tormenta e ímpetu), del romanticismo burgués (Biedermeier) y del “Vormärz”. El siglo XX se comporta con el XIX como el XIX con el Barroco: una actitud de reacción contra las pelucas largas estilo Felipe V y las marquesotas. Por otro lado, no obstante, absorbe como una esponja todo lo que el siglo anterior tenía que ofrecer. Sólo para el “revival” no existen reglas. Se alimenta de imágenes que surgen en la memoria colectiva, de imágenes de fragmentos culturales cuyo contexto, sin embargo, no es reconstruido. Imágenes que apoyan y justifican la demanda de nuevas estructuras, aunque se producen fenómenos sorprendentes que nada tienen que ver con el “revival”, pero que evidentemente poseen los mismos códigos genéticos. La celda oscura de las mónadas que Deleuze, siguiendo a Leibniz y de la misma manera que la arquitectura barroca, quiso dividir en dos pisos, uno oscuro arriba y uno luminoso abajo<sup>6</sup>, al menos en cuanto al arte plástico y a su carácter representativo, ha encontrado un curioso pariente en el último tercio del siglo XX: el *White Cube*<sup>7</sup> o cubo blanco. Un símbolo espacial que no se deriva del siglo XIX ni de la Bauhaus, aunque existen similitudes formales. “Sin sombra, blanca, limpia y artificial”, describió Brian O’Doherty esta idea espacial en su ensayo *Inside the White Cube* (1976): “El arte existe en una especie de eterna exhibición”<sup>8</sup>. El autor sitúa esta “celda de iluminación uniforme”, el espacio de la galería, en ciudades desmesuradas y paisajes urbanizados. Con la perspectiva distanciada de una nave espacial que se aleja las define como “ligadas mediante reproducciones, impulsadas por pequeños motores míticos y ostentando minúsculas maquetas de museos”<sup>9</sup>. El *White Cube* es, de hecho, una mónada que no tiene ventana al exterior y cuya iluminación es inmanente. Es el Alter Ego del arte minimalista que lo creó. Hace resurgir la Vanguardia en sus expresiones más radicales de Suprematismo y Neoplasticismo y, como en el Barroco, no sólo incluye el espacio, sino que lo activa adicionalmente. Las esculturas de Donald Judd son tal vez los Berninis de esa época. Judd sabe cómo capturar la luz con sus cajas lisas, a veces recubiertas o agujereadas, y hacer visible la dimensión utópica de la suspensión en el espacio, también precisamente en el contexto en el que la escultura no está: como emanación de una figura platónica. El hecho de que el *White Cube*, por ejemplo en las obras del periodo de Robert Morris, tiene algo que ver con la escenificación y el teatro, ya lo afirmó críticamente en los años sesenta Michael Friedman. El “cubo blanco” cumple la función del proscenio del siglo XVIII, en el que el actor ocupaba una doble realidad espacial, la ilusionista del escenario y la real de la platea, sólo que en vez de los actores, las que aparecen son las obras de arte. En el Hotel Soubise de París, en la sala de los espejos del Amalienburg en las proximidades de Múnich, en el palacio de Sanssouci junto a Potsdam, la iglesia Wieskirche y la del monasterio de Rott am Inn en Baviera, pero también de alguna manera en la sacristía churrigueresca de la Cartuja de Granada, el espacio es despojado de jerarquías y auratizado mediante conchas y



motivos convexos y cóncavos. El Rococó opera en el estado de suspensión de sus mónadas espaciales, cuyo interior carece de exterior. Son cristales de lo virtual<sup>10</sup>, en las que, aislada del exterior herméticamente, se difunde la atmósfera contemplativa de las *Fêtes Galantes* de Watteau. El *pathos* deja paso a la actitud<sup>11</sup>. Son las mónadas que, según Leibniz, padecen y no obran exteriormente<sup>12</sup>. También en el *White Cube* el tiempo se detiene. O'Doherty le confiere un carácter de limbo: “Es necesario haber muerto para estar allí”<sup>13</sup>. La muestra de Gersaint como imagen transitable. En las nuevas grandes galerías neoyorquinas del Soho, más tarde de Chelsea, en Colonia, en Milán y ahora en Londres, pero también en los nuevos museos de arte contruidos a partir de los años ochenta, las *Fêtes Galantes* se han convertido realmente en el limbo del arte. Hace tiempo que ya no se necesita el arte minimalista para evocar el aura del espacio. Nuevos cuadros y esculturas gestuales, fotos de gran formato y cajas de luz esperan ahora el mismo ambiente espacial, y parecen haber sido creados bajo esas premisas. Warhol, Baselitz, Jeff Koons: es indispensable que el espectador interiorice las condiciones espaciales del *White Cube* para poder asimilar en profundidad las obras, para tener en su interior el mismo espacio enfático de la obra de arte. El *White Cube* y el nuevo poder de la imagen de los años ochenta no sólo están interrelacionados, sino que hasta el día de hoy celebran una *Boda alquímica* (J.V.Andreä).

También Joseph Beuys se apropia pronto de la mónada del *White Cube*. En la documenta 4 (1968) de Kassel presenta una gran instalación que denomina *Raumplastik*, *Winterlandschaft* o *Winterlager* (escultura espacial, paisaje invernal o campamento de invierno) que, no por casualidad, se sitúa junto a salas con obras de Dan Flavin<sup>14</sup>. Se trata de ángulos inmensos, cajas, una silla y bastones apoyados contra la pared, la mayoría de cobre, hierro y madera, forrados parcialmente con fieltro. En el centro situó dos grandes mesas de laboratorio, llamadas *Fond II*, que había hecho cubrir con losas de cobre, unidas con un fleje de cobre. Las losas estaban sometidas a una corriente de alta tensión. A su lado, un juego de herramientas como las que se usan en las escuelas, un tubo de Geissler, un artefacto que se ilumina al frotarlo, y un generador de alta tensión de alta frecuencia que transforma la corriente continua en corriente alterna y produce chispas. Beuys comentó esa extraña obra con las siguientes palabras: “[...] Nos encontramos en una cultura nómada; el espíritu debe contentarse sin una visión del mundo fija. El campamento de invierno no es una escuela de imágenes, sino una escuela de pensamientos. En verano vivimos hacia el exterior; en el invierno se piensa mejor. Pero al día siguiente podría suceder algo, podría llegar el deshielo”. Intentamos orientarnos. Beuys había recopilado las obras de distintas acciones de años anteriores. Un lugar de reflexión, en el que la energía almacenada, acumulada, a menudo oscura, parece esperar a ser liberada. Y luego las descargas eléctricas, que Beuys describió como tormentas producidas artificialmente. Aparte de los ejercicios espirituales inspirados libremente en Ignacio de Loyola que presentó en la acción Manresa (1966) y cuyo fin era crear en uno mismo el “afecto”, es decir toda la fuerza del entendimiento y la voluntad, así como la sensibilidad del hombre que busca, la obra giraba en torno a la liberación de un estado de letargo.

No llamemos esta vez al espacio de la documenta mónada, no utilicemos los términos de percepción y entelequia, penetremos esta vez en el Barroco temprano del místico silesiano Jakob Böhme (1575 – 1623). La mayoría de sus escritos ya alcanzaron la popularidad en el siglo XVII. Joseph Beuys, que menciona en ocasiones a Böhme y está estrechamente relacionado con la obra de Rudolf Steiner, adquiriría sus conocimientos de la filosofía de Böhme a través de ese mentor espiritual, posiblemente también sobre su teoría de los signos<sup>15</sup>. Para Jakob Böhme el mundo todavía no ha sido ocupado por el deseo de entelequias, no posee ni las curvas infinitesimales de las diferenciales de Leibniz, ni el victorioso contrarreformismo de las pinturas de cielo raso del Barroco. Aquí la luz lucha aún con la oscuridad, un principio esencial del gnosticismo, para incluir lo oscuro y malvado en la armonía y, de improviso, hacerlos aparecer bajo diversas formas, en vez de instalarlos en los cuerpos de los herejes en la parte inferior de los frescos, iglesias o mónadas. Así, Böhme declara de forma lapidaria que el ser humano habita tres mundos: “Uno es el mundo de la oscuridad eterna, como centro de la naturaleza eterna, que da a luz el fuego como el tormento del miedo. El otro es el mundo de la luz eterna, que da a luz a la felicidad eterna, dentro del cual habita el espíritu de Dios, dentro del cual el espíritu de Cristo acoge a los seres humanos y expulsa a la oscuridad. El tercer mundo es el exterior visible, en el que se encuentran los cuatro elementos y los astros invisibles. El fuego en la luz es un fuego de amor. Y el fuego en la oscuridad es un fuego de terror”<sup>16</sup>. Beuys parece haber tomado su parábola del paisaje invernal de Böhme, cuando ésta describe el estado del limbo terrenal del siguiente modo: “Como se ve en invierno, cuando la luz del sol cae uniforme sobre la tierra, pero los rayos cálidos del sol no logran alcanzar el subsuelo y no puede crecer ningún fruto”. Pero el concepto de calor en el pensamiento de Beuys y la escultura exigen una cierta intuición: “Ya que el nacimiento más íntimo y hondo en esencia sucede así: en el relámpago donde nace el espíritu escondido, allí es asido”<sup>17</sup>. El relámpago es la descarga iluminadora entre la tesis y la antítesis que ayuda a reanimar y a liberar los anquilosados modelos de pensamiento, los bastones eurásicos, los ángulos de fieltro y las cajas de goma, también y precisamente en el año 1968, lo que no comprendieron los estudiantes que discutieron con Beuys.

Beuys no es el único artista de importancia que integra la cosmología de Jakob Böhme en su obra. Ya antes sus declaraciones neognósticas sobre la literatura alquimista de los rosacruces barrocos habían llegado al arte gracias a Yves Klein. Las “Antropometrías” (1960), con las impresiones azules de cuerpos femeninos en el lienzo, son inimaginables sin la teoría de los signos de Böhme y asimismo su exposición “Le Vide” (El vacío, 1958), el espacio vacío en la galería Iris Clert, París, puede entenderse como *recipiente vacío o caja del espíritu* (J. Böhme), que resuena precisamente a través de ese espíritu. También se puede conjeturar que Lucio Fontana se inspiró en los autores barrocos cuando creó sus “Agujeros” y “Tajos”. En el *Manifiesto Blanco* (1947) escribe, entre otras cosas: “Los artistas barrocos dan un salto adelante en esa dirección. Introducen el concepto de tiempo en el arte plástico [...]. Por primera vez, la física explicó ese tiempo de la naturaleza como algo dinámico. Se reconocía el movimiento como un principio inherente a la materia, cuya conocimiento haría comprensible el universo”<sup>18</sup>. Leibniz, con su mecánica de los mundos,

no está muy lejos. Las primeras obras de Fontana, pero también los cuadros ovalados de “La fine di dio” o los “Teatrini” con su carácter proscénico son invenciones animadas por el espíritu del Barroco.

Pioneros como Fontana, Klein y Beuys, pero también otros, han abierto las puertas a un arte más allá de la Vanguardia. Pero son puertas batientes. Una vez dentro, no se puede dar marcha atrás. Se pasa junto al “White Cube”, pero también la nueva figuración, y se llega al videoarte y al cine-arte, que con su propio estilo se han desarrollado en el clima del “cubo blanco”, aunque para llenarlo de oscuridad. Cuando Gilles Deleuze asocia el pensamiento barroco de Leibniz con el pliegue, el vídeo o película creados para el arte plástico son, como pliegue infinito, enrollado y aplastado, el posible “revival” de la imagen barroca, porque, como ella, no cuentan nada, sino que son sólo una animación, un anuncio o un bucle: el “ready-made” de la narración y casi, incluso, imágenes de la proyección digital. En la imagen barroca, si se puede englobar en una sola denominación, los principios del drama de Aristóteles [unidad de lugar, de acción y de tiempo] adoptan una forma complicada que, a través de la alegoría alcanza una forma elevada intemporal. Por el contrario, el cine de vanguardia era puro relato, un momento que acentuaba el blanco y negro. Sólo con la Nouvelle Vague, el Neorrealismo, con Hitchcock, Kubrick y Fassbinder (no por casualidad al igual que el *White Cube* situados en los años sesenta del pasado siglo), la imagen en movimiento se convirtió en cuadro de situación óptico en color. El montaje y el doblaje permiten ampliar la narración. El clásico flujo temporal se transforma en una sucesión de escenas y tomas que en ocasiones se derivan las unas de las otras y pueden construir una cadena de asociaciones<sup>19</sup>. Mientras el matrimonio disputa, la cámara se permite un recorrido a través del dormitorio y el baño de la pareja para declarar, con los colores primarios rojo, amarillo y azul, la propia modernidad [J.-L. Godard, *El desprecio*]. Las imágenes barrocas anuncian al comienzo de la película que se abandona la realidad, cuando Ferdinand lee en voz alta a su hijito un catálogo de Velázquez [J.-L. Godard, *Pierrot el loco*]. Stanley Kubrick relata en formato extra-largo la historia de Barry Lyndon, presentando, como si los sacara de una galería de arte barroca, un escenario tras otro: paisaje, guerra, interior, pieza de sociedad. El vídeo adoptará más de veinte años después esa conquista y la transformará en un instrumento autónomo. Puede recurrirse como método a los elementos barrocos de las alegorías, cuyo lenguaje visual se perdió en los siglos XIX y XX, aunque se trate de imágenes abiertas. Los luminosos bodegones holandeses de flores y frutas del siglo XVII son primeros planos y *memento mori* escenificados del pasado. Bas Jan Ader arregla un ramo de flores en rojo, amarillo y azul ante la cámara encendida como melancólica reminiscencia de Piet Mondrian. El sistema barroco de la retórica, que funciona con los términos *inventio*, *acutezza*, *ingenium* o *perspicacia*, tomados de Aristóteles y Cicerón, utiliza, como argumenta Giamabattisto Vico frente a Descartes, la tópica de un tema del discurso o de la imagen, para ir más allá de su creatividad y alcance y llegar hasta su contenido de verdad<sup>20</sup>. Bruce Nauman hace que, alternativamente, un payaso brinque obligado y se siente aburrido en la taza del váter, para evocar miedo existencial y asco.

Las imágenes cinematográficas, las fotografías y los cuadros de finales del siglo XX y principios del XXI no son menos existenciales, enigmáticos y apocalípticos que las alegorías barrocas. Sus métodos estilísticos son la ralentización [Bill Viola], el bucle [Rodney Graham, Tacita Dean], la composición metafórica [Jeff Wall] o la pausa [de Rijke/de Rooij]. En el universo visual de los grandes realistas del siglo XIX y de la Vanguardia podemos ver una liberación de la iconografía barroca, que se había tornado excesivamente formularia. Sin embargo, precisamente la dirección de los nuevos medios hacia los espacios de brillo cristalino de los cubos-mónadas o hacia los extremos de la luz y la oscuridad confiere a la época del Barroco, que el hombre moderno durante largo tiempo ha considerado recargado y minuciosamente desautorizado, la función de ideal, en la que ella misma se reconoce. Por supuesto, sólo en imágenes y preferentemente en imágenes en las que el “pliegue” o el drapeado libera la sombra barroca, que contrarresta la luz, hacia la oscuridad o bien hacia la entropía de una claridad difusa y constante, es decir, cuando rompe el equilibrio entre la luz y la oscuridad. En *La flauta mágica* de Mozart Pamina canta: “Vagamos por el poder del sonido / Felices por la sombría noche de la muerte”. El cielo de Goya envuelve sus juegos cortesanos de sociedad en un fulgor plumizo o dirige la luz sobre los ajusticiados de los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid<sup>21</sup>. Y William Turner deja sus heroicos paisajes envueltos en una difusa niebla luminosa, en la luz del limbo del *White Cube*.

## Notas

1- Demetrio Paparoni, *Aljofre barroco: appunti per un'idea di eclettismo*, en: *Aljofre barroco* (catálogo de la exposición), Noto 1981

2- Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz e le baroque*, París 1988, p.89 (trad. cast. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.). El pliegue como principio universal de la monadología no es parte integral de la teoría de las mónadas, aparece sólo en el n.º.61 de la monadología como “repliegues”. No son sustancias, sino formaciones del cosmos. Deleuze las extrae de otros textos de

Leibniz, como sus *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, donde se ocupa de la filosofía de John Locke.

3- G.W.Leibniz, *Monadología: principios de la naturaleza y de la gracia*. Redactada originalmente en francés. Edición de la Universidad Complutense, Madrid.

4- Leibniz, op.cit., n.º.7

5- I. Kant en sus “Escritos pre-críticos”: *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte und Beurteilung der Beweise derer sich Herr von Leibniz und*



*andere Mechaniker in dieser Streitsache bedienet haben...,, Königsberg 1746. Diez años después: Der Gebrauch der Metaphysik, sofern sie mit der Geometrie verbunden ist, in der Naturphilosophie, dessen erste Probe die physische Monadologie enthält, 1756 (base de la discusión para obtener la venia legendi). Ambos redactados en latín.*

6- G. Deleuze, op.cit., p.6 s.

7- En alemán el ensayo se tradujo como *In der Weißen Zelle*: dentro de la celda blanca.

8- Brian O'Doherty, "Inside the White Cube", *Artforum*, 1976.

9- B. O'Doherty, op.cit.

10- Ver las declaraciones de Leibniz en su *Teodicea*, la imagen de la pirámide de cristal con sus habitaciones utópicas. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps, Cinema 2*, Les Éditions de Minuit, París, 1985, Conclusiones y el capítulo "Los cristales del tiempo".

11- Veit Loers, *Rokokoplastik und Dekorationssysteme, Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18.Jahrhundert*, München und Zürich, 1976 (versión ampliada de una disertación de 1972), p.86

12- Leibniz, op.cit., n°. 49 - 52

13- B. O'Doherty, op.cit.

14- Melitta Kliege, *Die Plastiken und Objekte des documenta-Raums und ihre Vorgeschichte y Johannes Stüttgen, Die documenta-Beiträge von Joseph Beuys als plastisch-logische Einheit (von innen betrachtet)*, en: Joseph Beuys, *documenta-Arbeit*, catálogo de la exposición del Museo Fridericianum de Kassel, publicado por Veit Loers y Pia Witzmann,

Ostfildern (Stuttgart) 1993, p.65 s. y p. 13 s.

15- Sólo cuando el legado de Joseph Beuys esté en la Biblioteca de Beuys se podrá aclarar este tema. Beuys utilizó también en sus obras metáforas de Leibniz que había adoptado Rudolf Steiner, como los conceptos plástico y elástico.

16- Jakob Böhme, *Von der neuen Wiedergeburt*, 19. *Christosophia, ein christlicher Einweihungsweg*, Gerhard Wehr, Freiburg i.B. 1975, p.111s.

17- J. Böhme, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. Capítulo 1 n°. 9 y capítulo 10, n°. 52. De *Geheimnis des Geistes*, una selección de sus textos, Stuttgart 1952, p.28 y p.32. Las topologías del invierno y el relámpago salpican toda la obra de Böhme. También los elementos 1, 2 y 3 de la acción Manresa se encuentran en Böhme, lo que evidentemente pasa por alto la monografía sobre Manresa de Friedhelm Mennekes.

18- Lucio Fontana, catálogo de la exposición Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1996, p.209

19- G. Deleuze, *L'Image-Temps, Cinema 2*, Les Éditions de Minuit, París, 1985 (trad. cast. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.).

20- Ernesto Grassi, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprach – Zur Rettung des Rhetorischen*, Colonia 1970, p.169 s.

21- Jean Starobinski, 1789, *Los emblemas de la razón*, París (1988). Starobinski diseña un catálogo de características estéticas del Rococó tardío y la Ilustración, en el que los criterios barrocos experimentan una proyección final casi apocalíptica.

Fernando Castro Flórez

*“Dos cosas entre otras, cristiano lector, me han movido a tratar de las tribulaciones. La primera la muchedumbre y abundancia que tenemos dellas en estos tiempos trabajosos, en los cuales demás de las fatigas y miserias que cada uno pasa en su persona y casa, nos visita y castiga nuestro Señor con las calamidades públicas que padecemos...”*”.

# Tribulaciones y lección de sombras

*[Citas y pensamientos deshilachados sobre el barroco que no cesa]*

## No sabe lo que quiere

“Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias –escribe Eugenio D´Ors-, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, *no sabe lo que quiere*”<sup>2</sup>. El Barroco está caracterizado por la extremosidad más que por la exhuberancia<sup>3</sup>; frente a la certeza y la calma, la turbulencia y la excitación, ese furor que tanto *nos hace falta*. “En la medida – advierte Jarauta- que el hombre contemporáneo abdica de ciertas ilusiones epistemológicas y recorre la línea de sombra del escepticismo se ve obligado a derivar una parte importante de su experiencia hacia esta nueva forma de representación tan próxima de las formas barroca”<sup>4</sup>. La manera neobarroca que introduce, en todo momento, la irrealidad<sup>5</sup>, al mismo tiempo que pone de manifiesto, la levedad<sup>6</sup>.

## Tiempo de incredulidad

La discusión por el “espíritu del tiempo” está sometida al clásico movimiento de la paranoia: búsqueda de orden y devastación de eso que se cataloga. El bizantinismo conceptual se hace solidario con las formas más cínicas de la moda, la demanda permanente de nuevos signos y rótulos. En última instancia, todos parecen concederle a esta discusión sobre la especificidad de nuestro tiempo el rango de una nadería, algo con lo que “pasar el tiempo”.

La determinación de lo *moderno* exigía la asunción de un *proyecto* con determinadas implicaciones políticas; la polémica de la postmodernidad puso en tela de juicio el fundamento de esa racionalidad progresiva. La crisis de la modernidad tiene que ver, como señalara Lyotard, con la incredulidad antes las narraciones que establecían la legitimidad y el lazo social, en su lugar no se dispondría más que las micrologías y el conflicto o, mejor, el disenso, se volvería agonístico. Cuando la postmodernidad comenzó a estar pasada de moda, surgió lo *neobarroco* como el signo que nos caracterizaría. Calabrese ha definido el neobarroco como un vago “aire del tiempo”<sup>7</sup> en el que hay una ansiosa búsqueda de formas desde la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada. Los valores que surgen tras esta *pérdida del centro* son la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad, la *inarmónía* a la que se ha referido Gillo Dorfles. Si la modernidad está asociada al relato ilustrado-emancipatorio y la postmodernidad al advenimiento de la sociedad postindustrial (el mundo de la técnica desplegada y consumada en la cibernética), el neobarroco comparece como una lectura del presente en la cual la apelación a la *historia* se convierte en un ejercicio “retórico”, en intertextualidad delirante. La lectura y desgaste de lo postmoderno se asocia a una recepción extremadamente superficial de las reflexiones de Lyotard, tanto es así que en sus textos recientes ha tenido que enfrentarse tanto a los que han hecho de la crisis de legitimación un motivo más para el *cinismo* o el realismo, cuanto a los que se han dedicado a realizar un maniqueo ajuste de cuentas con la modernidad. La postmodernidad no es, para Lyotard, algo abstracto, es decir, separado con respecto a algo previo ahora inaceptable. Al contrario, es un movimiento presente a través de la modernidad, un ritmo que precipita la crisis, una *translaboración* del vigor vanguardista. La postmodernidad hunde sus raíces en la modernidad sin considerarla a ésta como un proyecto total sino como un *laberinto de lenguajes*, un espacio complejo en el que se producen diferencias.

## La (otra) razón barroca

Christine Buci-Glucksmann señala que la *razón barroca* es una teatralización de la existencia, una lógica de la ambivalencia que conduce la razón otra, interna a la modernidad, hasta la Razón de lo Otro que es desbordado continuamente<sup>8</sup>. El barroco es caos y exceso como también lo es esa faz oscura de lo moderno que se sustrae a las totalizaciones. El barroco da cuerpo a la *escisión*: la sombra que la Ilustración quiere arrinconar. El mundo barroco es distinción, incluso dualismo, un diferenciarse que se enreda en la infinitud: “Una diferencia que no cesa de desplegarse y replegarse en cada uno de los lados, y que no despliega el uno sin replegar el otro, en una coextensividad del desvelamiento y del velamiento del Ser, de la presencia y la retirada del ente”<sup>9</sup>. La movilidad barroca genera su *claroscuro*, su plegamiento luminoso, su verdad es como la *aletheia* una cercanía que se reserva. El barroco intenta la obra o la operación infinita, conduce la materia hacia los matices, las *maneras*. Deleuze ha señalado que el arte barroco es un *arte informal*, preocupado fundamentalmente por las texturas. Lo principal es la subversión de los límites, la extensión de la materia, de ese modo barroco que se ha encaminado hacia un arte total, una suerte de teatro universal. El arte es

danza, proliferación: un continuo plegar-desplegar, envolver-desenvolver. “Esta continuidad de las artes, esta unidad colectiva de la tensión, se supera hacia una unidad completamente distinta, comprensiva y espiritual, puntual, *conceptual*”<sup>10</sup>. Para Nietzsche el concepto era la necrópolis de la intuición, para el espíritu barroco la inmediatez no puede ser recobrada, esa jovialidad de lo próximo está definitivamente desterrada. El mundo conceptual barroco renuncia a la *armonía* clasicista, profundizando las escisiones, custodiando los amargos fragmentos que persisten como señas del dolor. En realidad, el sufrimiento aparece ante el sujeto como un *espectáculo*, como un juego. Benjamin ha analizado este carácter ilusorio del *trauerspiel* que presenta la catástrofe a los ojos del melancólico como si un espejo tratara de devolver una imagen en la oscuridad<sup>11</sup>. La presencia barroca es una alucinación: una *alegoría*. Lo evanescente de la alegoría reside en la ausencia de un centro al que apelar<sup>12</sup>. La imagen alegórica tiene estructura *serial*, es una repetición que hace desvanecer el *aura* de lo único y, sin embargo, se encuentra en relación estrecha con un sujeto que es determinado como poseedor: el concepto deviene *conchetto*. “El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación”<sup>13</sup>. La estrategia narrativa barroca es el corte, la *ruptura*. Calabrese ha analizado las dos estéticas que surgen de esta *pérdida de la integridad*: la estética del *detalle* y la del *fragmento*<sup>14</sup>. La estética del detalle tiende en la contemporaneidad a *ralentizar el tiempo*, convierte en totalidad lo seccionado. El efecto del detalle es *pornográfico*, pone en evidencia lo demasiado escandaloso. Por medio del fragmento se realiza una descripción que no recurre a ninguna unidad. La voluntaria fragmentación de las obras del pasado busca *materiales* con los que comenzar nuevas creaciones. Fragmentos y detalles coinciden en el uso de la *cita*, en la actitud descontextualizadora que busca el asombro, trata de incitar al pensar. La expresión de lo caótico, la irregularidad, conducen a cierta excitación, una esperanza ante la liberación de las totalidades. También este gusto por la incertidumbre supone una proliferación de las *variedades*, de la pose excéntrica.

## Ruina sobre ruina

Las ruinas se van acumulando en este territorio que contemplara el Angelus Novus<sup>15</sup>. El mundo de la obra de arte reproducida, en el sentido benjaminiano, pone en el lugar de la presencia única el *deseo masivo*, la proliferación de las partes. “Quizá sea eso el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en el que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración”<sup>16</sup>. El placer de un mundo sin centro es el del *extravío*, la satisfacción de hacer frente a lo laberíntico de la existencia con las *astucias de la razón*. El *laberinto* caracteriza a lo neobarroco, también asociado a la *agudeza*. El ingenio es lo que resta cuando somos entregados a un torbellino, el de la pérdida de sí. “El más moderno y “estético” de los laberintos y los nudos no es aquel en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquel en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma”<sup>17</sup>. La *suspensión*, la indecibilidad, son ya constitutivos de la obra de arte. No hay respuestas ni una enciclopedia que permita aspirar a ellas; las razones se tienen que aducir en un dominio *rizomórfico*.



## Destino babélico

Las preguntas establecen senderos que no conducen a ninguna parte ni ofrecen la seguridad de algún refugio o alguna conclusión. El *vagabundeo* de la creación habla de muy diversos modos: el laberinto remite a la *Torre de Babel*. El nomadismo estético tiene que renunciar a cualquier utopía edificante, vale decir a toda pretensión “cósmica”. Babel es el lugar de la confusión de las lenguas, el extravío del sentido, la proximidad de los *bárbaros*. “La utopía consiste en creer que existe un “topos” presente o futuro en el que sea posible el regreso a la homoglosia, a aquella situación edénica y prebabélica perdida por nuestros padres por culpa de su ambiciosa subida a un paraíso nunca alcanzado”<sup>18</sup>. El barroco renuncia al Paraíso y afirma la historia, sabe de la inminencia de la *catástrofe*. La grandeza de Babel radica en su belleza fragmentaria, en su permanecer inacabada, como una cifra de nuestra propia condición. No hay ninguna nostalgia en este *abandono*, cuando se contempla el fragmento no como un estilo sino como la forma de la palabra entregada a lo que le es extraño, dirigiéndose al *afuera*, manteniendo el misterio, el enigma como algo irreductible. El lenguaje cartografía sus variedades, dispone, más que la forma melancólica de la mirada barroca, de la actitud *divertida*, de la excentricidad neobarroca. No hay nada perdido, ni tierra alguna que contemplar melancólicamente, cuando se renuncia a los delirios babélicos, cuando no se aspira a abandonar el laberinto recuperando algo “propio”. El territorio del nómada contemporáneo puede ser recorrido desde la levedad del *humor* que Calvino reconociera como una propuesta para el próximo milenio. La diversión es lo que nos resta de ese disenso que la crisis de la modernidad ha dejado como un don amargo y, sin embargo, deseado. Nuestro destino acaso sea el del traductor benjaminiano, una vez que hemos comprendido el carácter todavía *babélico* de la lengua<sup>19</sup>. El traductor arrastra la poesía por los abismos del sentido. La tarea de la traducción oscila entre lo poético y lo sagrado, la relación con el texto no es representativa ni reproductiva, puesto que la traducción no es ni una imagen ni una copia: es una forma que encuentra lo *inolvidable*<sup>20</sup>.

## Cenizas manieristas

En el *manierismo*, la conflictividad de la melancolía queda manifiesta en el brillo de las tinieblas y en la proliferación de detalles simbólicos alrededor del sujeto aferrado a la idea fija. Ciertamente, como apunta Claude-Gilbert Dubois, el manierismo ve las cosas a través de la pantalla de una estilística universal y, en consecuencia, éstas no le parecen presencias sino figuraciones que se inscriben en un código de representación. Mientras la escritura clásica trata de equilibrar en la frase aquello que es central y aquello que se toma como lateral, manteniendo una jerarquía de importancia semántica a partir del centro, el manierismo es una tentativa de alterar este equilibrio jerárquico reforzando lo marginal, construyendo *por derivación*, buscando los efectos de sorpresa. El creador manierista está en la cuerda floja, su acrobacia es un *arte de la variación*: “no hay que no suponga, si no un clasicismo, al menos un arte de la referencia”<sup>21</sup>. El manierismo insiste en las particularidades, atomizando el catálogo, rescatando como perlas las partes, condensando

el sentido en el fragmento: el tiempo es un mosaico de instantes, la mirada toca la variedad de las cosas. Hay siempre en esta estética de lo múltiple dos imágenes, conscientes o cegadas, la de la serpiente y la de la llama. Algo retorcido, astuto o una energía que reduce lo real a cenizas.

## El triunfo de la parodia

Es manifiesta la ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. “Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica”<sup>22</sup>. Junto a la fetichización, compulsiva, del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la *parodia*. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, “sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación”<sup>23</sup>. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo, una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada<sup>24</sup>. A lo mejor se trata de producir *lecturas escrupulosamente falsas*<sup>25</sup>, de llevar hasta el límite extremo el juego, vale decir, de tomar “en serio” nuestro *arte de la colusión*<sup>26</sup>. Nuestra cultura del intertexto es, en muchos sentidos, (neo)barroca, entregada al cuestionamiento del origen, provocando la *diferencia de la citación*<sup>27</sup>.

## Acudir a la cita

Conocemos el placer de la divagación, el sentido, si tal cosa puede decirse, el rodeo, la urgencia de lo oblicuo, la retórica de la alegoría. La historia, a la manera barroca, puede ser concebida como tribulación<sup>28</sup>.

## La (voluntad) alegórica

El origen de la alegoría es el comentario y la exégesis, son imágenes que han sido objeto de una *apropiación*: “es este aspecto metatextual el que se invoca cuando se ataca la alegoría como interpretación meramente añadida *post facto* a una obra, un ornamento o una ostentación retóricas”<sup>29</sup>. El paradigma para la obra alegórica es así el palimpsesto, esto es, en forma de *suplemento*<sup>30</sup>. Ciertamente la alegoría se ve atraída coherentemente hacia lo fragmentario, lo imperfecto o incompleto, las citas pueden entonces contemplarse de la misma forma que lo fueron las “ruinas románticas”. Owens ha señalado que el impulso deconstructivo es característico del arte postmodernista en general y debe distinguirse de la tendencia autocrítica del modernismo, que presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a su referente, puede poner entre paréntesis o suspenderse y que el objeto de arte en sí puede ser sustituido metafóricamente por su referente; sin embargo, el postmodernismo ni pone entre paréntesis ni suspende el referente, sino que trabaja para *problematizar la actividad de la referencia*. La lectura es un *bricolage*, de acuerdo con las características que reconoce Lévi-Strauss: corte, mensajes o materiales formados previamente existentes, montaje, discontinuidad o heterogeneidad. “El *collage* es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el *montaje* es la “diseminación” de estos préstamos en un nuevo emplazamiento”<sup>31</sup>. Sin duda las meditaciones benjaminianas sobre la alegoría son el *punto crucial* desde el que se despliegan numerosas interpretaciones del arte contemporáneo<sup>32</sup>.

## La realidad suspendida

La parada divagatoria del escritor guarda relaciones con la interrupción en el teatro épico brechtiano<sup>33</sup>, de la misma forma que la cita responde a una fascinación semejante a la que moviliza al coleccionista que también acumula los fragmentos<sup>34</sup>. La estética barroca busca, permanentemente, la sorpresa y el asombro, quiere mover, aunque sea por medio de la suspensión, al público. Desde el borrón a lo abocetado, se despliega una singular técnica del *suspense*<sup>35</sup>. Todo responde a la necesidad de conseguir la *maravilla*<sup>36</sup>. En 1967 la creadora Sturtevant volvió a representar una *performance* de danza de 1924 de Marcel Duchamp titulada *Relâche*. En los dos casos, el público llegaba y se encontraba la puerta del vestíbulo cerrada y una nota en la que podía leerse “relâche” (suspendida). Los frustrados espectadores del evento de Sturtevant, que se iban agrupando en el pasillo, se quedaron totalmente sorprendidos al ver que entre ellos aparecía Duchamp, anotaba el contenido del letrero rápidamente y bajaba al taxi en el que esperaba el taxista con el taxímetro en marcha. El propagador de la *enfermedad del ready made* hacía muy en anotar que su retardo seguía causando efectos. Ciertamente *no hay función*, aunque eso no quiere decir que el escenario esté completamente vacío. *Relâche*, la obra que Picabia preparó para los Ballet Suecos de Rolf de Maré en 1924, es el movimiento perpetuo, “la vida, es el minuto en el que todos tratamos de ser felices; es la luz, la riqueza, el lujo; el amor lejos del pudor convencional; sin moral para tontos, sin investigaciones artísticas para esnobs. Relâche es tanto el alcohol o el opio como el deporte, la fuerza y la salud; es el bacará o las matemáticas”<sup>37</sup>. Desde el patio de butacas

van apareciendo una mujer que se pone a bailar y, más tarde, treinta hombres vestidos con una extrema elegancia: *el público toma posesión de la escena anteriormente distante, esto es, teatral*. Hoy, en el hechizo catódico, por más que hagamos zapping no podemos escapar de ese triunfo *raro* del espectador: cualquiera puede convertirse en *protagonista* absoluto de la *realidad televisada*.

## Elogio de la nada

Puede encontrarse en el seno del barroco una ontología negativa y un rotundo elogio de la nada. “Es justamente esa inhabitación por una obsesiva pulsión de muerte la que determina esa orgía óptica que padece la cultura española a partir de finales del siglo XVI; apoteosis de la mirada que tiene como objeto fundamental la caducidad y la finitud en la variada amplitud de sus metáforas y representaciones. Pues ya Lacan ha señalado que el Barroco precisamente es el intento de descubrir el alma a través de la manifestación que el cuerpo hace de la ausencia de ella”<sup>38</sup>. La calavera sigue ahí, imponiendo un rostro sin mirada<sup>39</sup>.

## Cosas deshilachadas

“Hacia 1930 -recuerda Arp- nacieron los cuadros de papel rotos con las manos [...]. Para qué afanarse en alcanzar la precisión, la pureza, cuando no se pueden alcanzar nunca. El decaimiento que sigue inmediatamente, apenas terminada la obra, le daba ahora la bienvenida. El hombre sucio con sus manos sucias señala y ensucia un detalle del cuadro [...]. Lleno de entusiasmo salvaje esparce su saliva por el cuadro. Un delicado collage de papel se pierde. También el polvo y los insectos son eficaces para la destrucción. La luz consume los colores. El sol y el calor producen ampollas, desintegran el papel, agrietan la pintura la desintegran. La humedad crea moho, la obra se hace pedazos, muere. La muerte de un cuadro ya no me induce a la desesperación, había cerrado mi pacto con el traspaso, con su muerte, y ésta era ahora para mí una parte del cuadro. Pero la muerte crecía, se comía el cuadro en vida [...]. La forma se había hecho informe, lo Finito infinito, el individuo el Todo”<sup>40</sup>. Sería adecuado hablar de lo que sobra y de lo que falta, esto es, del *resto*<sup>41</sup>. Aumentan los *síntomas escatológicos*, en la doble acepción o ambigüedad que esa palabra tiene: a la vez teoría de las ultimidades y estudio de los residuos. Algún tipo de *rara justicia* hace que tengamos que atenernos a esos desperdicios. Puede hablarse de un origen *estecolar o excremental* del derecho de propiedad; de la misma manera que ciertos animales orinan en su guarida para que siga siendo suya, muchos hombres marcan y ensucian, defecan sobre los objetos que les pertenecen, para seguir siendo su propietarios: la polución reterritorializa planetariamente a un *sujeto* que excluye todo lo que considera “diferente”. Pero ese nicho global tiene que plantearse una higiene que afecta tanto al cuerpo como a los conceptos. No es precisamente la limpieza, ni la exquisitez algo presente en la obra de muchos artistas contemporáneos, interesados más bien en provocar una *reacción vomitiva*. Podríamos poner en relación el camino del *exceso* en la estética actual con la *clausura de la representación*



que propuso Artaud, que suponía crear una escena no teológica tanto como poner sobre la vida en lo que esta tiene de irrepresentable; el teatro de la crueldad, creado para emprender una nueva colocación y danza del cuerpo que lo aparte de la nada coagulada en la que se manifiesta, fue un momento de la *búsqueda de la fecalidad*, en la que el argumento onto-teológico supondría aceptar que si Dios existe es una mierda, “cuya representación más perfecta es la marcha de un incalculable grupo de piojos”<sup>42</sup>. Encontramos una suerte de dimensión sublime de los despojos de la existencia<sup>43</sup>. Acaso la intranquilidad barroca nos impulse a escapar, cuanto antes, de la petrificación irónica<sup>44</sup>.

## Éxtasis místico

El placer se esconde tras los párpados, por más que se pongan en escena toda clase de elementos, el simbolismo no hace justicia a este misterio: es el semblante crispado, en vecindad con la muerte, el que desafía a toda interpretación. En su seminario sobre el amor, Lacan encuentra en la imagen de Santa Teresa que está en Santa María delle Vittoria de Roma un motivo esencial que debe analizarse, aunque el pensamiento esté destinado a fracasar: “basta con ir a Roma y ver la estatua de Bernini para comprender de inmediato que goza, sin lugar a dudas. ¿Y con qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir lo que sienten, pero que no saben nada”<sup>45</sup>. Es el goce de la mujer lo que *esta de más* o, mejor, es una forma de placer que está más allá, algo que siente pero en torno a lo cual no hay conocimiento. Lacan llega a sugerir que se puede interpretar la faz del Otro, la faz de Dios, como lo que tiene de soporte al goce femenino. Una presencia de lo inconfesable, aquella forma de la verdad buscada que se experimenta en lo místico. El deseo se inscribe a partir de una contingencia corporal, es desde un *semblante*<sup>46</sup> como el goce se evoca o interpela. No hay en esta relación un deseo de saber, lo único que queda de manifiesto es que el cuerpo es algo que causa pasmo<sup>47</sup>. El ascetismo religioso necesita, no sólo como método, de la crueldad corporal. Recordemos que lo que Artaud llamaba “crueldad” era una técnica para rehacer al hombre haciéndole pasar, una vez más, la última, por la mesa de la autopsia: el hombre está enfermo porque está mal construido<sup>48</sup>.

## El puzzle resuelto

Perec advierte en *La vida instrucciones de uso* que poco importa en un puzzle que la imagen inicial sea fácil (un cuadro de costumbres al estilo Vermeer, por ejemplo, o una fotografía en color de un paisaje austriaco) o difícil (un Jackson Pollock, un Pissarro o -paradoja mísera- un puzzle en blanco), puesto que no es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad del puzzle, sino *la sutileza del cortado*. La verdad última del puzzle es que a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: “cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos,

calculados, estudiados por el otro”<sup>49</sup>. Los versos que sedimentan en la pintura han sido revelados por *otro*, aunque ahora proyectan su musculatura hacia afuera, excediendo las fijeas de la representación<sup>50</sup>. Aquella insistencia heideggeriana en que “ninguna cosa haya, donde la palabra fracasa” no puede ser tomada como incitación al silencio de mordaza o al misticismo. Todo lenguaje que se conduce hasta su límite, brinca, se vuelve aéreo: “el límite del lenguaje es la Cosa en su mutismo, la visión”<sup>51</sup>. Es la actividad de lectura-visión como deseo la que vendrá a satisfacer la producción de signos puesta en juego. Lacan señalaba que es la conexión entre significante y significado lo que permite la elisión por la cual el significado instala la carencia que soporta en deseo viviente. Cuando queda arrancada de su ascensión del significante al significado, la lectura y la interpretación entran en una danza, decepcionadas sus esperanzas en lo que prometía el código cultural; los papeles se transmutan, las figuras se distinguen y confunden. Si la escritura no fuera una llamada al mundo para que iguale su obsesión con lujosas fórmulas codificadas, según su propia ley sobre el pálido papel, entonces sería astucia o mera trampa. Mallarmé subrayó que la antigua e imprecisa costumbre de escribir conduce al que la cumple íntegramente a cercenarse. Por otro lado un objeto es siempre una *reconquista*, “sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad”<sup>52</sup>.

## Sampleando cosas

Lo que *hoy se muestra* es, lisa y llanamente, un *producto zapeado*. Es evidente que el montaje domina todavía el arte contemporáneo<sup>53</sup>, aunque tal vez serían más apropiadas palabras como hibridación o *sampleado*. “Porque es un arte de hibridación el que se anuncia. Si lo virtual conlleva sin duda un arte de los modelos de simulación, conlleva más aún un arte de la hibridación. No un arte del collage, de la mezcla, del *patchwork*, que actúa solamente sobre fragmentos de lo real (por yuxtaposición, inserción, incrustación, etc.), sino un arte que actúa en la trama, la estructura, el conocimiento mismo de lo real y de su homólogo simulado, lo virtual; en lo más hondo de sus relaciones y de sus complejidades. Un arte que los asocia orgánicamente, genéticamente, el uno al otro en su total alteración”<sup>54</sup>. La mezcla de todo con todo, junto a la preocupación por los detalles (estricta *pornografía*), dominan al arte de nuestro tiempo, del que puede ser un buen ejemplo Matmos, el dúo de músicos de San Francisco que debuto con un disco en el que extrajeron el sonido del bajo sampleando la sinapsis amplificada del tejido nervioso de un cangrejo de agua dulce para llegar, en su última obra titulada *A Chance to Cut is a Chance to Cure*, a utilizar hallazgos sonoros del mundo de la cirugía plástica, esto es, liposucciones, rinoplastias, operaciones oculares con láser o el crujir de un cráneo, singulares *ready-mades-sonoros*<sup>55</sup>. La cultura de la apropiación no a producido, como piensan algunos interpretes, un cuestionamiento de la *firma*<sup>56</sup>, antes al contrario, esta ha multiplicado su fuerza y respeto *notarial*. El artista moderno está condenado a copiarse a sí mismo<sup>57</sup> o bien a *reprogramar obras existentes*<sup>58</sup>. Se utiliza lo dado en una estrategia semejante a la del *sampler*: el artista es un *remixador*. Hay que darle un valor positivo al *remake* sin, por ello, caer en el *alejandrinismo cool*.

## Cuando el sujeto es un mueble más

El sujeto es, en buena media, un mueble más. Partimos de la convicción de que la subjetividad es un asunto objetivo, “y basta con cambiar el escenario y los decorados, reamueblar las habitaciones, o destruirlas en un bombardeo aéreo, para que aparezca milagrosamente un nuevo sujeto, una nueva identidad, sobre las ruinas de lo viejo”<sup>59</sup>. En nuestro *tiempo de mudanza* esa visión del sujeto relacionada con el mobiliario tendría que conjugarse con la constancia de que hoy la *respuesta está a punto de perder el clásico domicilio*. Por un lado, el mal de archivo ha introducido su particular vértigo acumulativo y el destinatario es evanescente<sup>60</sup>; por otro, la comunicación elemental telefónica se ha *desterritorializado* con la “globalización” de los teléfonos móviles<sup>61</sup> (empleados por cierto de forma paranoica en los aeropuertos, acaso intentando escapar de la soledad que genera el *emplazamiento*). Pero el sujeto no es sólo un mueble extraño, es también algo *conectado permanentemente*, un avatar maquínico, una ficha más en el trueque general de *bits*<sup>62</sup>.

## La vida bunkerizada

Podemos pensar que la conexión (permanente) a la tele es una de las manifestaciones de la bunkerización<sup>63</sup> que es, propiamente, un estar cómodo, propio del nomadismo sedentario contemporáneo, cuando se cumple la consigna de sustituir la realidad por la virtualidad<sup>64</sup>. Heidegger era consciente, sin duda, de ese proceso en el que resulta casi *imposible habitar*, pero no descartaba que pudiera producirse un acontecimiento que introduzca una *cambio de tonalidad*. “Suponiendo que espere a nuestro encuentro la posibilidad de que la composición [Gestell], esto es, la provocación alternante de hombre y ser en el cálculo de lo calculable, nos hable como el Ereignis que expropia al hombre y al ser para conducirlos a lo propio de ellos, habría entonces un camino libre en el que el hombre podría experimentar de modo originario lo ente, el todo del mundo técnico moderno, la naturaleza y la historia, y antes de todo, su ser”<sup>65</sup>. La técnica es el medio de la *movilización total*, esto es, el momento de desbordarse de cualquier casa y la aparición de lo inquietante, del *Das Unheimliche*. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que esa movilización, esa conversión del mundo en campo de batalla ubicuo, no es meramente lo “disolvente” sino que *ahí* puede resplandecer la libertad<sup>66</sup>. “La palabra “emplazar”, en el rótulo estructura de emplazamiento, no mienta solamente el provocar, al mismo tiempo tiene que conservar la resonancia de otro “emplazar” del que deriva, a saber, de aquel pro-ducir y representar que, en el sentido de la *poiesis*, hace que venga a darse lo presente. Este pro-ducir que hace salir delante, por ejemplo, al colocar una estatua en la zona de un templo, y el solicitar que provoca, que hemos estado considerando ahora, son sin duda fundamentalmente distintos y sin embargo están emparentados en su esencia”<sup>67</sup>. Ese traer-delante poético tiene que desbordarlo que tenemos delante en todo momento: la ultrabanalidad catódica, el cimentación de la soledad en Internet, el proceso acelerado de la decepción política. En el *bunker* se pierde todo heroísmo, en esa arquitectura ctónica solo quedan detritus, huellas del miedo, testimonios de que nuestra época ha sido bautizada por la Gran Demolición<sup>68</sup>.

## De vuelta al laberinto

Tenemos que volver a pensar el *sentido laberíntico*. “El laberinto barroco no tiene centro y si la representación del laberinto es inseparable de la idea de salvación, este descentramiento agudiza la desesperanza”<sup>69</sup>. Ahí se llega al delirio, al colmo de lo efectista y retorizado. En el terreno *plegado*, en esa arquitectura de la astucia se da pie tanto a la fuga cuanto a la pasión. Sin duda, el laberinto tiene una función *hermeneútica*<sup>70</sup>.

## Retombée

Lacan recuerda en su análisis sobre la significación del delirio, un artículo de 1908 de Abraham en el que se describe el comportamiento de un demente precoz y de su desafectividad a partir de su relación con los objetos: amontona durante meses piedra sobre piedra, guijarros vulgares que tienen para él el valor de un importante bien. A fuerza de amontonar tantas piedras sobre una tabla, ésta se quiebra con gran estrépito, barren todo y el personaje que parecía conceder tanta importancia a su *tarea acumulativa* no presta atención a lo que pasa ni protesta ante la evacuación completa de los objetos de su deseo. Sencillamente, vuelve a empezar y a acumular una tras otra las piedras: “darían ganas de hacer con este apólogo una fábula para mostrar que eso hacemos todo el tiempo. Diría más: acumular multitud de cosas sin valor, tener que pasarlas de un día a otro por pérdidas y beneficios, volver a empezar, es muy buena señal. Porque cuando el sujeto permanece apegado a lo que pierde no puede soportar su frustración, es cuando podemos hablar realmente de sobrevaloración de los objetos”<sup>71</sup>. Acaso lo único que podamos defender sea aquello por lo que la pasión se ha derramado: *las obsesiones* son la materia sobre la que el artista trabaja. Deleuze ha señalado que la *repetición* es la potencia del lenguaje, una idea de creación siempre *excesiva*, vale decir, *barroca*. Puede que la tarea esencial del arte sea hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, su divergencia y su descentramiento: “pues no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuando más estandarizada aparece nuestra vida cotidiana, cuanto más estereotipada, sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo, más debe el arte apegarse a ella y arrancarle la pequeña diferencia que actúa en otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición, e incluso hace resonar los dos extremos de las series habituales de consumo con las series instintivas de destrucción y de muerte, juntando así el retablo de la crueldad con el de la imbecilidad”<sup>72</sup>. El artista sigue siendo un constructor babélico, conocedor del desfondamiento que se produce en la repetición. Severo Sarduy llamó *retombée* a toda causalidad acróica (causa y consecuencia sin sucesión temporal, sino en estricta coexistencia o bien precediendo, de forma extraña, la segunda a la primera, para llegar a la imagen de que ambas pueden barajarse como en un juego de naipes): “*Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como doble



-la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia<sup>73</sup>. Nuestra cultura, un verdadero castillo de naipes, sabe de la inminencia de la *caída*.

## No hay banda

La estética de la ausencia propia de un mundo en vertiginosa transformación<sup>74</sup> puede necesitar del “bloc mágico”, que está enlazado con la pulsión de destrucción<sup>75</sup>. El *emplazamiento-provocador* terminaría por ser un archivo perdido, una superficie borrada o, en términos lacanianos, el sujeto barrado. ““No hay banda”, no hay música, exclama un personaje dispuesto a cantar en la película de David Lynch *Mulholland Drive* [2001]. No siempre hay sincronía entre el impulso y la orquesta muda de la vida. Y sin embargo el canto inicia lo mismo, en abierta disonancia con el silencio o la desatención colectiva. No hay música, pero el arte se pone en marcha lo mismo, salta por encima del comentario adherido al presente y cabalga el coro del futuro. Todavía...”<sup>76</sup>. Cuando se produce la empatía y las lágrimas brotan de las mujeres clonadas en el vértigo de la muerte y la putrefacción de los cuerpos, resulta que terminamos por cobrar conciencia [amargamente] de que *todo es play-back*. Tras el fallecimiento la canción continua y, sobre todo, aparece el *truco*, la trampa que nos había hechizado. Lynch es el maestro de esos sonidos enrarecidos [el zumbido de la casa de *Carretera perdida*, la dominación sonora en *Dune*, el karaoke macabro en la casa del secuestro de *Terciopelo azul*, etc.] que nos afectan más que las imágenes<sup>77</sup>.

## La memoria poética

La palabra poética surge, en ocasiones, como “voz no identificable”<sup>78</sup>, viaje al término de lo posible. Según Blanchot la palabra más irreplicable, la que no conoce ni límite ni fin, tiene por origen su propia imposibilidad. La poesía es un secreto compartido, a la vez público y privado, una forma del lenguaje que se repliega sobre sí misma, de acuerdo con la imagen del erizo que ha empleado Derrida en un hermoso artículo titulado “¿Qué es la poesía?”. Hay una economía de la memoria propia de lo poético, junto a una necesidad de afectar al corazón o mejor ser fijada en lo más profundo: “la poética sería lo que deseas aprender, pero del otro, gracias al otro y bajo dictado, de corazón: *imparare a memoria*”<sup>79</sup>. El lector desea, tal vez con más fuerza que el poeta, guardar del olvido esa cosa que se expone a la muerte, los signos escritos y condenados en la forma absoluta del libro. Es el deseo de aprender de memoria un acontecimiento en verdad *único* el que hace que se respire el origen de lo poético. El poema es cierta pasión de la marca singular, no puede darse sin *accidente*: herida áfona que obliga al deseo tanto como a la memoria. Cancela los bordes, huye de las manos y apenas nos lo advierte enseña el corazón, aquello que ha sido implacablemente cercenado. Agamben ha sugerido que el poema puede que no sea tal más que en virtud del encabalgamiento y la cesura, una íntima discordancia [conflicto del corazón] o mejor una oscilación entre el sentido y el sonido<sup>80</sup>. El poeta es fiel a una vocación, esto es, a un gesto:

inadvertido abrazo de memoria y olvido que conserva intacta en su centro la identidad de lo *inmemoria* y lo imborrable.

## Del enigma

Debemos considerar al lenguaje como un conjunto de acciones, pasiones y tácticas; en todo caso se trata de un sistema en el que no hay signos que reenvíen a ningún mundo real. Paolo Fabbri ha propuesto cambiar la teoría de la comunicación y adoptar un sistema en el cual sólo serían tomados en cuenta los actos de lenguaje y las modalidades de enunciación, esto nos indicaría en que nivel se debe comprender lo que es dicho. Así, y sólo así, podrán ser leídas, las comillas, la parodia y la simulación, expresiones dominantes del mundo de hoy. Si mantuviéramos la voluntad metafísica tendríamos que suponer que la superficie del cuadro es la tapadera de algo que se esconde, que no es solamente el sentido sino, antes que nada, un *secreto* o algo olvidado, destinado a ser devuelto a la luz por el pensamiento. Unos versos de Frost plantean una imagen del secreto singularmente poderosa: “Danzamos en un círculo suponiendo que el secreto está en el centro y sabe”. La comunicación gira en derredor de algo oscuro, como si pudiera ser definida por “calco”, por el vacío de ese secreto que mora en ella. Con todo, frente a esta idea, puede sostenerse que la mejor forma de mantener algo oculto es, como ocurre en *La carta robada*, dejándolo en su sitio, es decir, delante de todas las miradas o donde nadie presta nunca atención [la mesa de trabajo, el aparador, la estantería del salón] por ser precisamente el lugar *cotidiano* [desatendido] o bien generar un *secreto táctico*, estratégico, cuya característica es la continua movilidad de la información que cambia constantemente en función del lenguaje. La interpretación no sólo es interminable, como postula el psicoanálisis, sino que tiene que contentarse con una *escena fragmentaria*. El enigma puede ser una de las formas de darse la verdad: “lo que interesa es, pues, no tanto la ontología del secreto [su estrategia de verdad] como su fuerza retórica, su capacidad de persuasión”<sup>81</sup>. Los fragmentos no serían otra cosa que un *secreto en movimiento*, el instante que condensa una pasión también secreta, la fijación de algo que se desgarró de una totalidad. Pero también podría surgir el lugar común por el cual cada poema sería un enigma, algo que contiene lo inexpresable, tal y como pensara Wittgenstein, de forma inexplicable. El carácter más propio del *enigma* consiste en que la expectativa de misterio que suscita queda en todo momento defraudada, puesto que la solución consiste precisamente en demostrar que existía sólo la apariencia del enigma. Está más allá de la solución, *plegado como lenguaje*: “el hecho de que el enigma no exista, que ni siquiera el enigma sea capaz de capturar al ser, que es al mismo tiempo perfectamente manifiesto y completamente indecible, éste es ahora el auténtico enigma frente al cual la razón humana se siente petrificada”<sup>82</sup>. Aquella humorada de Nauman sobre la tarea de los artistas como seres destinados a revelar al mundo verdades místicas es un justo freno a las tendencias sublimadoras de la cultura, aunque en ningún caso pueda amparar un *cinismo* que, finalmente ampararía la banalidad que aparentemente combate. El “hermetismo”, lo críptico, es una forma de resistirse frente a la renuncia contemporánea al pensamiento o, sencillamente, a lo poético. Voluntad de estilo contra el vértigo de la sociedad que

ha cumplido el sueño técnico, esa forma de la metafísica cumplida<sup>83</sup>. El barroco con su sentimiento melancólico de “fin de la historia”<sup>84</sup> no deja, en ningún momento, de proponer palabras e imágenes enigmáticas. Lope de Vega señala que “es enigma una oscura alegoría que se entiende difícilmente”.

## Monstruos y freaks. [Capitaneando todas las operaciones]

Calabrese ha subrayado la importancia que los monstruos tienen en la estética neobarroca. Proliferan imágenes excesivas, de violencia y horror<sup>85</sup>, se asienta la *desviación monstruosa*<sup>86</sup>. “Arte —apunta Maravall— expresionista, extremado: E.W. Hesse habla de la “estética barroca de exageración y sorpresa, inventada para asombrar al público”. En definitiva, una cultura de la exageración, en cuanto tal, violenta, no porque propugnara la violencia y se dedicara a dar testimonio de ella —aunque también mucho hubiera de esto—, sino porque, de la presentación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que podamos sentirnos admirados, conmovidos, por los casos de violenta tensión que se dan y que él recoge: paisaje entenebrecidos por violencia tormentosa; figuras humanas en “fieras actitudes”; ruinas que nos dicen la incontenible destructora fuerza del tiempo sobre la sólida obra del hombre; y, lo que más vibración confiere a una creación barroca, la captación de la violencia en el sufrimiento y en la ternura. Todo esto, en parte, puede ser manierismo; sin duda, el movimiento barroco hereda muchas cosas de los ensayos manieristas; pero ahora, sobre la gesticulación, con ser tan importante, prima lo dramático de la expresión, en la medida en que con ésta se vierten hacia fuera casos de extremada tensión en la experiencia humana de las cosas y de los otros hombres”<sup>87</sup>. En la contemporaneidad, sin ningún género de dudas, *los freaks toman el mando de las operaciones*. Ahora, con todo, es intercambiable lo rarísimo y aquello que es lo más normal del mundo, en última instancia, todo está obsoleto, destinado a desaparecer rápidamente: “[*Los obsolescentes*] Lo nuevo nos amenaza con su brillo, como el quirófano en el que se disponen a abrirnos las entrañas; lo antiguo nos lo barnizan como el féretro que querrían tenernos ya encerrados, para poder sepultarnos de una vez, porque quizá ya estemos atufando a muerto; lo viejo, en fin, rápidamente, a los primeros indicios de desgaste, es arrojado sin más a la basura. En la basura está lo único que queda de todo lo que nos era maternal”<sup>88</sup>. En última instancia no hay basura sin el acto de barrer<sup>89</sup>. Pero es que resulta que incluso lo que ha sido recogido de las calles, el resto informe puede ser colocado, como hiciera Beuys con lo que *quedaba* tras las manifestaciones del primero de mayo, en la vitrina, el nuevo gestell, esto es, el signo de una conexión total que es, literalmente, el triunfo de lo *dislocado*. El *freak* apuntala la cultura del espectáculo, el monstruo es, de pronto, canónico<sup>90</sup>.

## La ruina como ausencia

La ruina no es tanto el “objeto del siglo” cuanto la memoria como campo de ruinas: objeto del tiempo de la represión. “Para un tiempo que inventó la destrucción sin ruina, hay que

pensar de otra manera, otra cosa, concebir otro objeto. El objeto de una época en la que algo puede tener lugar más allá de la memoria y del olvido. ¿Qué puede hacer Simónides, en efecto, ante un lugar vacío? ¿Qué puede hacer si, además de la muerte, también las ruinas están muertas? ¿Cuándo no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? La memoria misma está muerta. Simónides el poeta es reducido al silencio. Podría postularse que allí no hubo jamás nada, ni temblor de tierra, ni nadie. Aquello no se habrá vuelto impensable, inimaginable. Más que de las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia”<sup>91</sup>. Tardaremos en salir del estupor ante la *gran demolición* y, por supuesto, todavía tendremos que acompañar al *pensamiento y a la esperanza en su caída en el oscuro agujero*, en ese solar desnudo, donde los cimientos son ya espectrales. Fue, aparentemente, sencillo anatematizar a Stockhausen por proclamar que la destrucción de las Torres Gemelas es la obra de arte total, lo más grande que jamás haya sido visto<sup>92</sup>. Cuando la realidad se ha vuelto *apariencia* de sí misma<sup>93</sup>, ese *atentado colosal* nos obliga a recorrer (con los placeres y los miedos más extraños) el espacio de la precariedad, intentando *resistir* a la nueva glaciación con un cuerpo tan arcaico y sorprendente como el que tenemos. El *Grado Cero* produce *amnesia*. Vivimos en un mundo en el que los canallas dejan de ser individuos para convertirse en “Estados”<sup>94</sup>, el miedo, en todos los sentidos, *nos tiene*.

## Justo una imagen

Acaso tengamos que llegar, como sugiere Deleuze en torno a la obra de Godard, al *tartamudeo de las ideas*, cuando lo decisivo es tener “justo una imagen”<sup>95</sup>. Cuando nos entregamos al placer de la distorsión y la perversión, a la creación vagabunda, surge una enigmática infinitud especular<sup>96</sup>.

## Una locura

Ese *Teatro del Mundo* que, en el barroco, nos lleva hasta la mezcla de pesadilla y locura, al desencanto frente a cualquier tipo de ilusiones<sup>97</sup>. Como dice André Breton: “La confianza de los locos: me pasaría la vida provocándolos. Son gente de una sinceridad escrupulosa, cuya inocencia sólo se compara a la mía. Colón tuvo que navegar con locos para descubrir América”<sup>98</sup>. Pienso en la obra de Delacroix *Tasso en el manicomio*, en la que el artista está aislado, excluido, condenado a vivir en abismo de la locura<sup>99</sup>. Según la descripción de Erving Goffman, los locos pierden todo sentido de la existencia de los demás, así su gesticulación carece de especularidad.

## Naturaleza muerta

Se ha señalado que el género de la *naturaleza muerta* intenta producir una idea de tiempo cero o un instante durativo, estando el movimiento propiamente bloqueado; así ya señalaba Alberti en *De Pictura* que los cuerpos se mueven de muchas formas, creciendo y decreciendo,



parándose, cambiando de un lugar a otro, “pero nosotros los pintores, que queremos representar el movimiento del ánimo con el movimiento de los miembros, representamos el movimiento cambiando sólo de lugar”<sup>100</sup>. Los cuadros de naturaleza muerta supusieron un desplazamiento del interés por la acción, puesto que propiamente en esas obras *no sucede nada*, a las cuestiones compositivas, aunque en un sustrato alegórico se manifieste un deseo de representar lo que propiamente escapa a toda expresión: la muerte misma. Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la *naturaleza muerta*, que arrastra el devenir hasta el punto cero, consiguiendo presentar el sentido inexorable del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: “para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación”<sup>101</sup>. Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven a sí mismos o se transforman en su propio continente: “la naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito”<sup>102</sup>. Ciertamente el tiempo es la reserva visual de lo que pasa en su exactitud o, en otros términos, el horizonte de los acontecimientos, un sucederse de los momentos que, en la naturaleza muerta, ha sido *detenido*. Schopenhauer clasificaba la pintura de naturaleza muerta como una clase de lo encantador, algo que también encuentra en la disposición de un cuerpo desnudo de una forma calculada para desatar el deseo sexual, aunque propiamente en esos cuadros no hay algo así como la agitación de los sentidos sino más bien la presentación de objetos *que no se mueven*. “Los bodegones han sido deliberadamente colocados antes de comenzar a pintarlos: han sido dispuestos, a modo de composiciones, sobre la mesa o la repisa. Y están compuestos por lo general de objetos que intrigan o conmueven al pintor. El bodegón es un arte sedentario, conectado con la actividad de llevar la casa”<sup>103</sup>. En esos cuadros encontramos la intimidad, lo doméstico, la vecindad de las cosas, pero también la teatralidad en la sofisticada disposición de los elementos. “Retomar el problema de la *vanitas* barroca, al problema del *still life*, de la “naturaleza muerta” o “serena”, es así volver a encontrarse en el centro mismo de las preocupaciones a las que nuestro tiempo de algún modo también nos llama, y, dentro de ello, supone volver una vez más a plantear la pregunta esencial acerca del porqué del representar, y de qué representa finalmente aquello que se representa. Cuestión esta central para la hermenéutica barroca, presidida siempre por un sentimiento de lo teleológico, por una aspiración continua a las “ultimidades”, lo mismo que por una consideración morosa de las *postrimerías*”<sup>104</sup>. Como en los cuadros de Sánchez Cotán: “sermón sobre las sombras”, manifestación del misterio y el silencio.

## Lo insignificante

El historiador, en cierta medida, también realiza una naturaleza muerta<sup>105</sup>, el texto sedimenta iconos y fetiches de lo arruinado. Querría buscar la grandeza y, sin embargo, se empantana en lo *insignificante*.

## Una sublimidad descomunal

“Frente a lo sublime de la grandeza y del resplandor propio de las estéticas y poéticas derivadas del Pseudo-Longino, y exaltando la sublimación en sus extremos (tanto del bien como del mal, de la vida como de la muerte), el neo-barroco trabaja en una “desublimación de lo sublime” y penetra en lo que Rosenkranz llamó “el infierno de lo bello”<sup>106</sup>. La sublimidad que nos importa tiene el carácter de un *escalofrío metafísico*<sup>107</sup> que no puede estar desprovisto de humor. La razón implica lo sombrío, tal y como Goya planteara: “la razón en cuestiones de arte es hermana de la estupidez”<sup>108</sup>. El arte es, todavía, el peligro supremo de la voluntad y, simultáneamente, algo capaz de curar, “de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia, convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo”<sup>109</sup>. Contemplamos la *sordidez de lo sublime*, el desmoronamiento de aquella noción que establecía, como conclusión, al ámbito de la dignidad personal. Lo importante es que *suceda algo y no más bien la nada*, el deleite de una sublimidad que puede estar incluso en relación con la visión apocalíptica de la bomba atómica. Ahí estás el espanto y el asombro, lo terrible que no es idéntico a lo que los barrocos llamaban *terribilidad*<sup>110</sup>. Nosotros tenemos que vivir en el seno de lo *inhóspito* (*unheimlich*): lo hogareño devenido extraño<sup>111</sup>. “La relación que despegas el ser del ente sin convertirlo en otra cosa, otro ser, sino solo en una nada, un no-ente que está ahí sin estar ahí como ente presente, esta relación tiene algún tipo de connivencia con la obsesión. El *Unheimlichkeit* es la condición —entiendan esta palabra como quieran— de la cuestión del ser, de su estar-en-camino, en tanto que (no) pasa por nada”<sup>112</sup>. La dualidad monstruosa, el desgarrar o exilio del hogar y la emergencia de lo angustioso y espectral están asociados, necesariamente, a eso siniestro que es uno de los destinos, radicales, del arte moderno<sup>113</sup>. Eso nos obliga a pensar lo colosal<sup>114</sup> y, con más urgencia (aunque ahora lo dejemos de lado, en el borde), lo descomunal.

## Para no acabar

En el barroco hay una práctica constante de lo inacabado, un gusto por lo imperfecto, un dejar hacer a los borroneos. Como señaló Maravall, “el descuido tiene su preceptiva”<sup>115</sup>. Pero, al mismo tiempo, encontramos un placer del abigarramiento, esa deriva del escribir<sup>116</sup>. Desde la *mise en abyme* hasta el fondo negro que tiene algo de temible conciencia del infinito<sup>117</sup>, la energía *nihilificadora* del barroco nos obliga a aceptar el desengaño<sup>118</sup>.

## Como no podía ser de otro modo: una cita

“Navegan en un vasto medio, inciertos y flotantes siempre empujados de uno a otro extremo; cualquier término donde pensaremos sujetarnos y afirmarnos se bambolea y nos abandona, y, si le seguimos, huye de nuestra captura, se nos desliga y escapa en una fuga eterna; nada

se detiene para nosotros. Este es el estado que nos resulta natural, no obstante ser el más contrario a nuestra inclinación. Ardemos en deseos de hallar un asiento firme y una última base constante sobre la cual edificar una torre que se alce al infinito, pero sobre todo nuestro fundamento se desmorona y la tierra se abre hasta los mismos abismos. No busquemos pues seguridad y firmeza. Nuestra razón es siempre defraudada por la inconstancia de las apariencias; nada puede fijar lo finito, entre los dos infinitos que la contienen y le huyen”<sup>119</sup>.

## Poco más o menos y no sé qué.

Ahí queda, por raro que parezca, la cosa<sup>120</sup>. Pensamientos inconexos, *things at rest*<sup>121</sup>.

## Notas

1- Del tratado sobre el efecto de la tribulación de Pedro de Ribadeneira citado por Fernando R. de la Flor en: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 59.

2- Eugenio D’Ors: *Lo Barroco*, Ed. Tecnos, Madrid, 1993, p. 33.

3- “El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. La *extremosidad*, ése sí sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco” (José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 1980, p. 426).

4- Francisco Jarauta: “La experiencia barroca” en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 70.

5- “Ni simple efecto de un mercado del arte en plena expansión, ni simple variable de un post-moderno agotado, ni siquiera expresión de lo que Baudrillard llama la “trans-estética”, propia de la pérdida de todo valor y toda referencia; la manera neo-barroca remitiría mas bien a una interrogación presente ya en el *Origen del drama barroco* de Benjamin. ¿No es el neobarroco la alegoría de nuestro mundo, un mundo después de la catástrofe en el que el fragmento, las ruinas

y el carácter óptico de todo lo *real*, serían los índices de una historia saturniana? Tal alegoría, irreductible a una simple encarnación de la idea en el sentido tradicional del término, sitúa el sentido en superficie y en oblicuo, todo un arte de la alusión y de la ilusión. Entre su lluvia de imágenes y sonidos, y su estrategia fría, suspende la significación en los rasgos de un real irreal que pone en práctica lo irrepresentable” (Christine Buci-Glucksmann: “La *manera* o el nacimiento de la estética” en *Barroco y neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 23).

6- “[...] un *barroco de la levedad*, un barroco que [...] ha perdido la *gravedad* finalista, “atormentada”, característica del Barroco histórico, pero que se relaciona con éste en un doble sentido: en sus propuestas formales, de una parte, y en el frecuente homenaje a su modelo, de otra” (Andrés Sánchez Robayna: “Barroco de la levedad” en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 119).

7- “¿Pero existe, y cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: *neobarroco*. Pero enseguida hago la precisión de que la etiqueta no significa que hemos “vuelto” al barroco, ni de que lo que define “neobarroco” sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad, ni su ámbito victorioso, ni el más positivo. El



"neobarroco" es simplemente un "espíritu del tiempo" que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente" (Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 12).

8 Cfr. Christine Buci-Glucksmann: *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Ed. Galilée, París, 1984.

9 Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 45.

10 Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 159.

11 "Pues el *Trauerspiel* no es tanto un espectáculo que provoca un sentimiento luctuoso como un espectáculo en el que el luto encuentra satisfacción: un espectáculo que se desarrolla ante los ojos de los que padecen luto" (Walter Benjamin: El origen del drama barroco alemán, Ed. Taurus, Madrid, 1990, pp. 108-109).

12 Cfr. Angus Fletcher: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Ed. Akal, Madrid, 2002.

13 Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 164.

14 Cfr. Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 84-105.

15 Me refiero al fragmento fundamental de Benjamin en el que alude a un cuadro de Klee en el que se representa a un ángel pasmado: "Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies" (Walter Benjamin: "Tesis de filosofía de la historia" en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 183).

16 Roland Barthes: "Tácito y el barroco fúnebre" en *Ensayos críticos*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1967, p. 129.

17 Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 156.

18 Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, p. 19.

19 Cfr. Jacques Derrida: "Torres de Babel" en ER, n° 5, Sevilla, Invierno de 1987, pp. 35-68.

20 Benjamin llega a hablar, en la tensión de las lenguas que produce el traductor, de un recorrido, "hacia el absoluto secreto del traductor" en *Angelus Novus*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1970, pp. 127-143.

21 Claude-Gilbert Dubois. *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980, p. 165.

22 Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 161.

23 Judith Butler: "El marxismo y lo meramente cultural" en *New Left Review*, n° 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 110.

24 "También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más" (Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).

25 Gayatri Spivak recomienda un procedimiento para la crítica literaria feminista "producir lecturas escrupulosamente falsas y útiles en lugar del pasivamente activo orgasmo fingido" (Gayatri Chakravorty Spivak: "Displacement and the Discourse of Woman" en Mark Krupnick (ed.): *Displacement: Derrida and After*, Indiana University press, Bloomington, 1983, p. 186).

26 "A mitad de camino entre un terrorismo crítico (ideológico) y una integración estructural de hecho, el arte moderno es muy exactamente, frente a este mundo contemporáneo, un *arte de la colusión*. Juega con él y entra en el juego. Puede parodiarlo, ilustrarlo, simularlo, falsearlo,

jamás perturba su orden, que es también el suyo. Ya no estamos en el arte burgués que nos daba a ver, en su redundancia, seres y objetos reconciliados con su imagen (todo arte figurativo lleva en sí esta ideología de reconciliación). En el arte moderno, irreconciliado con el mundo, es la subjetividad la que trata de reconciliarse con su imagen: es ella cuya redundancia, comprometida den una serialidad implícita, está dedicada a ilustrar, en su mismo retraimiento y su desafío, homológicamente la serialidad de todos los demás objetos y la sistemática de un mundo cada vez mejor integrado" (Jean Baudrillard: "El gestual y la firma: semiurgia del arte contemporáneo" en *Crítica de la economía política del signo*, Ed. Siglo XXI, México, 1974, pp. 119-120).

27 "La copia literal del texto de partida, manifiesta la ausencia, a través de la presencia, de lo que representa; es el caso de la versión de Borges del *Don Quijote de Pierre Menard*. El intertexto, al igual que el texto inconsciente, no es pensable bajo la forma de la presencia, sino que como dice Derrida, está constituido "de archivos que son siempre ya transcripciones", "todo comienza con el intermediario", "todo comienza con la citación". Por lo tanto, al comienzo existe sinécdoque, esa parte de la escritura del todo que se postula al comienzo: "La reducción de la reducción del sentido" según Husserl" (Benito Pelegrín: "Del fragmento al sueño de totalidad" en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 38).

28 Cfr. Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 59.

29 Craig Owens: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 54.

30 "Si la alegoría se identifica como suplemento, entonces se alinea también con la escritura, en tanto que la escritura se concibe como suplemento al habla" (Craig Owens: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of

Postmodernism" en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 64).

31 Gregory L. Ulmer: "El objeto de la poscrítica" en *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 127.

32 "La teoría del montaje tal y como está desarrollada en los últimos escritos de Walter Benjamin, relacionada estrechamente con sus teorías sobre los procedimientos alegóricos en el arte moderno, es la que más relevancia tiene si se quiere llegar a una lectura más adecuada de la importancia de determinados aspectos del montaje contemporáneo, de sus modelos históricos y del significado de sus transformaciones en el arte contemporáneo" (Benjamin H.D. Buchloh: "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1997, p. 101).

33 Cfr. Walter Benjamin: "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Ed. Taurus, Madrid, 1975, pp. 130-131.

34 "Este impulso a la reordenación sugiere cuál es el motivo más oculto del coleccionista: la lucha contra la fragmentariedad y la dispersión de las cosas. Una lucha que para Benjamin tiene sus antecedentes naturales y parentales (ontofilogenéticos): "Animales (pájaros, hormigas), niños y viejos como coleccionistas" (Walter Benjamin)" (José Manuel Cuesta Abad: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Ed. Abada, Madrid, 2004, p. 69).

35 "La técnica del "suspense" se relaciona con la utilización de los recursos de lo movable y cambiante, de los equilibrios inestables, de lo inacabado, de lo extraño y raro, de lo difícil, de lo nuevo y antes no visto, etc., etc." (José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 1980, p. 445).

36 "Jankelevitch, refiriéndose al "manierista" y aplicando este término, no a las gentes de una fase del siglo XVI, sino a todo aquel en quien prevalezca la "apariencia" y la "manera" sobre la "verdad", a todo aquel que, conociendo el fondo de verdad, juega con la "manera" –lo cual se aplica superlativamente al Barroco-, sostiene que, al caer en la cuenta de esa contraposición o disimetría y advirtiendo los recursos que proporciona y el poder cuyo empleo estudiado representa, se ve aquel que conoce su manejo tentado de explotar –y esto es lo que aconteció con quien barroquizaba- la propensión de los hombres a sentirse maravillados y sorprendidos" (José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 1980, pp. 436-437).

37 Francis Picabia: "Por qué he escrito "Relâche". Noviembre 1924" en *Escritos en prosa. 1907-1953*, Ed. Arquitectura, Documentos IVAM, Murcia, 2003, p. 346.

38 Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 66.

39 "Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera" (Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 159).

40 Jean Arp: *On My Way. Poetry and Essays: 1912-1947*, Nueva York, 1948, p. 77.

41 "El resto no es lo que sobra sino lo que falta; y lo que falta es, precisamente, la facultad misma de distinguir lo que sobra de lo que falta; la facultad de ver en la noche, o en plena luz del día, el ir y venir de los verdugos. Los desaparecidos no son necesariamente los que vieron más de la cuenta, sino aquellos en quienes han de escarmentar los que todavía se fían de

la vista. Con ellos desaparecen los ojos de los que se quedan..." (Ángel González García: "El resto" en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 50).

42 Antonin Artaud: "La búsqueda de la fecalidad" en *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1983, pp. 83-84.

43 "También la *manera* del "entre" (entre las artes, entre los sonidos, entre las imágenes) remite tanto a un "exceso del alma" (Pessoa) en un mundo "trágico" sin tragedia, como a todo un sublimie de las "cosas de nada", un sublime de lo pequeño, de los despojos de la existencia. En este *intervalo* reconquistado entre las cosas y los seres, (*la manera*) da testimonio de la fuerza de la memoria y de un olvido activo. Como tal es un nacimiento de la estética en el sentido del *Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche" (Christine Buci-Glücksman: "La *manera* o el nacimiento de la estética" en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 28).

44 "[...] uno puede "petrificarse" fácilmente en la ironía y en la cotidianidad vivida de forma vulgar, y creo que éste, y no la soberbia de los sacerdotes, es el verdadero peligro del momento histórico actual (a no ser que nos refiramos a los fundamentalistas religiosos)" (Adam Zagejewski: *En defensa del fervor*, Ed. El Acanalado, Barcelona, 2005, p. 20).

45 Jacques Lacan: *Aún. El Seminario 20*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1989, p. 92.

46 Cfr. Jacques-Alain Miller: *De la naturaleza de los semblantes*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002, pp. 164-168.

47 Ese es el territorio, según Lacan, del Barroco, "los milagros del cuerpo", cuando la obra de arte se descubre como obscenidad; cfr. Jacques Lacan: *Aún. El Seminario 20*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1989, pp. 133-138.

48 Antonin Artaud: "El teatro de la crueldad" incluido en *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*

y para acabar de una vez con el juicio de Dios, Ed. Fundamentos, Madrid, 1977, pp. 277-278.

49 Georges Perec: *La vida instrucciones de uso*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1992, pp. 237-238.

50 Cfr. Norman Bryson: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Ed. Alianza, Madrid, 1991, p. 173.

51 Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 139.

52 Jacques Lacan: *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 374.

53 Química y fragmentación dominan la creatividad de la última generación artística, "la de la *Web Art*, que se asienta en los *concept stores* ("emporios de lo bello"), dominada por la figura del *veejay* con su ojo *scratch*, mezclador de imágenes también del PC portátil donde las recoge para sintetizar *B-movie*, *footage tg*, *trash TV*, persiguiendo la estética del segmento no cubierto por copyright. La química del montaje todavía domina la nueva iconografía del siglo, líquido y desmaterializado, alterado y artificial, es decir fuera de cualquier parámetro de lo verosímil" (Achille Bonito Oliva: "La ciudad radiante" en *La ciudad radiante*, Ed. Skira, Bancaja, Valencia, 2003, p. 17).

54 Edmond Couchot: "Entre lo real y lo virtual: un arte de la hibridación" en Claudia Giannetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Ed. L'Angelot, Barcelona, 1997, p. 84.

55 El primer CD de Matmos se cerraba con una pieza que combinaba "la amplificada vibración de un pelo, una respiración humana, palanganas de agua y el sonido de trenes polacos. *Quasi-objects*, su segundo trabajo, incluía, entre otras filigranas, un tema compuesto enteramente por sonidos producidos por el cuerpo humano –tosas, risas, silbidos, besos, suspiros- y se cerraba con un tonificante *tour de force* elaborado con un collage de ruidos extraños extraídos de una camiseta de látex húmeda estirada, al parecer, de todas las formas posibles. El trabajo de Matmos parte de la descontextualización y fragmentación de un elemento cotidiano –de su dislocación, en suma- para construir una realidad extraña" (Jordi Costa:

*iVida mostrenca! Contracultura en el infierno postmoderno*, Ed. de la Tempestad, Barcelona, 2002, p. 288).

56 "Entre los artistas que cuestionaron directamente la noción de firma hallamos a Mike Bidlo, Elaine Sturtevant y Sherrie Levine, cuyos trabajos se basan todos en la reproducción de obras del pasado aun cuando desarrollan estrategias diferentes. Cuando expone la copia fiel de un cuadro de Warhol, Bidlo lo titula *No Duchamp (Bicycle wheel, 1913)*. Cuando Sturtevant expone la copia de una tela de Warhol conserva su título original: *Duchamp, rincón de castidad, 1967*. Levine por su parte suprime el título en provecho de la mención de un desfase temporal: *Untitled (After Marcel Duchamp)*. Para los tres artistas, no se trata de hacer uso de esas obras sino de reexhibirlas, disponerlas de acuerdo con principios personales, creando cada cual "una nueva idea" para los objetos que reproducen, según el principio duchampiano del *ready-made recíproco*. Mike Bidlo conforma un museo ideal, Elaine Sturtevant elabora un relato reproduciendo obras que manifiestan momentos de ruptura con la historia, mientras que la labor de copista de Sherrie Levine, inspirada en los trabajos de Roland Barthes, afirma que la cultura es un palimpsesto infinito" (Nicolas Bourriaud: *Post producción*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 114).

57 "Sólo el artista puede hoy copiarse a sí mismo. En cierto sentido, *está condenado a hacerlo* y a asumir, si es lógico, el carácter de serie de la creación. En el límite, se reproducirá literalmente: "En Factum I y Factum II, Rauschenberg rehizo dos veces el mismo lienzo, hasta casi la última mancha, literalmente... Lo que parece una pincelada dada al vuelo, seguida de correones al azar, es en realidad un gesto muy estudiado que Rauschenberg es capaz de repetir a voluntad" (Otto Hahn, *Les Temps Modernes*, marzo de 1964). Hay en esto como una verdad del arte contemporáneo: que no es ya literalidad del mundo, sino *literalidad del gestual de creación*: manchas, rasgos, correones. Al mismo tiempo, lo que era representación, multiplicación del mundo en el espacio, deviene repetición, multiplicación



indefinida del gesto en el tiempo" (Jean Baudrillard: "El gestual y la firma: semiurgia del arte contemporáneo" en *Crítica de la economía política del signo*, Ed. Siglo XXI, México, 1974, p. 113).

58 "En el video *Fresh Acconci* (1995), Mike Kelley y Paul MacCarthey hacen que modelos y actores profesionales interpreten las performances de Vito Acconci. En *One revolution per minute* (1996), Rirkrit Tiravanija incorpora piezas de Olivier Mosset, Allan McCollum y Ken Lum en su instalación; en el MoMA, anexa una construcción de Philip Johnson para incitar a que los niños dibujen en ella: *Untitled*, 1997 (*Playtime*). Pierre Huyghe proyecta un film de Gordon Matta-Clark, *Conical intersect*, en los mismos lugares de su rodaje (*Light conical intersect*, 1997). En su serie *Plenty objects of desire*, Svetlana Heger & Plamen Dejanov exponen sobre plataformas minimalistas las obras de arte o los objetos de diseño que han comprado. Jorge Pardo manipula en sus instalaciones piezas de Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Isamu Noguchi" (Nicolas Bourriaud: *Post producción*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 9).

59 Fredric Jameson: *Las semillas del tiempo*, Ed. Trotta, Madrid, 2000, p. 23.

60 Cfr. Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 27.

61 "Ya no se llama por teléfono desde casa, en un lugar sino que se llama en la calle, el teléfono está en uno mismo, es portátil, celular. ¿Es que vas hacia un arte celular, como existen teléfonos celulares? ¿Un arte celular, portátil, encima de uno, incluso dentro de uno?" (Paul Virilio entrevistado por Catherine David en *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1995, p. 49). En las comunicaciones telefónicas ha perdido prácticamente sentido la pregunta propia del comienzo del uso de los móviles, "¿dónde estás?", en beneficio de aquella que intenta saber si es el tiempo adecuado: "¿Te pillo en buen momento? ¿Puedes hablar ahora?". Es la constatación de la efectiva *irrupción* del otro

en el espacio público/privado en el que nos encontramos.

62 "La subjetividad se ha estandarizado a través de una comunicación que desaloja cuento es posible las composiciones enunciativas transemióticas y amodales. Se desliza así hacia el borrado progresivo de la polisemia, de la prosodia, del gesto, de la mímica, de la postura, en provecho de una lengua rigurosamente sujeta a las máquinas escriturarias y sus avatares massmediáticos. En sus formas contemporáneas y extremas, se resume en un trueque de fichas informacionales y calculables en cantidad de *bits* (*binary digits*) y reproducibles en computadora" (Félix Guattari: *Caosmosis*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 128).

63 Podemos relacionar esa "bunkerización" con la importancia de los "castillos interiores" o la marginalidad eremítica en el barroco, cfr. al respecto Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, pp. 201-211 y 261-271.

64 "Si el Estado Moderno internalizaba lo anómalo en la cárceles, hospitales o manicomios, ahora la reclusión es buscada por el propio individuo, que convierte su casa en bunker protector y aislado, a la vez que paradójicamente se conecta ubicuitariamente mediante la televisión y la informática: a través pues de imágenes electrónicas que sustituyen paulatinamente a la cada vez más exangüe "realidad externa" (Félix Duque: *El mundo por dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 125).

65 Martin Heidegger: *Identidad y Diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, p. 93.

66 "La mobilitazione totale non è un processo dissolvente. L'epoca della libertà come libertà (come "scioglimento"), cui corrisponde la centralità della dimensione estetica (nel senso appena indicato), *tramonta* in quelle della tecnica dispiegata" (Massimo Cacciari: "Salvezza che cade. Saggio sulla questione della Técnica in Heidegger" en Massimo Cacciari y Massimo Donà: *Arte, tragedia, técnica*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 2000, p. 34).

67 Martin Heidegger: "La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos*, Ed. Serbal, Barcelona, 1994, p. 23.

68 Cfr. Fernando Castro Flórez: "Zona: una historia verdadera. (En las trincheras)" en *Escaramuzas. El arte en tiempo de la demolición*, Ed. CENDEAC, Murcia, 2003, pp. 87-117.

69 Francisco Jarauta: "La experiencia barroca" en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 72.

70 Barthes subraya esa función, grosso modo, hermenéutica del laberinto: "Brion: "Lo que distingue el laberinto [...] es la combinación de callejones sin salida y de bifurcaciones, donde el viajero debe elegir constantemente su camino entre las numerosas opciones que se le presentan", es decir, por una parte, caminos que no dejan la responsabilidad de la elección (un muro de fondo); por otra, cruces que aseguran nuestra libertad: el obstáculo será creado por nuestra elección y no por el destino" (Barthes: "La metáfora del laberinto" en *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 171).

71 Jacques Lacan: "La significación del delirio" en *El Seminario 3. Las Psicosis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, p. 34.

72 Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*, Ed. Jucar, Barcelona, 1988, p. 461.

73 Severo Sarduy: "Nueva estabilidad" en *Ensayos generales sobre el Barroco*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 35.

74 "Peter Reich intentó ya muy temprano elaborar una estética que se fundamentara en la ausencia: "Resumiendo: Una obra de arte tiene para el adulto más o menos la misma función que tiene el objeto de transición para el niño. El objeto de transición ayuda a superar objetivamente la ausencia de la madre". O sea, la estética de la ausencia nos enseña a superar precisamente esta ausencia. Supera incluso su motivo: la ausencia de felicidad. En cualquier proceso de transformación algo desaparece y algo aparece. Se desvanece lo antiguo y surge

lo nuevo. Por consiguiente, la transformación genera ausencia. La estética de la ausencia acompaña a una era de ausencias. Esta estética será tanto más fundamental cuanto más radical sea la transformación del mundo. Es el mundo en transformación, y no la desaparición del mundo, lo que constituye el objeto verdadero de la estética de la ausencia" (Peter Weibel: "La Era de la Ausencia" en Claudia Giannetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Ed. L'Angelot, Barcelona, 1997, pp. 120-121).

75 "El modelo de este singular "Bloc mágico" incorpora también lo que habrá parecido contradecir, bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la *pulsión de archivo*. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, el *mal de archivo*. Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finitud o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción. Ahora bien, esta amenaza es *infinita*, arrastra la lógica de la finitud y los simples límites fácticos, la estética trascendental, se podría decir, las condiciones espacio-temporales de la conservación. [...] No hay un mal de archivo, un límite o un sufrimiento de la memoria entre otros: al implicar lo in-finito, el mal de archivo está rozando el mal radical" (Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 27).

76 Achille Bonito Oliva: "La ciudad radiante" en *La ciudad radiante*, Ed. Skira, Bancaja, Valencia, 2003, p. 21.

77 "En ello reside un aspecto importante de la revolución de Lynch: en toda la historia del cine, es sólo una perspectiva subjetiva la que organiza el espacio narrativo (en el *film noir*, por ejemplo, esta perspectiva del héroe mismo, cuya voz comenta la acción); mientras que en Lynch, la dominación del sonido sobre la imagen (esto es, la banda de sonido) hace posible la multiplicación

de los puntos de vista" (Slavoj Žizek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 184-185).

78 José Ángel Valente: "La memoria del fuego" en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991, p. 252.

79 Jacques Derrida: "Che cosa è la poesia?" en *Poesía*, n° 11, Milán, Noviembre de 1998, p. 67.

80 Cfr. Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 23.

81 Paolo Fabbri: "El tema del secreto" en *Tácticas de los signos*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p. 18.

82 Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 91.

83 Adorno considera que la cerrazón de la obra de arte frente a la realidad empírica, el programa explícito de la poesía hermética, tiene una capacidad de crítica social, especialmente en el caso de Celan: "la lírica está penetrada de esa vergüenza que siente el arte ante el sufrimiento que se alza tanto sobre la experiencia como sobre la sublimación" (Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Ed. Taurus, Madrid, 1980, p. 417).

84 Fernando R. de la Flor ha subrayado ese sentimiento melancólico del enigma inextricable del mundo en el Barroco: "Incluso se trata de un grupo o grupos de letrados de (dicho en términos posmodernos) "fin de la historia", y, con ello, del consiguiente acabamiento del esplendor de los sueños imperiales, lo que bloqueó el sentimiento de progreso y desembocó para ellos en una suerte de "crepúsculo del entusiasmo"" (Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 47).

85 Cfr. Omar Calabrese: "Neobarroco" en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 94.

86 "En un momento determinado [del artículo "Les Écarts de la nature" publicado en *Documents*], Bataille hace esta sorprendente observación: en lo que podríamos llamar una dialéctica de las formas, los monstruos se

encuentran en una posición de desviación máxima en relación con la regularidad geométrica natural, pero la impresión de incongruencia agresiva que suscitan es susceptible de manifestarse en presencia de cualquier figura individual. *En ese sentido, toda figura individual puede ser llamada, en cualquier grado, un monstruo*" (Jean Narboni: "Lo que está fuera del cuadro lo decide todo" en Antoine Baecque (compilador): *Teoría y práctica del cine. Avatares de una cinefilia*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 85).

87 José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 1980, pp. 427-428.

88 Rafael Sánchez Ferlosio: *La hija de la guerra y la madre de la patria*, Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 101.

89 "basura. (Del lat. *Versûra*, de *verrêre*, barrer.) f. Inmundicia, suciedad, y especialmente la que se recoge barriendo. // 2. Desecho o estiércol de las caballerías. // 3. fig. Lo repugnante o despreciable" (*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1970, p. 171).

90 "La historia de las aberraciones del cuerpo físico no puede ser separada de la estructura del espectáculo. La etimología del término *monstruo* está relacionada con *moneo*, "advertir" y monstruo "descubrir"" (S. Steward: *On Longing. Narratives of Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, 1984, p. 108).

91 Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 21.

92 "The world [is going] to ruin" warned Karl Kraus, and "man's feeling of superiority triumphs in the expectation of an spectacle to which only contemporaries are admitted". Like Stockhausen, the grand old master of electronic music, flying into raptures over the spectacle of the New York attacks which killed four thousand people in September 2001: "What we have witnessed is the greatest work of art there has ever been!" (Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 45).

93 "And was not the attack on the World Trade Center with regard to Hollywood catastrophe

movies like snuff pornography versus ordinary sado-masochistic porno movies? This is the element of truth in Karl-Heinz Stockhausen's provocative statement that the planes hitting the WTC towers was the ultimate work of arte: we can perceive the collapse of the WTC towers as the climactic conclusion of twentieth-century art's "passion for the Real" –the "terrorists" themselves did not do it primarily to provoke real material damage but *for the spectacular effect of it*" (Slavoj Žizek: *Welcome to the desert of the real*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 11).

94 Cfr. Jacques Derrida: *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Ed. Trotta, Madrid, 2005, p. 87.

95 "Godard tiene una bonita fórmula: una imagen justa no, justo una imagen. Los filósofos deberían decirlo también y conseguir llevarlo a cabo: nada de ideas justas, justo unas ideas. Porque las ideas justas son siempre unas ideas de conformidad con unas significaciones dominantes o unas consignas establecidas, son siempre unas ideas que verifican alguna cosa, incluso si ese algo está por venir, incluso si es el porvenir de la revolución. Mientras que "justo unas ideas" es un devenir-presente, es el tartamudeo en las ideas; sólo puede expresarse bajo forma de preguntas, que más bien hacen enmudecer las respuestas. O bien mostrar alguna cosa simple, que desbarata todas las demostraciones" (Gilles Deleuze: "A propósito de, sobre y bajo la comunicación. (Tres preguntas sobre *Six fois deux, sur et sous la communication [1976]*)" en Antoine de Baecque (compilador): *Teoría y práctica del cine. Avatares de una cinefilia*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 75).

96 "Cuando dos espejos se miran, Satanás hace su truco preferido, y abre aquí, a su manera (como hace su compañero en las miradas de los amantes), la perspectiva al infinito" (Walter Benjamin: *Libro de los Pasajes*, Ed. Akal, Madrid, 2005, p. 552).

97 "Precisamente aquello que constituye el núcleo medular de la expresión del arte, entendido entre nosotros un neologismo que hará fortuna, como *trampantojo*: el mundo como una trampa para los ojos. Si se quiere también, la articulación de estas ideas puede verse

cuajada en la forma dramatizada de un "teatro"; en cuanto lugar de locos o, incluso "teatro de locos", como lo interpreta Josef de Valdivieso en su farsa *Hospital de locos* o Lope en sus *Locos de Valencia*..La gran metáfora del *Theatrum Mundi*, que ha recorrido la espina dorsal del pensamiento trágico occidental, se ve, entonces, profundizada en la cultura imperial hispana. La primitiva escena brillante –el mundo como "corte"-, de donde el sabio advertido se retira, se ve convertida por el genio calderoniano en forzoso "teatro de la crueldad" y de la locura, y del *sueño* o, mejor, de la pesadilla. Escena lúgubre a la que está condenado por un Dios o por un poder que empieza a pensarse como específicamente perverso y despiadado y cuya lógica de prueba y punición hay que aceptar" (Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 35).

98 Cit. en James G. Ballard: "La llegada del inconsciente" en *Guía del usuario para el nuevo milenio*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, p. 105.

99 Peter Rautmann: Delacroix, Citadelles et Mazenod, París, 1997, p. 22.

100 L.B. Alberti: De Pictura, cit. en Omar Calabrese: "Naturaleza muerta" en *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

101 Omar Calabrese: "Naturaleza muerta" en *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

102 Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 31.

103 John Berger: "¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa" en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 61.

104 Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 86.

105 "Si la escritura del verdadero historiador se asemeja a la *rhographia*, es porque la forma



de presentación del collage –una forma que hace suya la *Darstellung* de Benjamin- tiene su ascendencia ancestral en la naturaleza muerta” (José Manuel Cuesta Abad: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Ed. Abada, Madrid, 2004, p. 79).

106 Christine Buci-Gluscksmann: “La *manera* o el nacimiento de la estética” en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 29.

107 “Hay que despojar a esta noción [de lo sublime] de su pomposidad neoclásica, de su hinchazón alpina, de su exageración teatral; hoy, lo sublime es en primer lugar una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un deslumbramiento y una sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística)” (Adam Zagajewski: *En defensa del fervor*, Ed. El Acanalado, Barcelona, 2005, pp. 43-44).

108 Víctor Mira: “Carta a Antonio Saura” en Mira. *El quinto perro*, Ed. Fuendetodos, Galería Miguel Marcos, Zaragoza, 1996, p. 13.

109 Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Alianza, Madrid, 1973, pp. 78-79.

110 “Terrible no quiere decir algo que atemorice y que bajo un sentimiento de terror anule la posibilidad de admirar aquello que como tal se contempla. [...] Muy diferentemente en el Barroco, lo “terrible” se valora positivamente como aspecto de una obra, porque denota lo que “extremadamente”, o, dicho con un término español que entonces pasa al léxico italiano, lo que “grandiosamente” nos atrae con irresistible fuerza en algo que vemos” (José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 1980, p. 430).

111 Cfr. Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. Jose J. de Olañeta Editor, Barcelona, 1991, p. 30.

112 Jacques Derrida: “Restituciones de la verdad en pintura” en *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 392-393.

113 Cfr. Jean Clair: “De la metafísica a la “inquietante extrañeza”” en *Malinconia*, Ed. Visor, Madrid, 1999, pp. 53-75.

114 “Lo colosal parece pertenecer a la presentación de la naturaleza bruta, ruda, cruda. Pero se sabe que lo sublime solo recoge sus presentaciones de la naturaleza. Si lo sublime colosal no les compete ni al arte ni a la cultura, sin embargo no tiene nada de natural. La talla de lo colosal no es ni cultura ni naturaleza, pero a la vez es una y otra. Lo sublime de lo colosal constituye tal vez, entre lo presentable y lo impresentable, tanto el pasaje como la irreductibilidad de una a la otra. Talla, reborde, borde de corte, lo que pasa y sucede, sin pasar, de una a la otra” (Jacques Derrida: “Párrergon” en *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 151).

115 “El descuido tiene su preceptiva. La función que aquí atribuimos a la que hemos llamado técnica de lo inacabado, dentro de la preceptiva del Barroco, se sublima en el valor que se confiere a la práctica estudiada del “descuido”. “Galas viste el descuido”, escribe Bocángel, y Calderón hace suya la doctrina: “... que hay, en el descuido, belleza” (*La Sibila de Oriente*). [...] Ese papel del descuido –que se extiende hasta la atribución de un valor estético a lo feo- no se opone a la estimación barroca de la cultura, sino que, por el contrario, aparece como un elemento de la misma” (José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 1980, p. 444).

116 Barthes defiende el abigarramiento, *poikilos* como lo Rapsódico que aleja el objeto y, simultaneamente, magnifica la tendencia de escribir, cfr. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios del Collège de France*, 1978-1979 y 1979-1980, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 205.

117 “El vacío cosmológico –el negro de los fondos [en la pintura de Sánchez Cotán]- es metáfora del vacío mismo y de la inanidad final del espacio anímico, interior. Se trata de una representación “en abismo” (*mise en abîme*) y de una representación *del* abismo” (Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 116).

118 “Todo ello articula vastos espacios discursivos, sobre los que se extienden las técnicas retóricas del *tenebrismo*, produciendo un arte y una literatura de la “caducidad”. Ello acaece y se refleja entonces en la ascética o en la picaresca, o, en otro orden de cosas, en el contexto de la plástica de vanitas, o en el gusto por las representaciones macabras que pronto inundan la época convirtiéndose, en virtud de su extremosidad, en formas poseedoras de una “diferencia” y deriva propias, sobre las que se extiende el sobreentendido de fondo y la presencia medular de un “desengaño”” (Fernando R. de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580-1680), Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 21).

119 Pascal: *Pensamientos*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1985, p. 138.

120 “*Poco más o menos y no sé qué*. Estos dos conceptos nos remiten al verdadero barroco y a

su pasión por lo infinito y por lo indefinido. En la actualidad, el poco más o menos y el no sé qué se han convertido en una obsesión en la ciencia y en la filosofía. Una vez más, un matemático francés, Georges Guilbaut, ha mostrado en sus *Leçons d’après-prés*, la fascinación de aproximación en la historia occidental y oriental y ha vuelto a proponer el mismo concepto en términos de fascinación. Por otra parte, un filósofo, Vladimir Jankélévitch, es conocido en todo el mundo a partir de su *Le j’en-sais quoi et le presque-rien*” (Omar Calabrese: “Neobarroco” en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 99).

121 En la doble acepción de “cosas en reposo” y “cosas en restos” que asume Norman Bryson en *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, Londres, 1990.

# El barroco histórico y la difícil (pos) modernidad hispana

## 1. *Recaída de lo barroco sobre nuestro tiempo, que se reconoce heredero de sus operaciones formales.*

Barroco y posmodernidad; destinos del barroco imperial hispano en la actualidad... Neobarroco (quizás, también, *ultrabarroco*)... Retorno, en definitiva, del fantasma encriptado en la historia de un Barroco por antonomasia –y dorsianamente– “hispano”...

Tratar de evocar esta cuestión ante el trabajo de un colectivo de artistas sumidos en su actualidad globalizadora; involucrados en cuanto agentes principales en el proceso de modernización, donde reintroducen un gesto *neo-barroco*; evocar, digo, un momento retardatario, un modo productivo no enteramente sometido a la racionalización (el *barroco*); venir a reconsiderar (desde luego *intempestivamente*) aquello que está más allá de la Ilustración, donde casi nada nos es dado ver, puede al fin resultar una pretensión productiva misma de unos tiempos que se preguntan por la densidad y contenidos de su *archivo*. Un momento dispuesto con todo a la reutilización, a la cita, a los ejercicios de la memoria. Recordar no olvidar el Barroco, en efecto.

Definitivamente, el agitar el espectro hoy reprimido de lo barroco supone – cuando se hace en esta suerte de centro simbólico del pasado: Salamanca–, sobre todo, conjurar un momento grave de la historia de Occidente; momento que con su poderosa solicitud imaginaria vendría en ayuda de un debilitado presente.

Se trata, pues, con perseverancia impertinente de inquirir el destino de lo que sobrevive de la organización imaginaria del orden barroco en la Posmodernidad, y de saber qué queda -si algo queda- y en qué conflicto vive -si es que vive- la potente huella dejada en el territorio peninsular por la organización conceptual del Antiguo Régimen.

Antiguo Régimen del que puedo adelantar que, en verdad, pretendió crear en la Península un espacio donde reinara la excepción, lo que Horacio Capel ha denominado recientemente una suerte de “física sagrada”, convirtiendo tal geografía, también la urbana, en una suerte de “península metafísica”, y, en definitiva, en tierra entendida, prioritariamente, de manera religiosa y trascendente (luego: *poética*). Es decir: donde la disposición de lo visible sigue rangos y categorías que apuntan hacia lo invisible; donde el orden todo se vuelve imaginario. Campo abonado para el *carrousel* de las representaciones.

Si esto es así, entonces la primera pregunta pertinente es ésta de vieja raigambre peninsular: *Ubi sunt?*, como decían los elegiacos latinos lacrimógenamente,. ¿Qué se ha hecho de? ¿Qué ha sido del Barroco y de lo barroco entre nosotros, los españoles, cuya cultura sobreexcediéndose en su testimonio conoció entonces su verdadera edad de oro?

Por un lado lo que aquí es posible que se plantee una vez más es, pues, una cuestión de *filosofía del patrimonio cultural*; pero, por otro, el enunciado afecta a la entidad conceptual, al estatuto mismo de nuestro propio momento, fracturado y definitivamente volcado hacia el futuro; lugar de quiebra y hasta de holocausto, si se quiere, de la sociedad tradicional y de sus modos de vida y de hacer ciudad. Y, pese a ello, algo retorna de ese pasado en la forma espectralizada de un *neo*. Y algo –o mucho– queda convocado a figurar de ese pasado en esta exposición que pretende renovar su compromiso con él.

Al preguntarse por lo *moderno* en su específica presencia y convocación a un rasgo neo-barroco, esta exposición del *DA2*, me parece, legítima también cualquier interrogación que confronte lo que está *más allá* de lo moderno con lo que se sitúa *más acá* de él. Si este encuentro de producciones en orden disperso pretende, como creo que pretende, volver al problema del tiempo; conjugar el hecho cultural en el modo del tiempo, y, en definitiva, hacer fenomenología del tránsito entre épocas y movimientos, dejando en un lugar secundario la preocupación por el espacio y por la lógica espacial que hoy lo domina todo, entonces esta intervención mía alcanzará a tener algún sentido, ello si logra, aunque sea por un momento, traer el recuerdo de fechas que amenazan perderse en la infinitud de los nuevos constructos culturales, ya sin memoria para ellas: 1580, 1609, incluso, como veremos, 1975...

Los problemas para abordar un objeto de esta naturaleza que busca la diacronía y que es transversal a tantos saberes, son varios. El principal de ellos relacionado con el hecho mismo de preguntarse en un momento especialmente abierto hacia su configuración de futuro, donde sólo el porvenir es determinante, por el destino o destinos que se ha reservado dentro de él a alguno de sus pasados (singularmente a ese pasado ejemplar que es el Barroco).



Pues es posible que a ese pasado se le haya reservado algún tipo de relevancia y autoridad en la construcción conceptual del presente; un retorno mediante el cual el presente se inviste y se apropia de la tensión épico-trágica con que se manifestó el eón barroco hispano.

## 2. La “era imperial” nos vigila, a nosotros, sus descendientes directos que hemos perdido la dimensión trágico-épica.

Entre nosotros, el pasado, por antonomasia, no puede ser otro que el de aquella propia *era imperial*, siglo o “siglos de oro”, también conocidos en teoría de los estilos como “Barroco”. Núcleo, éste, fuerte del pasado pues, donde se aniquila la organización feudal y el breve sueño renacentista, y concentración de semanticidad, en el caso de lo hispano, tan fuerte y persistente, que su organización mental es capaz de enfrentarse a la Ilustración, que le sucede, ello hasta “desanimarla” y reducirla a un breve episodio, a una vigilia alucinada, más que a, propiamente, un goyesco “sueño de la razón”.

Precisamente en nuestros días y envuelto en la polémica de la posmodernidad, se ha dado una primera acogida a todo ello con la obra de hace una decena de años de O. Calabrese, su célebre *Neobarroco*, en la que aparecían diseñadas las estrategias formales del Barroco, de las que se aseguraba allí que informaban nuestro tiempo, nutriendo las operaciones típicas de la posmodernidad.

Habría, pues, una operatividad formal barroca, bajo cuyas leyes, además -y ahí estaría el interés de su *retombee*, de su vuelta-, se situaría gran parte de la producción simbólica actual. Desde luego, por ejemplo, bajo su esquema productivo se ubicaría todo el área del espectáculo de masas, al que propia y justamente podríamos denominar en gran medida “barroco”; pero también los procesos sociales de comunicación —como el cartelismo, la publicidad, la inundación de la ciudad colonizada por la letra...—. Todo esto tiene exacta una genealogía en las técnicas de poder desarrolladas con suma efectividad por el absolutismo confesional que controla virtualmente -desde 1580, pero intensificado en 1609, con la expulsión morisca-, la urbe hispana, antiguamente mestiza, arabizada, ingobernable, reduciendo su entropía, su desorden, y homogeneizando a las masas con técnicas que han sobrevivido y se han perfeccionado. Pues, en efecto, evocar el Barroco es, también, convocar de súbito lo *impolítico*.

Calabrese tendría hoy para nosotros el mérito —y de ahí la acogida privilegiada dispensada a su libro— de haber individualizado los procesos retóricos que gobiernan la gran producción barroca, y de haber, además, señalado su persistencia y sofisticación en nuestro momento posmoderno, contribuyendo así a afirmar la presencia de aquel pasado en este presente.

Así la *sustitución*, la *proliferación*, la *condensación* terminan constituyendo la poética escueta que nos gobierna, y en ella debemos reconocer la herencia formal, no de ningún

momento ilustrado, sino precisamente, la conexión privilegiada con ese momento bizarro, arriesgado, y hasta entrópico y letal, que significó el conceptismo y el culteranismo barroco, del cual vendrían directamente la organización general de los efectos retóricos de nuestro tiempo y gran parte también de la arquitectura creativa de la producción simbólica. La retórica actual, cuando se muestra con despliegue poderoso, evidencia precisamente la vuelta del Barroco, que insidiosamente se propone a nuestro presente como gran máquina y fábrica potente del imaginario artístico.

Ideologías de la forma que hoy sabemos no quedan reducidas al dominio de la lengua literaria, sino que, en realidad, permean todo el campo de producción social, ya sean cuadros, modos de concebir planteamientos de una batalla o, propiamente *edificios*, dando así entre nosotros: pintores conceptistas, urbanistas culteranos y arquitectos jerigoncistas, incluso, ambidextros de las dos escuelas, como entre todos resaltan esos Churriguera, a los que la poética clasicista denomina “bárbaros” y bizarros en el idioma de la arquitectura, y cuyo nombre de escuela no estaría de más todavía aplicar a los arquitectos de los excesos manieristas y dilapidadores que caracterizan la década de los ochenta/noventa, y que han acabado por conformar cierto paisaje de nuestra urbe.

En otro orden de cosas, podemos asegurar también que la persistencia o huella mnémica del barroco o de lo barroco entre nosotros estaba vinculada también, no sólo a un mero problema de estrategias formales y de modos operacionales, sino a unas ideologías trágicas y a un pensamiento hispano de lo fatal, que sitúa el proceso histórico siempre a un paso de la catástrofe y de la desrealización del mundo, operando gravemente con las categorías de la inestabilidad y de la máxima evanescencia de lo real-real.

El “desengaño” hispano barroco desemboca directamente al cabo de los siglos con la experiencia contemporánea de vivir la postutopía. Un mismo modo de vivir el malestar en la cultura, lo que es la continua disolución y crisis de los valores sociales que tiene como escenario la ciudad moderna.

*La vida es sueño*, podían decir en este sentido los barrocos, y saltando por encima del momento de diafanía iluminista que representa la Ilustración, y a la vista, por ejemplo, de las grandes cosmópolis y conurbaciones, nosotros también podemos decir con Calderón que, en efecto, la “vida nos parece un sueño”.

La obra de Severo Sarduy, entre los años sesenta y setenta -años claves para la suerte de la teoría posmoderna-, trató de vincular activamente el espíritu de época a una *retombee* o “eco” de las grandes vectores que habrían presidido el momento barroco, hermanándonos con él. Nuestra producción simbólica, poseída por un “viento barroco” aun “sin norte” (como escribía a principios de siglo D´Ors y recuerda hoy Jarauta), estaría en efecto movida por el impulso alegórico que determina hoy toda realización, y que constituye, según Benjamin, la ley estilística dominante en la era barroca, igual que en la posmoderna.

La estética, en efecto, y más precisamente los iconos más significados de la arquitectura nueva, como aquella barroca, aparece hoy presidida en profundidad por un efecto acusado de *trompe l'oeil*, de simulación, de *engaño* y de fantasmagoría, donde también opera la argucia, la disimulación, sobre todo, pero también, el travestismo, y *camouflage*, la transmigración, el mestizaje discursivo, y, en general, todas las estrategias que tienden finalmente a la desmaterialización, y mediante las cuales “los objetos, el mundo, el universo referencial se ve espectralizado”.

Es también en ese sentido que podemos pensar que la arquitectura posmoderna y el urbanismo responden a este espíritu complejo de lo barroco; algo que busca desesperadamente volcarse en la construcción de un campo de acontecimientos progresivamente más complejo bajo el régimen generalizado de Proteo (o de Circe y el pavo real) y de la transformación, mientras se ve sometido a un vértigo de interpenetraciones que lo convierte en un territorio sin imagen estable, sin código interpretativo maestro, dando así testimonio del funeral por la significación y el referente estable perdidos en este otro fin de siglo.

Mucho más que el simpático perrito floral del Guggenheim, es la poderosa Circe, por un lado, y, sobre todo, el asombroso pavo real, por otro, como en el gran libro de Rousset, que describía los fenómenos cortesanos barrocos, los que siguen siendo los emblemas verdaderos de un momento proceloso, donde se ha puesto en pie la duda sobre propia entidad real de lo real mismo.

Sólo que esta duda razonable ya no formaría parte de un desgarró metafísico, sino que, como ha escrito Sánchez Robayna, el barroco, en esto, vuelve a nosotros como *barroco light*, barroco “de la levedad”, un *neobarroco* que habría perdido en sus realizaciones mayores la gravedad finalista y atormentada que presidió su primer momento, en tanto estilo o “modelo de la profundidad”.

Las grandes cuestiones dramáticas se han vuelto súbitamente irrelevantes; el antiguo “drama de los tiempos” no arrastra, ante lo que de él puedan manifestar las obras de arte, a ninguna suerte de catarsis. Lo sacramental, cultural, litúrgico se ha esfumado en la proyección neobarroca, que se propone como un juego de los lenguajes de antiguo prestigio.

### *3. Spain was different, en efecto, y tarde lo venimos a recordar en un momento en que la producción simbólica muestra su carácter desvitalizado, mientras se extiende el fantasma de una globalización liquidatoria de toda alteridad*

Y, sin embargo, incluso pese al título y la promesa implícita en él, no desearía entrar en ninguno de estos modos del retorno barroco (el del drama y el de la retórica) a nuestro

tiempo, que, por lo demás ha tenido entre nosotros destacados analistas, como pueden serlo Subirats, Brea o Jarauta.

Más bien quisiera profundizar el sentido de la reflexión y retomar con más fuerza una dimensión local del problema, quiero decir con local, *peninsular*, española si se quiere, cosa ésta última que no es la habitual ya entre nosotros (como un efecto más, yo creo que indeseable, de la globalización y la mundialización de nuestros referentes).

Entonces quisiera dedicar algún espacio al hecho mismo de preguntarme si la sociedad española ha superado definitivamente su imaginario imperial y barroco, y, de haberlo hecho, cuándo lo ha hecho, e, incidentalmente también, como ello influye en el paisaje de los acontecimientos y termina conformando también el *territorio* de nuestro tiempo, en el que, se dice, se produce ahora una cierta recaída en el [o lo] barroco. Pregunta esta que será trascendental para el propio destino de esta exposición, para el lugar que debe ocupar en el orden de los eventos culturales que habrán de ser leídos en perspectiva histórica.

Me pregunto, entonces, por la suerte de nuestro *capital* barroco (e incidentalmente me preguntaré también por el destino que han recibido las capitales barrocas y, en general, los grandes hitos y referencias barrocas, de los cuales diré que los más significados de ellos emprenden ya sin paliativos el camino final de un destino en la industria del ocio, como ese palacio ducal de Lerma, expurgado de su aura poderosa y presto ya para servir al país en la forma de uno de los mejores paradores de Europa).

Y ello porque, como un efecto también perverso de la propia dinámica de la Transición y el potente desarrollo económico que la ha seguido, hemos sido lanzados hacia el futuro, lo que equivale a decir también, que hemos sido bruscamente desterritorializados y desubicados de los primitivos marcos de referencia.

En el trayecto algo importante se ha perdido, empero. Los sicoanalistas dirían que los duelos pertinentes por el padre y el pasado enterrado no se han celebrado adecuadamente; es posible, entonces que los espectros nos visiten para recordarnos las deudas para con ellos. Probablemente quieren sentirse parte de ese futuro que nosotros nos disponemos a abrazar, como si hubiéramos nacido sin simiente ni generación de otros. Hijos en realidad de nada y productos, más que de una transición, de un proceso intencional de olvido; generados por, como diría Jameson, una “exclusión estructural de la memoria”.

Un poco desterritorializados y deubicados. En efecto, la prueba es esta obsesiva reflexión que hoy se vuelca íntegramente sobre la topología del porvenir, sobre el espacio del futuro. Nos obsesiona el paisaje del mañana, cuando recién hemos abandonado la casa de tierra del ayer, mientras todavía por doquier pueden encontrarse las ruinas de un orden abandonado en proceso ahora de rehabilitación (como se dice).



No bien se cierra, en los años 74 y 75, un nacional sueño colonial e imperial, común con los portugueses, y se abandonan los territorios africanos -Angola, el Sáhara, Guinea...- el país ha sido obligado en todos los terrenos a dejar atrás para siempre las formas expresivas de su marginalidad fantasmal y el cómodo hábitat de lo periférico; ello para abrazar el centro duro de la vanguardia del proceso transformador, como noveno miembro in pectore del G-8. Lo cual se deja sentir, sobre todo, en nuestras ciudades, realmente metidas en un proceso reformulador, que es acaso lo más significativo y relevante de lo acaecido en el decenio transcurrido entre 1990 y 2000.

Han sido en total apenas veinticinco años dedicados minuciosamente a olvidar el pasado, con el objeto de reubicarse en el centro de una totalidad de escala planetaria, y éstos no parecen ya tantos, sobre todo cuando se piensa de qué materia prima está de verdad hecho este país, y surgiendo muchas dudas acerca de si anímicamente también ha podido producirse este cambio en una sociedad que hace tan sólo sesenta estaba ampliamente ruralizada, y sometida todavía al principio de unas ideologías forjadas en la era de los felipes –quiero decir de “los Austrias”– (de los que el franquismo, como se sabe, se soñaba sucesor y heredero)

Así que, propiamente, la *velocidad de cambio* ha determinado el que no se trate ya de efectuar una mera superación del pasado, sino que ha sido en verdad necesario todo un proceso de *encryptación* de la experiencia histórica, acompañado de una reescritura de la historia, un lavado de su cara, conectado con la Reforma y con el papel jugado en ella por grandes historiadores, entre los que destacaremos a nuestros efectos a Maravall padre, un maestro, como también lo fue el hijo (ministro de Educación), en dar un giro al pasado para hacerle confluir armónicamente en la marcha ineluctable de la historia, haciendo que de una vez el pasado de verdad pasase.

1975, la fecha del libro de Maravall *-La cultura del Barroco-* nos da en efecto la pista documental de sobre cuando se dejó de vivir en España bajo el orden imaginario del Antiguo Régimen y, definitivamente, se pasó a esa tercera fase del capitalismo, de su régimen de bienes simbólicos y, en general, de su nuevo imaginario. Del cual ahora se predica que puede, bajo ciertas condiciones, volver a su momento barroco, entrar en el dominio de un *neo-barroco*.

Se trataba entonces de saber en qué punto preciso de estos años que corren desde una modernidad (prácticamente inexistente) a la posmodernidad (a la sazón totalmente triunfante) se ha producido la gran cesura, el corte, o la quiebra misma de la tradición autóctona, y cuándo es que nos hemos despedido de nuestro pasado, renunciando a él, así como bajo qué estrategias, éste ha podido desaparecer virtualmente bajo nuestros ojos o, como veremos, alcanzar a invertir enteramente su sentido. Preparándose en este bucle su emergencia estetizada en el campo bajo control de la estética.

Puede parecer un escándalo, pero, en efecto, todo se encamina a confirmar que el país se mantuvo en lo sustancial atado a un orden imaginario y simbólico enteramente dependiente de su primera fase imperial (o momento, propiamente *barroco*) hasta el año de gracia de 1975. Los periodos liberales, ilustrados, los años de avance y progreso franco hacia una sociedad emancipada en ese largo sueño acunado por la autarquía, el providencialismo y la xenofobia del absolutismo confesional, han sido, breves, episódicos y, cuando se han producido, lo han hecho, como analizó Subirats en su día, a propósito de una debilísima ilustración española, en tanto siempre que *insuficiente*.

El episodio culminador, desmedido y acronológico en sí mismo, del franquismo así, aun a pesar de someterse a renovadas operaciones de *liffing*, que remodelan el cuerpo anfibio de la nación, resulta ser sustancialmente, bajo esta mirada, sólo la prolongación de la vida agónica de ese antiguo régimen en la vieja piel de toro.

Francisco de la Rubia ha señalado de manera brillante en su *Franco como ciborg* como el propio cuerpo monotorizado, cuasi cibernético, del caudillo *terminal* se convierte en la metáfora perfecta de la hibridez entre la nueva matriz tecnológica y la vieja raíz telúrica de lo carpetovetónico, en donde sobresale, una vez más, la huella de lo barroco autóctono.

Pues si bien ese cuerpo agónico del *Caudillo* recibe las prótesis de la última tecnología biológica, es verdad también que, por encima de los instrumentos que prolongan sus últimos momentos de vida, se tiende, pudoroso y rutilante, el mantón milagrero de la Virgen del Pilar; Viéndose auxiliadas las operaciones de la cirugía de precisión por la intervención salvífica del brazo incorrupto de santa Teresa (patrona de la empresa imperial y de su lengua) que siempre favoreció al *dux* hispano.

Lo que, a todas luces, no hace sino conectar el espacio de la clínica donde agonizó el franquismo en el noviembre invernal del 75 con ese otro lugar taumatúrgico, lugar de declinaje de los Austrias, que fueron el Escorial o el alcázar madrileño, donde los cuerpos reales -el de Felipe II y el de Carlos II, especialmente- de modo literal se pudrían, retrasando así el momento de las inevitables crisis por venir y las correspondientes cesuras e hiatos dolorosos que las muertes de los taumaturgos siempre ha de causar en las sociedades como la nuestra, arcaicamente organizadas.

Una frontera, un borde y un borne temporal pasa así por aquel cuerpo agónico del año 75, definiendo, hacia delante el vertiginoso proceso de cambio español en la posmodernidad, y situando, al otro lado de lo definitivamente olvidado las sombras del pasado.

En ese cuerpo singular y simbólico en el que encarnó el Padre y el Estadista, se vienen ciertamente a unir y luego a separar definitivamente la retórica del nacional-catolicismo, de un lado, y, de otro, las realidades tecnocráticas que no tardarían en ser determinantes y exclusivas para el país, llevando todo hacia las aguas del mercado.

De hecho, entonces, el paisaje cívico sobre el que proyecta su imagen el Generalísimo, en sus cuarenta largos años de vida política, no es otro que el mismo viejo y sempiterno paisaje ascético y barroco, en el fondo del cual siempre se construye y se edifica y planea en los términos de una ciudad perimetrada y elevada, orgullosamente aislada y penitencial, siguiendo el modelo místico de una imperial Toledo.

Pocas cosas en verdad separan la concepción de la ciudad que tenía El Greco y la que trescientos años después reflejaría Zuloaga, como fondo para la emergencia de tal caudillo, todavía cesáreo, imperial, casi, en medio de una España barroca y tremendista, como alcanzara a verla Gómez de la Serna

Así, 1975, con su heraldo en el 64, cuando los planes de desarrollo de López Rodó inician el cambio sistémico, o, todavía más atrás, incluso, 1957, momento en que empezaron a producirse los primeros “milagros” económicos sectoriales, nos parece ciertamente la frontera, el *terminus ante quem* donde se desarrolla, con grandes consecuencias para el paisaje edificativo de nuestro país y para sus políticas de conservación patrimonial, los últimos actos de ese drama de los tiempos en que consiste precisamente la demostrada renuencia del país a entroncar con un modelo o vector fuerte de progreso, y a adoptar —y hasta abrazar francamente— lo que en términos de Weber llamamos la “ética del capitalismo”.

El abrazo del oso de ese movimiento hacia el desarrollismo que se inicia en el 64 y culminará en el 75, supondrá también la desaparición de la diferencia cultural y el final programado de un modelo propio de cultura “a la” española. El barroco, ahí, en este punto, inicia en verdad su decadencia y emprende el camino final de su desaparición. Lo cual abre definitivamente la escena de su posible recuperación en la forma de un neo: *neobarroco*.

Y decimos que eso se produce en 1975, porque todo parece indicar que no fue hasta entonces que una transformación de esta naturaleza pudo suceder. Aunque eventualmente, entre tanto, como veremos, ciertos gestos modernos -y, en realidad, *ultramodernos*- se habrían comenzado a producir mucho antes de esa fecha.

#### *4. El año 75 reorganiza nuestros mapas cognitivos y supone el funeral del Barroco, realizado en la Basílica de los Caídos, en inmediata cercanía con la cripta escurialense de los Austria.*

Pero el tránsito de la organicidad de Franco, el pasaje de su corporalidad orgánica a su nueva dependencia de máquinas y prótesis exteriores, hacia las cuales se realizó en verdad un *transfer* de su espíritu en los últimos días y meses del 75, metaforiza, en cuanto cuerpo expiatorio y transferencial, el cambio de piel y de identidad del país, y nos sirve como una auténtica “puerta del tiempo”, especialmente a quienes, no siendo sociólogos ni economistas, y no compartiendo sus discursos rigurosos, vivimos en realidad de las

construcciones imaginarias y mitopoéticas, dentro de un régimen de alegoría continuada en el que confiamos nos debe servir para explicar nuestro mundo al menos.

Es una propuesta: toda cuestación de la modernidad o la posmodernidad pasa forzosamente sobre esa fecha liminar, a través de la cual estamos llamados nosotros a organizar la experiencia histórica, y naturalmente a través de la cual también debemos dar cierta cuenta del devenir de la cultura española, y, naturalmente, ahora también a resituar esa tensión dialéctica barroco/neobarroco.

Como ejemplo de esa pervivencia del Antiguo Régimen, respecto al cual el franquismo no es sino su suplemento y coda final, cabe decir cuando se examinan momentos estelares inmediatamente anteriores, que, por ejemplo, todavía en 1920, en el momento en que Mario Praz visita la Península, la encuentra dormida en su sueño de siglos, francamente incorrupta. Cuando esa vitrificación [grata a los conservadores] es detectada -por este *dandy* del conocimiento- lo es en calidad de auténtica excepción y *anomalía*, tanta que, incluso, rechazará el primer calificativo que le da al país para su libro -“España pintoresca”-, y abandonando para siempre la senda de los románticos, fustiga al país francamente atrasado, bautizándolo, de modo genial, como *La península pentagonal*, queriendo resumir en esa figura de cerramiento del orden geométrico, cuanto en ella se circunscribía de pasadismo en torno a las huellas de un viejo orden fósil.

Cuando por aquellos mismos años Buñuel emprende el proceso de su primera película política, las Hurdes, encuentra por maravilla que los restos de la vieja sociedad rural austriaca [vale decir: barroca] perviven en España, en un territorio donde la condición no-progresada todavía se vive en realidad como delirio y pesadilla.

En esas fechas y para la mirada del protomoderno Buñuel, todavía no han cambiado las profundas geografías hispanas, cosa que demuestra emblemáticamente el cineasta refiriendo cada uno de los gestos de aquellos sus actuales hurdanos a la teratología artística de enanos, monstruos, bufones y mujeres barbudas, en donde la pintura española del Siglo de Oro consigue testimoniar una visión del mundo turbulenta y ya para siempre dramática.

España estaba aquí dada como *diferente*, y esa diferencia era teatralizada, dramatizada por el cineasta. Ni un atisbo, ni un asomo siquiera de modernidad, de tiempos nuevos, había llegado entonces, a la altura de los treinta, a ese *habitat* monstruosamente retardatario de lo hurdano, que en cierto modo se convirtió, por la fuerza del discurso mitopoético que Buñuel sobre él traza, en un *emblema*, y más bien en un *jeroglífico*, del modo hispano de habitar la tierra.

Antes, en los años diez o doce, Azorín había podido exhibir también con la filigrana de su estilo y en los primores de lo vulgar hispano una descripción cumplida del ambiente tridentino en que se desenvolvían las capitales españolas en los días grandes de las festividades eclesiásticas. Rindiéndose, como por entonces lo hacían los máximos escritores



del país, de Clarín a Miró, de Palacio Valdés a Baroja, ante la experiencia pura de una *civitas christiana*, mantenida todavía contra todo pronóstico en los tiempos de la muerte de Dios y de la secularización de la ciudad.

La reflexión que hace Azorín, otro “moderno”, sobre por qué el pueblo español es el único pueblo de su contorno que todavía levantaba catedrales a principios de los años veinte, merece estudiarse como un análisis acerca de lo retardatario y la persistencia de huellas mnémicas en una actividad, la arquitectura, de la que se dice que sólo puede progresar, nunca detenerse, jamás volver atrás.

Muchos entusiastas ideólogos de aquel entonces sancionaban el carácter anticuario e insobornable de las *capitales espirituales* españolas. Unamuno trazaba por aquellos años de los principios genéticos de la modernidad la etopeya de la *civitas* católica, y exprimía en textos de todo género los sentidos que esta ciudad retardataria y metafísica exhibía en contra de las capitales del progreso y el cambio.

En otros lugares he hablado de ello, y no quisiera detenerme ahora en este significativo autor de la metafísica de la ciudad, próxima a la que en aquellos años construye también De Chirico.

Pero cabe decir de todo ello, que ahí se alcanzó un punto de imposible superación en la elaboración de un discurso mitológico sobre el ser de la ciudad y la inmanencia alcanzada por una cultura. Ello hace buena la observación de Jameson, en cuanto que lo que ha podido ocurrir es que recluido en el ámbito de la nostalgia pasatista y del espiritualismo, suponemos que el modelo descriptivo unamuniano ha muerto, sin en realidad haber sido sustituido por nada. Como nada, en efecto, es posible de concluir ante los paisajes de la ultramodernidad, dado que, como dice el teórico:

Esa extraña superficie nueva que se extiende ahora convierte rotundamente nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad en sistemas arcaicos y sin objeto y sin ofrecer otros a cambio.

### *5. De la ruptura con el humus originario y de la heideggeriana pérdida de la raíz, y de lo que es la comunión con el sentido de la propia historia.*

Aquella primitiva totalidad de una cultura —la barroca— ha dejado de ser coherente consigo misma. Digamos que su lugar se ha disuelto en una abstracción mayor, y ya no existe, al menos con el significado que le dieran los latinos: *locus*. En cuanto a su tiempo mismo, éste ha perdido, en las representaciones que de él nos hacemos, la densidad que antaño tuvo y que, en sintonía con ello, los ideólogos de lo hispano soñaron con la inmanencia de una estética que se quería eterna: un *barroco eterno* que se les hacía presente en sus biografías: “Era en Numancia al tiempo en que declina la tarde del agosto agosto y lento”, podía escribir por entonces Gerardo Diego.

Entonces se podían apreciar los misterios (bergsonianos) de la “duree” y la memoria. Aquellos otros hombres valoraban y percibían el tiempo, proustianos ellos, mientras nosotros percibimos y valoramos la espacialidad, la superposición infinita de superficies.

La densidad de la memoria edificada era tanta y estaba por entonces tan residenciada, que el sentimiento mismo de su visualidad engendraba entonces la *vivencia*; ese término heideggeriano que sirve para expresar la construcción simbólica del objeto de arte y de reflexión.

Del elogio y la exultación por la presencia incólume del pasado, se podía fácilmente pasar a desear la perpetuación e inmanencia histórica de ese pasado no afectado por el progreso, reclamando entonces, no “cirujanos de hierro”, sino, en realidad, “anestesistas de acero” y cerrajeros para convertir en una caja de seguridad el *sepulcro del Cid*.

Suponía ello aceptar -y esto en un país con sentimientos de decadencia es explicable- que el pasado debía convertirse en una suerte de definitivo presente y hasta en un futuro.

Entonces, en el largo tiempo en que esta inmanencia y detenimiento del tiempo se vivió, pudo escribirse ese libro singular a todos los efectos, por un autor que ha pasado por ser uno de los más representativos del momento. En efecto, Elogio, pero también nostalgia: *Elogio y nostalgia de Toledo*. La vista de estos intelectuales carpetóvetónicos en que se mostró pródiga la Península, se extasiaba complacida por entonces, no hace después de todo demasiados años, ante el perfil bajo de las ciudades españolas de la Contrarreforma; se extasiaba efectivamente en el sueño de pervivencia de un estilo -el *barochus Hispanus*, como lo llamó D´Ors-, que no moriría nunca, sino que, al contrario, podía asegurarse de él que un día todo el mundo se rendiría a la diferencia hispana, y llegaría a reconocer en esta tierra peninsular (en cuyo corazón ahora se acoge esta exposición entre el Barroco y el Neobarroco en perspectiva internacional) la bendición de la existencia de un paradigma desviado pero insobornable de la cultura occidental.

Ocurrió entonces que aquel D´Ors saludando a los Churriguera y sus arquitecturas visionarias, de las que hoy celebramos precisamente su opus maior salmantina, escribiera oracularmente:

Churriguera arquitecto maldito, sirena deliciosa... Tus altares en las iglesias hispanas, tus portales madrileños, tu salmantina casa municipal, me traen y traerán un día al mundo, con el desbordamiento tumultuoso de la pasión, con todo su mal gusto, un trágico cantar de abismo y de océanos...Preveo para Churriguera, en hora próxima, una justiciera venganza.

El crítico, en su singular idiolecto castellano, podía haber dicho: “mañana, en nuestro país, [seguiré haciendo] hará Barroco”.

Pero pudo ser también Tovar, Giménez Caballero, Sánchez Mazas, o, significativamente, también Ortega los que teorizaran este momento barroco imperial y al mismo tiempo

supuestamente eterno ya de las cosas de España; los filólogos y los teóricos de la literatura y la historia, por su parte, apoyaban esta presencia fuerte de la tradición y exaltaban el pasado, en tanto el porvenir empezaba a llegar insidiosamente, desde donde siempre ha venido el sol y el futuro: de la fachada del levante peninsular.

Ese paisaje espiritual arcaico ciertamente no había cambiado todavía por los años sesenta en que se inicia en la periferia española los procesos verdaderos de remodelación física del territorio. Quiero decir que extrañamente pudieron convivir Benidorm de un extremo y las episcopólis castellanas de otro. Pero, entretanto, la operación de *wripping*, como denomina Jameson a este efecto de “encapsulamiento” y de *opa* hostil que el presente lanza sobre el pasado, estaba ciertamente en marcha. Ajenos a su destino ocluido, los discursos mitopoéticos todavía soñaban una España duradera, singular, eterna. Todavía en esos años El Escorial es el edificio representativo de España; cuyos interiores siniestros revisitarían Millares, Saura o el Equipo Crónica; Esta mole y piedra esencialista (al decir de Fernández Alba) es clave suprema del país, tanto que Luis Martín Santos, como antaño Ortega, le dedica una meditación, *Meditación del Escorial*, ahora en su *Tiempo de Silencio*. Meditación a la que los arquitectos novísimos también de nuestros días, vuelven siempre como a unos ejercicios espirituales, tratando de recargar las pilas de la kriptonita cultural en un momento, como éste, al cabo desvitalizado. Meditación, en cuya conclusión se puede decir aquello que dijo Baudelaire:

¡Oh ese monstruoso estilo jesuítico que me agrada tanto!

Basilio Martín Patino pudo realizar también por aquellos años su captación maestra de una Salamanca, capital bélica del fascismo (30 años después del 37 se diría que el Cuartel general de Franco recién había sido levantado), y que, saltando todavía más allá de los años, ofrecía todavía al espectador en sus ruinas el esqueleto mismo de la ciudad que fue hasta finales precisamente del período barroco.

En España, al menos por entonces, ciertamente, no pasaba lo que en París donde según la célebre expresión baudeleriana, incluso en el XIX la ciudad ya lograba cambiar más rápidamente que los estados del espíritu de quienes la contemplaban.

El juego de reports y guiños entre nuestra antigüedad imperial y el presente no se detiene ahí, pues, en propiedad, tan sólo podemos buscar la Historia mayúscula a base de simulacros, ironías, inversiones especulares.

Hay una ironía explícita en el hecho de que un fenómeno, asociado a la atracción que ejercen las urbes modernas de españolas sobre el imaginario del Tercer Mundo, cual es el de la inmigración legal o ilegal, que abre vectores de acceso desde sociedades rurales o ruralizadas a grandes conurbaciones, invierte hoy paródicamente en nuestros días, lo que significó el cierre de otra hora de las ciudades españolas a la alteridad y al mestizaje.

En efecto, un trayecto aquí se ha invertido siendo sus consecuencias igualmente dramáticas, pues si hoy los inmigrantes de las pateras son capturados a lazo en las carreteras y caminos que conducen a las ciudades españolas, hace cuatrocientos años fueron estas mismas ciudades las que expulsaron a estos hombres de sus muros. Así que al menos en este aspecto, podemos decir de ellas que siguen inmovilizadas en una suerte de gesto despótico de signo barroco, absolutista, excluyente para con lo diverso y, al fin, dogmático. Y es que cuando hoy admiramos las bellezas escleróticas y finalmente desvitalizadas a fuerza de intervenciones de los grandes restos y supervivencias arquitectónicas de la era imperial, no se percibe enteramente de qué suerte de historia y cargas trágicas están constituidas éstas que son hoy puramente destinos (recordemos: “los destinos del Barroco”) para una estetización difusa de las masas.

He aquí el *corpus delicti*, el núcleo escamoteado de lo barroco, lo encriptado y no reconocido nunca de nuestra historia nacional.

El hecho mismo es que todo documento de cultura, como dice Benjamin, lo sea, al unísono, también de barbarie.

Pues conviene saber sobre lo que fueron los procesos de formación de la cultura barroca que tanto admiramos, convertida hoy en parque temático de sí misma, allá donde haya logrado trabajosamente subsistir, el que ésta funda su existencia en procesos de exclusión y en efectos de sujeción de masas, y esta percepción de la profunda incorrección política y moral del pasado hispánico, es el que determina todo el movimiento final hacia su extinción entre nosotros, y el hecho mismo de que nadie derrame lágrimas por este final de régimen para la aventura de la singularidad hispana.

Ello hace, en sintonía con la proclama reticente del título que he utilizado, que el barroco establezca una difícil relación con el momento moderno o posmoderno hispano.

## 6. Final

Terminemos con una parábola profética, en verdad no cumplida, pero que gravita hoy como ayer sobre cualesquier destino de la ciudad moderna, modernista o posmoderna; tanto barroca como virtual y telemática.

En los inicios del proceso de decadencia española, se produce un escrito anónimo importante que ha llamado recientemente la atención de los historiadores. Se trata de una profecía, de un sueño milenarista, contenido en el llamado “El sueño de la ciudad en ruinas”. El autor ha visto la ciudad hispánica y la ha reputado como insolidaria, atroz, babélica, dominada por los fuertes, entregada a los espectáculos inmovilizadores, en poder de los mistagogos. Entonces escribe su anatema de ella. Es un texto que a través del tiempo nos



llega aún, y nos alcanza todavía, aunque haya perdido su mordiente profético y en buena medida su amenaza savonarolista se haya disuelto *en el aire*.

Va dirigido a las ciudades que, como las españolas, se han convertido en bastiones y ciudadelas, en *plazas fuertes* en realidad y zonas de seguridad reforzada, donde se defiende un orden injusto y un régimen de engaño generalizado.

Entonces el autor escribe:

Sea glorificado en la ciudad aquel que tiene cuidado de los pobrecitos, levantando a los que están durmiendo en el rescoldo de la ceniza, entre los perros y los gatos, y en los escondrijos asquerosos de la ciudad, para que, justamente, éstos posean el lugar de los hinchados y soberbios que duermen en las regaladas y ponzoñosas camas y debajo de los soberbios edificios edificadas con sangre de miserables.

### Breve referencia bibliográfica

• El concepto de una "física sagrada" ha sido enunciado por H. Capel, en su estudio *La física sagrada. Creencias religiosas y teorías científicas en los orígenes de la geomorfología española* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1985). El de "ciudad secular", que alguna vez emerge mencionado en mi texto, ha sido acuñado en la lectura atenta de la obra de título homólogo de H. Cox (Barcelona, Península, 1983).

• Cuando aquí se evoca el problema del tiempo y lo que es la "lectura del pasado", entonces se entra en territorios definidos en su día por P. Ricoeur, en su *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido* (Madrid, Arrecife, 1999), aunque a este respecto no se puede tampoco olvidar el gran libro de R. Assunto, *El pasado en el presente* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

• Los problemas formales de un neobarroco, han sido tratados fundamentalmente por O. Calabrese en su *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, mientras que la conexión barroco/posmodernidad ha encontrado su último analista en I. Chiampi, *Barroco y modernidad*. (México, Fondo de Cultura Económica, 2001). la obra inaugural de Sarduy es, naturalmente, la de *Barroco*, publicada en Editorial Sudamericana en 1974. Digamos de

la modernización de "lo barroco", que tiene dos padres fundadores, El D'ors que por los años treinta publica su *Barroco*, y el Benjamin que también publica por esa época su célebre *El origen del drama barroco alemán* (con edición española en Madrid, Taurus, 1990).

• Las alusiones al "franquismo cibernético" proceden del artículo de F. de la Rubia, "Franco como cyborg" (*Ciberkiosk. pt*)

• Me he acercado a un concepto de "barroco hispano" en mis libros *La península metafísica. Arte, Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1999) y en mi *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico* (1580–1680) (Madrid, Cátedra, 2002). Las relaciones entre el momento contemporáneo y la cultura barroca están exploradas en mi último libro: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en la cultura barroca hispana* (Marcial Pons, 2005). Por último, para una visión de los problemas específicos que plantea el concepto de ciudad histórica barroca española, véase mi: "La ciudad histórica y el pensamiento español", en *Baurg00, Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria y Castilla y León*, 1 (2000), págs. 2-9.

Paco Barragán

# All must go!

*O el (fun)shopping como manifestación neobarroca suprema*

*The objects which surround us do not simply have utilitarian aspects; rather they serve as a kind of mirror which reflects our own image.*

Ernest Dichter

*El shopping es una manifestación del malestar de época, una crisis universal de los paradigmas y las certidumbres.*

Néstor García-Canclini

*You can't have a favourite place until you've seen them all.*

Intercontinental Hotels

*Perhaps the beginning of the twenty-first century will be remembered as the point where the urban could no longer be understood without shopping.*

Rem Koolhaas

*Give him economic prosperity, such that he would have nothing else to do but sleep, eat cake and occupy himself, with the continuation of the species, shower him with every earthly blessing, plunge him in happiness; and little bubbles will rise as through water and break the surface of this happiness...*

Dostoyevsky

Difícilmente Baudelaire y Walter Benjamín hubieran podido pensar que su *flâneur* llegaría a alcanzar la categoría de ciudadano de a pie, y menos aún que el *shopping* se convertiría en una experiencia trascendental de la vida contemporánea en los albores del siglo XXI. Y ni siquiera Baudrillard, para citar a una pluma cualificada más cercana, ha tenido mucho éxito con sus razonamientos, lanzados allá por finales de los 80, vaticinando el inevitable fin de la complejidad del ser humano a causa del imparable apogeo de la sociedad de consumo. Para unos y otros resultaría un punto difícil reconocer que la brecha entre la realidad y la ficción alienta un acercamiento ante todo teatral, y por ende neobarroco, a la vida, y que este acercamiento se manifieste de una forma contradictoria, compleja, pero también creativa y, en ocasiones, incluso espiritual.

Nuestra sociedad ha sufrido una transformación radical debido entre otros a cambios tecnológicos y comerciales profundos. Lo cierto es que tan sólo 15 años atrás a duras penas seríamos capaces de imaginarnos cómo serían nuestras vidas actuales: compramos billetes de avión por Internet con 4 días de antelación, en ocasiones ni siquiera sabemos adónde viajaremos 3 semanas más tarde, ya ni pasamos por el banco para hacer transferencias u otras gestiones bancarias, las *duty free* donde adquirimos perfume han pasado a engrosar la lista de tiendas habituales, ya no hay crucero ni destino exótico que no esté al alcance de nuestros bolsillos, los *malls* y los *outlets* y marcas exclusivas como *Moschino*, *Dolce & Gabbana* y *Prada* son ya entradas habituales de nuestro vocabulario particular... Aunque no nos guste admitirlo, lo cierto es que, en primer lugar, todos participamos del *shopping* (por más que parezca que ese acto tan vulgar no guarda ninguna relación con nosotros), y, en segundo lugar, es más que evidente que creamos nuestra personalidad e identidad a través de los productos y servicios que compramos.

Es incuestionablemente una situación harto ambigua, pues, como bien advierte Max Hollein por otro lado, “ya no nos queremos dejar corromper a nosotros mismos con el orgiástico disfrute del shopping, con la inmersión total en ese mundo de ideas de felicidad.”

## La era de la experiencia

En *La era del acceso* Jeremy Rifkin nos recuerda que el escenario actual está marcado por la *economía de la experiencia*: una economía etérea donde lo que cuenta no es el producto, sino el acceso a ese producto. El shopping se traduce entonces en un acceso “puntual” a casi toda clase de servicios a través de innumerables canales —*online* shopping, teleshopping, *live* shopping... Pagamos entonces por la experiencia de utilizar productos y no tanto por el producto en sí mismo. Así, *Nike* vende un concepto deportivo, *Prada* un estilo de vida, un yate o un viaje han de proporcionar un determinado sentido de aventura, una cena en un restaurante se convierte en exitosa cuando, además de la comida, el servicio y ante todo el ambiente es el apropiado.

Lo cierto es que cada vez trabajamos más y disponemos de menos tiempo personal. Las experiencias han de ser por ello más intensas, aunque el efecto sea cada vez más fugaz. He ahí el auténtico dilema que como sujetos neobarrocos hemos de afrontar con el fin de saciar esa inarmonía, inestabilidad, laberinto, excentricidad, ostentación, soledad y teatralización que, como tan acertadamente ha descrito Omar Calabrese, aqueja nuestro “espíritu del tiempo”. Pues, como ya dejara esbozado Debord, el proceso de globalización sin precedentes al que asistimos conlleva un proceso de “aldeanización” igualmente inédito, a lo que yo añadiría que ambos van unidos en sentido lato por el shopping.

## Funshopping

Y ese ambivalente espíritu del tiempo se traduce en el *funshopping*: el shopping convertido en una forma de ocio. Concepto que, por lo demás, se ha convertido en los últimos años en la palabra mágica en boca de arquitectos, políticos y urbanistas. Al fin y al cabo, y en esa lucha feroz que desarrollan las ciudades de acuerdo con los nuevos patrones que marcan las actividades de ocio, viajes y cultura, de lo que se trata es de convertir no sin cierta magia los núcleos urbanos en espacios cada vez más atractivos para los visitantes-consumidores. Los *funshoppers* han de experimentar la ciudad cual parque temático: divertida, amena e intensa; pero también la ciudad convertida en *trampantojo*, trampa y antojo a la vez; en escenario del mundo alucinante, alegórico, ilusionante donde el cliente asume el papel de actor principal de la película.

Por más que a veces la experiencia sea una pesadilla, como divertidamente nos relata en <http://www.projecta.net/sicko2.htm>, O.J. Sicko Hates cuando dice que “no lo puedo entender que a la gente le guste hacer esto, que les guste estar juntos en medio de cientos comprando cosas que tiran a la basura tan pronto llegan a casa. ¡Y lo llaman *FUNshopping*! ¿Dónde está la diversión si no eres capaz de moverte, respirar, oírte a ti mismo pensar o comprar lo que realmente necesitas? ¿Por qué la gente no podrá pensar de ante mano qué comprar, ir a la ciudad, comprarlo y largarse de allí echando leches? Y todo gracias al funshopping.”

Ya no se trata entonces del *flâneur* a la antigua usanza al que le gustaba deambular por la ciudad sin necesariamente materializar el acto de compra (a eso hoy día se le denomina *window shopping* a secas, por más que sean pocos los que se resistan a entrar aunque sea a un *todo-a-cien* chino).

Así, en medio de la alienación y neurosis generalizada, el funshopping aspira a convertirse en doctrina revolucionaria: un comportamiento hedonista convertido en el acto transgresor por excelencia. Ya Karl Marx nos recordó que la clase obrera era víctima de una ilusión llamada “fetichismo de la mercancía” que, en una versión actualizada, se convierte para nosotros en “fetichismo de marca”.



Entonces, lo auténticamente revolucionario/proletario pasa paradójicamente por vestirse de *Prada*. Para ello, la colaboración de las grandes marcas ha sido fundamental, pues al acercar el lujo a las masas -aún a riesgo de asumir una postura contradictoria pero inherente al sistema capitalista- han sufrido una pérdida de exclusividad y, en definitiva, de “aura”. Basta sólo con recordar unas imágenes de unos hooligans ingleses pegándose de mamporrazos durante un partido en la *Premier League* vestidos con camisetas de *Dolce & Gabbana* o una maleducada concursante de la versión holandesa de *GH* sempiternamente ataviada con alguna prenda de *Burberry* (¡me imagino muy bien al Director de Marketing de la remozada firma inglesa tirándose de los pelos!).

Lo que explicaría también en parte por qué los *trendsetters* y los ricos prefieren ya gastar más su dinero en otro tipo de experiencias que en el producto en sí, una vez que éste ha quedado desprovisto de su pátina de exclusividad y está al alcance de las clases menos pudientes.

## Mallwood

Y en esta superproducción, como he señalado, el cliente se convierte en el actor principal y los megacentros comerciales son diseñados con la experiencia que aporta Hollywood –construcción de complejos decorados y ambientes que recrean antiguos pueblos del lejano Oeste, el Palacio de Versalles o incluso paisajes de la Guerra de las Galaxias con todos sus efectos especiales...-con el fin de alcanzar la mejor “representación de la venta”. La visita se convierte entonces en una peregrinación, en un acto cultural donde prima una experiencia de vida que produce ilusión, asombro, y donde la compra en sí se convierte en una actividad secundaria. El cansado y hastiado ciudadano de a pie accede a un teatro que le permite por un momento escenificar una vida mejor.

Esta “cultura del centro comercial” supone para Rifkin el paso del capitalismo industrial al capitalismo cultural. Y lo cierto es que según un estudio de la editorial alemana Gabler las industrias de mayor crecimiento en Estados Unidos son aquellas que de un modo u otro permiten a la gente “escenificar su vida”. Tal vez por ello convenga recordar que, asombrosamente, el 85% de las personas que viajan a Estados Unidos son turistas interesados en ir de compras, aunque, para nuestra curiosidad, el *Mall of America* de Minneapolis no sea el *mall* más grande del mundo, sino el canadiense de West Edmonton Mall: ocupa la superficie de 100 *bernabeus* juntos.

Y sin duda esta experiencia cercana les habrá servido a los un punto reaccionarios canadienses Joseph Heath y Andrew Potter para convertir el *I hate myself and I want to die* de Kobain en el *I hate myself and I want to buy* en su cuando menos divertido *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, donde desmontan el mito de la contracultura pero, y

esto es lo verdaderamente interesante, señalan que la verdadera naturaleza de la sociedad de consumo no es el conformismo, sino la rebeldía y la necesidad de diferenciarse. Estamos entonces ante la necesidad de alcanzar un status que aporte distinción y diferenciación, lo que a su vez se traduce en un shopping feroz y competitivo.

Basta sólo con recordar en este sentido los tatuajes y perforaciones cada vez más grandes que ciertas personas despliegan en sus cuerpos con el fin de desmarcarse del ciudadano de a pie cuando ya hasta el más rezagado los lleva. Una competición sin fin en la que el cuerpo sometido a aberraciones físicas recta y alegóricamente escenifica ese “infierno de lo bello”, consecuencia de la imagen deformada que el espejo cada mañana nos devuelve.

## Una experiencia religiosa

Al fin y al cabo, lo terrible y lo grotesco, el sufrimiento y la alucinación constituían las entrañas de la cultura y religión barrocas. Y si el barroco representó y divulgó en el siglo XVII la ideología de la iglesia católica, también hoy el shopping promueve las esencias de la ideología capitalista –ya Severo Sarduy señaló que entre lo capitalista y lo comunista la única salida era lo neobarroco-, no es demasiado difícil trazar los orígenes culturales, sociales y políticos del shopping en las raíces y rituales sagrados de la religión católica que, contrariamente al ascetismo medieval, con el advenimiento del barroco alcanzan su máximo esplendor y derroche.

Pero no sólo los católicos incurrieron en el exceso, pues, y como bien señala Arthur Asa Berger citando a su vez al Calvino de *European Origins of American Thought*: “Si solamente estamos en la tierra de paso, deberíamos indudablemente hacer uso de sus bendiciones de tal manera que nos asistan en vez de retrasarnos en nuestro viaje.” La ética protestante empieza a justificar el consumo como algo que Dios quiere, como acto investido de relevancia divina. Y esta perspectiva religiosa del shopping convertido en acto sagrado no es más que el fiel reflejo, si bien desvirtuado, de la Navidad actual que, cual actividad religiosa suprema, clausura un año lleno de pesadumbres e infelicidad con un desaforado, lujoso, deslumbrante y excesivo festín barroco.

Pero lo que el Sr. G. W. Bush con Charlotte Beers, su antigua Subsecretaria de Estado para la Diplomacia y los Asuntos Públicos –véase el artículo de Naomi Klein *El espectacular fracaso de la marca USA* en el catálogo de la exposición *Deluxe*- fueron incapaces de conseguir en los países del mundo árabe, sí parece que el shopping sea capaz de solventar a tenor de lo que escribe el periodista Hassan M. Fattah en la edición española del *The New York Times* del día 27 de octubre titulado “El ritual del Ramadán incluye ir de compras”. Resumiendo lo que dice el Sr. Fattah, nos percatamos cómo también en una religión supuestamente más inmovilista que la católica el shopping en el mes más sagrado por excelencia, el Ramadán, impregna los centros comerciales que abren sus puertas de par en par hasta las dos de la madrugada para

saciar las ansias de consumo. De tal guisa, atienden a los miles de musulmanes que durante el día renuncian a la comida, al agua y a otros placeres mundanos durante todo el mes como pilar de su fe, y que tal vez impulsados por ese duro ascetismo se hayan propuesto comprar un poquito más. Para el distribuidor de Mercedes Benz en Dubai a mayor fervor religioso corresponde mayor consumo, y así su anuncio en un periódico local no deja lugar a dudas: “Den la bienvenida al Ramadán con una visita a *Gargash Entreprises* y pronto se sentirán como si hubieran conquistado la luna.” Para el jeque Amed Abdelaziz Hadad, el gran muftí del Departamento de Asuntos Islámicos de Dubai, “el problema es que la gente se ha tomado este mes como si fuera el mes de las compras”. Pero –advierte-, “que sepan que un musulmán que esté interesado en el comercio mundano se perderá los beneficios que podría obtener en el más allá.”

Sin embargo, y al igual que el barroco renunciara al paraíso sabedor de que no había salida posible, ni a los católicos ni a los protestantes ni a los musulmanes les preocupa demasiado la salvación prefiriendo los beneficios que granjea la celebración del más acá.

## Ideologías de gama alta

“Porque el hecho es que –tal como escribe Nicolas Bourriaud- los factores que conforman nuestras vidas diarias están hoy día en un 90% fuera de nuestra vista. [...] Y uno de los elementos verdaderamente importantes acerca del capitalismo es la ilusión de poder, su invisibilidad, que aniquila por completo los viejos métodos de contestación. [...] Nuestras sociedades están construidas de una manera que alienta cada vez más la pasividad intelectual y emocional.”

Y esa pasividad intelectual y emocional viene siendo sin duda promovida por ciertos estadistas, como es el caso del Sr. Putin en Rusia, o incluso por los miembros del más reacio Polit Buró Chino a quien, y a pesar de haber anunciado un endurecimiento de los controles sobre los medios extranjeros para “salvaguardar la cultura nacional”, no les queda más remedio que aceptar los drásticos cambios culturales que se van infiltrando de manera terebrante en las mentes de los chinos.

Para el último y gigantesco bastión del comunismo, la palabra “educación” siempre ha estado a la orden del día. Sin embargo, ahora la educación se está convirtiendo en manos de algunas revistas como *Vogue*, *FHM*, *Cosmopolitan* o *Elle* -como relata Howard W. French en *The New York Times* edición española del pasado jueves 13 de octubre de 2005- “en un instrumento que descaradamente tiene la intención de enseñar a los lectores a comprar y a vestirse.” Es *Vogue* en particular la que se ha erigido en punta de lanza apunta(la)ndo a los chinos interesados en la alta costura con el claro objetivo de “moldear” a un número mayor de consumidores utilizando para ello productos extranjeros de gama alta. Lo que se necesitan son consumidores de nivel alto, sofisticados, ya que el “paquete básico” no satisface, sino

que ha de tener todos los *gadgets* y complementos posibles –conviene recordar aquí el dilema ante el cual se ve abocado el consumidor de hoy cuando desea comprar un coche: mejor un *Peugeot* con extras o un *BMW* “pelado”.

En fin, parece que por el momento las autoridades chinas miran para otro lado al haber decidido “que las revistas de moda, que inciden en asuntos con mucha aceptación –prosigue H.W. French en su crónica-, como tener una piel más blanca, el estilo occidental o la obsesión por las marcas, y las revistas masculinas (que fomentan los cuerpos bien tonificados y que tienen consejos sobre estilos de vida y sexualidad que no destacarían en un quiosco occidental) son seguras.”

## Naturalezas y t(o)urismos

Dentro de la semiótica del shopping el turismo es sin duda una de las actividades más fascinantes y con mayor futuro de la economía mundial porque constituye el ejemplo más meridiano de la economía de la experiencia. Atractivamente accesibles gracias al sinfín de compañías aéreas de bajo coste, que vuelan en muchas ocasiones a precios inferiores a un mismo trayecto en autobús o tren, y con las inmejorables ofertas del *todo-incluido*, el turismo mueve el mundo casi de una manera democrática difícilmente imaginable.

Destinos anteriormente exóticos y alejados de cualquier pensamiento íntimo como Jamaica, las Islas Maldivas, Tailandia, Australia o Cuba (donde el idealismo ha cedido ante los encantos de los dólares de la industria turística) han engrosado desde hace unos 10 años nuestra biblioteca de viajes. Cual descubridores del siglo XVII nos hemos abalanzado sobre ellos, si bien nuestra misión no es para nada evangelizadora, aunque sí responde a lo que Mircea Eliade en su libro *The sacred and the profane* denomina como “el mito de la naturaleza”: la búsqueda de un paisaje paradisíaco unido a una suerte de fuga del tiempo presente. Curiosamente, también la adquisición de una casa en las afueras de la ciudad o la compra de una segunda casa en el campo o en la playa tiene un mucho de ese deseo de alejamiento del mundanal ruido. Además, y como bien señala Brechtje van der Haak en *The Leisure Society*, “La industria del ocio canaliza y organiza nuestros deseos posibilitando un disfrute óptimo, preferentemente en una segunda casa. Si la primera casa destaca por su sentido práctico y eficiencia, la segunda simboliza todo aquello que la vida tiene de agradable.”

Las últimas tendencias en el turismo de calidad no van tanto encaminadas a “poseer” una mansión o una casa sino a “experimentar” diferentes mansiones o casas en los lugares más remotos posibles. Los altos gastos de mantenimiento de grandes mansiones, que la mayor parte del tiempo están vacías, favorecen una tendencia nueva de alto standing –la multipropiedad es el hermano pobre- que compañías como la británica *Abercrombie & Kent* saben explotar ofreciendo acceso a residencias y villas de más de 1 millón de dólares a cambio de una suscripción única de 275.000 dólares. Por otro lado, también el crucero, esa



puesta en escena flotante donde uno ha de vestirse de etiqueta todas las noches para la cena y amanece cada día en una ciudad diferente, se presenta como una de las alternativas de más futuro dado que escenifica como nada la idea de que “el placer reside justamente en el propio acto de *ir a un sitio* y no tanto en el de *llegar al sitio*”.

Poco importa que el advenimiento de un nuevo tipo de hospitalidad que reúne arquitectura y naturaleza, id est, una fusión entre estilos locales y lujos globales, sea moralmente cuestionable. Algunos expertos en turismo surgieron que, desde un punto de vista filosófico, el viajar puede beneficiar altamente a la población local. (Pero, ya se sabe, también las colonias turísticas de sexo libre que tan imaginativamente describe Houellebecq pueden ser filosóficamente beneficiosas para el individuo, pero no por ello han terminado de cuajar.)

## Modos y modas

Difícilmente podríamos terminar un artículo dedicado al {fun}shopping sin adentrarnos en el controvertido mundo de la moda. Reúne por antonomasia todo aquello que caracteriza a la cultura neobarroca contemporánea: artificio, ambigüedad, reciclaje, alegoría, espejismo, pliegue, eclecticismo, reapropiación, puesta en escena, engaño, derroche y erotismo (pensemos por ejemplo en las tiendas y *showrooms* de *Comme des Garçons*).

Gracias a la enorme atracción mediática de las pasarelas, el polémico mundo de la moda está a menudo en entredicho. Pero, aparte de las costumbres peligrosamente neobarrocas de las *top models* de “deshacerse” de todo lo que ingieren -lo que les obliga a colocarse implantes de titanio, en su afán por ceñirse a unas infernales microtallas-, el mundo de la moda suscita seguidores y detractores por igual.

En este mismo sentido, tampoco deberíamos perder de vista aquí ese espíritu de época ejemplificado en el imparable negocio ilegal de la “copia”, capaz de encantar y seducir jugando a ser el original sumergiéndonos en un teatro de la confusión donde el reto no consiste ya en llevar sólo marcas originales o sólo copias, un juego demasiado aburrido y por lo demás poco barroco, sino en el despliegue de un estilo donde el original y la copia se confunden aberrante al tiempo que seductoramente.

La decisión de qué marcas ponernos y comprar se ha convertido en una parte esencial de la construcción de nuestro carácter entendido como escaparate hacia el mundo exterior.

Extrañamente, al mundo intelectual le ha resultado siempre algo difícil construir una nueva perspectiva alejada del moralismo. A pesar de que todos los días nos tenemos que vestir y salir a la calle, lo que no deja de ser un acto de necesidad básica sin mucha importancia, el dedicarle más atención de la necesaria a nuestro atuendo se considera un acto profundamente banal más relacionado con el “aparentar” que con el auténtico “ser”. Acaso

también una actividad aún más propia de la mujer. Gastar dinero en ropa, y en particular ropa de marca, está mal visto, se considera artificial, en definitiva, es más propio de un *fashion victim*. Gastar dinero en discos, libros, aparatos de alta tecnología, coches, viajes o restaurantes por el contrario, tiene mejor prensa entre la intelectualidad.

## Where are what we shop

¿Somos lo que compramos? Tal vez, la respuesta no es tan sencilla. Para Sharon Zukin, autora del libro *Point of Purchase: How Shopping Changes American Culture*, es obvio que “para muchas personas la idea que tienen de sí mismos –de su identidad social- se conforma en considerable medida a través del tipo de tiendas a las que tienen acceso y del tipo de productos que se pueden permitir.”

Cierto es que vivimos en una sociedad de consumo donde nuestros diferentes estilos de vida se materializan mediante el shopping. Y como bien señala Thun-Hohenstein, “la perfección del estilo de vida, sin embargo, no sólo presenta riesgos sino también oportunidades. Lo que importa es reducir la magnitud a proporciones sostenibles. [...] Lo mismo tiene validez para las marcas en general. La perfección del estilo de vida no debería forzarnos una y otra vez hacia un consumo despiadado, sino que sencillamente nos debería ayudar a conseguir un mundo más agradable, divertido, más bello, un lugar mucho más apacible donde vivir. Esto puede sonar naïf, pero ahí es dónde los intelectuales y los artistas han de luchar las batallas del futuro.”

De acuerdo con estas palabras, podríamos deducir que no se trata entonces de derribar o colapsar el sistema, sino de buscar la manera más adecuada de preservar nuestra inventiva, nuestra originalidad. Porque, y volviendo a Bourriard, es obvio que cada vez “más nuestras sociedades están siendo construidas de una manera que alienta la pasividad intelectual y emocional, y una de las funciones más importantes del arte es proveernos con las herramientas intelectuales, las herramientas emocionales que nos permitan resistir esa pasividad.”

Cada uno de nosotros se ha convertido en un proyecto de vida e intenta vivir su vida de la manera más artísticamente posible. Parece ser que necesitamos un determinado número de bienes para que nuestras vidas adquieran sentido. Cuánto dependerá del lugar y las circunstancias. Por ahora, sólo unos pocos ostentan privilegios vetados a muchos.

Aunque, tampoco tenemos por qué pensar que el triunfo del capitalismo es definitivo, pues como bien recuerda Rem Koolhaas durante una entrevista con la crítica de arte holandesa Anna Tilroe: “No creo que el capitalismo haya ganado la partida de manera definitiva, pero sí que es un sistema lo suficientemente inteligente como para sugerirlo. A lo largo de mi vida he asistido al advenimiento de diferentes sistemas sociales, y por qué habría de ser

éste de repente el definitivo. Lo que es obvio es que la mayoría de los intelectuales no ha sabido sacar provecho de él. No ha sido capaz de establecer una nueva relación con el sistema capitalista.”

*All must go!* —rezaba en el escaparate de una tienda londinense de Camden Town-, y de repente me sentí bien porque tenía la certeza de que podía acceder a una ganga.

### Breve referencia bibliográfica

- Baudrillard, Jean. 1998. *The consumer society: Myths and structures*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Berger, Arthur Asa. *Shop 'til you drop. Consumer Behaviour and American Culture*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham.
- Bourriaud, Nicolas. 2004. *How to Look at Art-Talk en Art-Talk Aesthetics Capitalism*. Editor Jonas Ekberg. Verksted #2/3, 2004, Office for Contemporary Art, Oslo.
- Calabrese, Omar. 1989. *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Debord, Guy. 1999. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia.
- Eliade, Mircea. 1961. *The sacred and the profane: The nature of religion*. New York: Harper Torchbooks.
- Fattah, Hassan M. 2005. *El ritual del Ramadán incluye ir de compras en edición The New York Times* en El País, 27 de octubre
- French, Howard W. 2005. “*Vogue*” apunta a los chinos con estilo interesados en la alta costura en edición *The New York Times* en El País, 13 de octubre
- García-Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo, Barcelona.
- Heath, Joseph, y Potter, Andrew. 2005. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Ediciones Santillana, Madrid.
- Hollein, Max. 2002. *Shopping*. In *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*. Editado por Christoph Grunenberg y Max Hollein, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit.
- Houellebecq, Michel. 2003. *Platform*. Vintage, London.
- Marx, Karl. 2003. *El Capital*. Siglo XXI, México.
- Foroohar, Rana. 2005. *Maximum Luxury* in Newsweek, July 25/August 1. New York.
- Klein, Naomi. 2002. *El espectacular fracaso de la marca USA en Deluxe*, editado por Perro, El y Barragán, Paco, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid.
- Koolhaas, Rem. 2002. *De moraal is blind* entrevistado por Anna Tilroe en *Op zoek naar een nieuw visioen*. Querido. Ámsterdam.
- Mészáros, Adrienn y Barragán, Paco. 2005. Catálogo exposición *Shopped to Death. Artists for sale* en Tuteurhaus, Leipziger Strasse, Berlín. Matt von Jung/Spree GmbH.
- Perro, El y Barragán, Paco. 2002. *Deluxe*. Catálogo exposición Plaza de España, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid.
- Rifkin, Jeremy. 2000. *La era del acceso*. Piados, Barcelona.
- Sarduy, Severo. 1974. *Barroco*. Ediciones Sudamericana, Buenos Aires.
- Sicko Hates, O.J. [www.projecta.net/sicko2.html](http://www.projecta.net/sicko2.html)
- Thun-Hohenstein, Christoph. 2004. *The Enchantment of Urban Lifestyle en One in a Million: Economies of the Self in Everyday Urban Life*. Editado por Barbara Clausen e Iris Klein, Austrian Cultural Forum, New York.
- Van der Haak, Brechtje. 2001. *The Leisure Society*. Tríptico exposición en De Vleeshal, Zeeland, Países Bajos.
- Zukin, Sharon. 2003. *How shopping changed American Culture*. New York: Rutledge.

Frans Haks

# Apostando por lo contrario a lo establecido

## *El fenómeno neo*

[Traducción Paco Barragán]

## Neométodo

A lo largo de mi vida he desarrollado toda suerte de neométodos. Al principio sin saberlo, y últimamente cada vez más a conciencia.

Empezó en las clases de Historia del arte cuando debí preparar una presentación. Me había percatado de que mis compañeros de clase seguían el ejemplo del maestro y el profesor: se colocaban detrás de la cátedra leyendo de un papelito los comentarios acerca de las diapositivas proyectadas y equivocándose otras tantas veces. Durante las clases de canto había aprendido que el público viene a escucharte, y que eso te obliga a dar lo que tienes: luces buen aspecto, estás descansado y te sabes todo de memoria. Podía aparecer en escena sin el papelito, no necesitaba colocarme detrás del escritorio para contarles mi relato, sino justo enfrente de los propios estudiantes mientras otro proyectaba a mis espaldas las diapositivas. Emitía mis comentarios sin tener que mirar porque sabía exactamente lo que estaba mostrando.

Ahora considero esta mi primera neoactuación en la que apliqué las leyes de un concierto a la presentación de un tema histórico-artístico. Esto es para mí una de las características *neo*: aplicar la experiencia en una materia a otro terreno.

Como director del Museo de Groninga [1978-1995] debí aprender una técnica para adiestrar mi ojo ante el surgimiento de corrientes neo. Quería que los últimos desarrollos en las artes



plásticas se convirtieran en la columna vertebral de mi gestión. Para mi sorpresa no veía nada nuevo excepto artistas como Georg Baselitz y Anselm Kiefer, que en un principio consideré reaccionarios y más tardé llegué a tildar de neoexpresionistas. Cuando en una exposición panorámica en Stuttgart vi que la joven generación era igual de “reaccionaria”, me percaté de que disponía de una alternativa entre dos posibilidades: esperar a que se manifestara lo que estaba esperando o aceptar que los artistas habían elegido un camino diferente al que yo había preferido. Elegí lo último, y en una entrevista concedida durante aquellos años iniciales manifesté que “lo que era característico del arte nuevo es que no era nuevo”.

Y esto es lo que he venido demostrando con exposiciones colectivas como la “Transvanguardia Italiana”, el americano “Pattern & Decoration”, la “Fotografía Buffa Holandesa” (fotografía escenificada) y “What a wonderful world: vídeos musicales en la arquitectura”. En 1990 hicimos una exposición panorámica de nuestra colección de artes plásticas con el título: “Neo, Neo, Neo”. Se trataba de fragmentos de la Historia del arte que abarcaba desde la antigüedad clásica hasta aquel mismo momento, pero todo realizado en los años 80.

Me demostré con ello que existen diferentes maneras de conquistar un terreno nuevo que en un principio te disgusta. Esa técnica la adquirí mientras cursaba mis estudios con “El caso Böcklin”: un libro en el que uno podía leer lo terrible que era la obra última de Böcklin. Yo sin embargo intentaba comprender por qué me parecía tan buena. De repente supe la solución: lo que el autor Meier-Graefe aducía con el fin de desprestigiarla, lo podía utilizar yo para ensalzarla. Lo que él juzgaba de manera negativa, yo lo interpretaba de manera positiva. Böcklin se había fijado en los frescos de Pompeya y aquello le había parecido a Meier-Graefe un error porque no habían sido creados por los grandes artistas. A mí no me interesaba nada de dónde lo había sacado, como si la fuente de inspiración procede de la mismísima papelera, de lo que se trata es del producto acabado. Así le di la vuelta a todos sus argumentos. Ese descubrimiento lo he utilizado más tarde como método.

Junto a la revitalización de estilos del pasado, entiendo también bajo el término “neo” la mutación de funciones. El arco del triunfo por ejemplo fue en un principio solo destinado a un héroe o a un acontecimiento memorable, mas en el siglo XIX también se empieza a utilizar para celebrar la efectividad de las nuevas tecnologías y la bendición de la economía naciente. Esto lo podemos observar en el arco del triunfo que corona la entrada de la Galleria Vittorio Emanuele en Milán.

## Neomuseo

Mi colega Alexander van Grevenstein me dijo durante las preparaciones del nuevo Museo Bonnefanten de Maastricht lo siguiente: “La rueda museística ya ha sido inventada, ¿por qué habría yo de volver a repetirlo una vez más? Con ello se estaba refiriendo a que apostaba por

el modelo que Karl Friedrich Schinkel había desarrollado para Berlín y que tanto éxito había cosechado. Quería refinar aquella solución mientras que nosotros nos queríamos apartar de ella en busca de un nuevo tipo de museo como el Museo Guggenheim de Nueva York, que está basado en una espiral que lleva de arriba hacia abajo. Por su parte, también el Centro Pompidou de París se basa en el principio de la flexibilidad: meramente pisos donde cada exposición tiene un diseño propio. El Museo Hollein de Mönchengladbach está concebido como un laberinto porque el director Cladders está convencido de que el descubrimiento de una flor extraordinaria en una selva proporciona una experiencia imborrable. Y eso era lo que perseguía en el museo mediante recorridos-laberinto.

Espoleado por estos ejemplos busqué un nuevo punto de partida y Goethe me sugirió la idea de las grandes rupturas. Afirma que nuestra necesidad de ello es tan grande que nuestros ojos producen de manera automática el color rojo a modo de contraste después de haber mirado de manera intensa el verde. Cree que esa puede también ser la razón por la cual Shakespeare añade escenas ligeras en sus dramas y por qué en la música terceras mayores y menores se alternan de manera regular. Verdi explica que sus operas se han hecho así de famosas por los grandes contrastes en sus libretos. Todo ello me proporcionó la idea para introducir contrastes espaciales en el museo, y en Disneylandia vi cómo se podía materializar: pabellones de diferentes formas y estilos a tono con lo que se iba a exhibir. Traducido ello a términos museísticos se convirtió en un solo museo, pero con un arquitecto diferente para cada sección bajo la supervisión de un arquitecto principal. Ese fue Alessandro Mendini, quien a su vez propuso como arquitectos invitados a Michele de Lucchi para la sección histórica, a Philippe Starck para la cerámica oriental y a Coop Himmelb(l)au para el arte clásico.

De tal forma el neoprograma fue adquiriendo formas diferentes. Mendini diseñó para los depósitos no un sótano sino una torre. A fin de acentuar de que se trataba del cuarto del tesoro del museo, se realizó la parte exterior en laminado de oro desarrollado especialmente para este fin. Philippe Starck diseñó un laberinto de cortinas transparentes con sorpresas en su interior para así estimular al visitante a ver la cerámica. De Lucchi creó otro neointerior en la forma de una mini-arquitectura: un pabellón para cada periodo de la historia de Groninga en el que se mostraban las partes de la colección pertenecientes a él. Las paredes metálicas del pabellón de Coop Himmelb(l)au fueron realizadas en un astillero de Groninga partiendo de la base de que el arte antiguo posee un carácter tan fuerte que es capaz de mantener su reputación en un interior tipo barco.

El resultado ha conducido a un nuevo tipo de museo que Victoria Newhouse califica de “museo como entretenimiento”, un museo en el cual el ambiente habitual de iglesia o escuela han sido reemplazados por una variedad de ambientes donde uno va puramente por placer y a conformar su opinión acerca del arte exhibido.

## Neoartistas: Mendini, Venturi y Koons

En los años ochenta del siglo pasado fueron especialmente Roberto Venturi y Alessandro Mendini los precursores del posmodernismo. Ambos empezaron con ensayos teóricos: Venturi con la publicación de sus libros y Mendini como redactor jefe sucesivamente de las revistas Casabella, Modo y Domus. Ambos diseñaron casi al mismo tiempo, en la segunda mitad de los años 70, una serie de sillas a partir de modelos consagrados. Venturi utilizó la técnica de Alvaró Aalto para doblar el multiplex y acabó decorándola al estilo del dieciocho y el diecinueve, entre otros a la manera de Chippendale y el neogótico. Mendini utilizó reediciones de sillas, principalmente del siglo XX, y les fue añadiendo decoraciones y deformaciones como la cruz a la silla zigzag de Gerrit Rietveld y las banderolas a la de Charles Rennie Mackintosh.

Lo característico de Mendini es que, por un lado, ha ido elaborando cada vez más un mismo principio durante los últimos 25 años, y combinando, por otro, un mayor número de neotipos dentro de una misma obra. Así, en una ocasión mandó diseñar una instalación donde mostraba cómo 6 diferentes neométodos eran capaces de ser resumidos en una sola obra. Consistía en jarrones en forma de cara decorados al estilo de Kazimir Malevich, realizados en diferentes medidas y materiales y dispuestos según un orden hallado en unas excavaciones chinas y que, en parte, era sugerido virtualmente por el ordenador.

Jeff Koons reúne tres períodos en el espejo “Cristo y el cordero” de 1988. El contorno del espejo constituye un detalle de un cuadro de Leonardo da Vinci, si bien aprehendido en un marco neorococó. Tan pronto como uno mira en el espejo se convierte él mismo en el tercer período. Koons escribe al respecto: “Cuando vas a la iglesia y ves el oro y el rococó, te dicen que está ahí para la gloria de Dios. Pero yo creo que está ahí para aplacar por el momento a las masas, para hacerlas sentir económicamente seguras, para que algo diferente —una experiencia espiritual, una manipulación— entre en sus vidas.”

## Neodiseño (con jaula)

En el año 2000 el Centraal Museum de Utrecht me pidió como curador invitado la concepción de una exposición dedicada al concepto neo. Condición fue que hiciera algo diferente a lo que había hecho en Groninga. La solución fue sencilla: en Groninga me había centrado en el *neo-hoy* y para Utrecht me decidí por el *neo-ayer*: manifestaciones neo pertenecientes al pasado mostradas dentro de un diseño contemporáneo.

Finalmente se convirtieron en 10 temas repartidos en 10 salas. La mitad dedicada a los estilos gótico, clásico, barroco, rococó y exotismo; la otra mitad a aspectos como obras maestras, mesas puestas, tipologías, obras de arte con neométodos diferentes y la naturaleza. A tenor de la selección de las piezas se puede comprobar que un estilo no se ha

reutilizado una única vez, sino en repetidas ocasiones. Esto encuentra su mejor expresión en la reevaluación de las antigüedades mostrado a través de cinco objetos renacentistas de períodos diferentes: un altar doméstico de mediados del siglo XVI flanqueado de dos lámparas de los años 80 del siglo XX. Con esa combinación se comprueba de un solo golpe de vista cómo el frontal de un templo griego se convierte en un altar doméstico católico al incorporarle representaciones de la vida de Jesús ejecutadas en alabastro. Las lámparas dejan entrever que la función religiosa original de las formas griegas también puede ser a su vez reemplazada por otras formas más prácticas. En el Biscuit de Wedgwood uno puede ver cómo este nuevo material ha empezado a sustituir las formas clásicas realizadas en mármol en el siglo XVIII.

Para acentuar cómo en el siglo XIX las fachadas de iglesia clásicas habían sido transformadas en frontales de armario, éstas fueron mostradas a la altura del ojo a fin de sustituir la función de uso por la mirada. Un efecto secundario es la sensación de observar los mini-azulejos desde una perspectiva baja, como también ocurre desde un barco en los canales de Venecia o Amsterdam.

La exposición está sumida en una cambiante y coloreada luz artificial que sugiere luz natural de acuerdo con un programa pensado y desarrollado por el artista Peter Struycken. Hemos tenido tres razones para asignar a la luz artificial un papel tan predominante en la presentación. En primer lugar, porque soy de la hipótesis de que es la mejor manera de mostrar el estado actual de la pintura monumental. Además, encaja perfectamente con la decisión de acentuar la importancia de la categoría neonaturaleza, y, finalmente, porque se trata de un paso lógico en la historia del diseño de exposiciones.

Si hacemos que la pintura monumental arranque con las cuevas de Lascaux, entonces cabe señalar enormes mutaciones. Me limito a nombrar unas cuantas, tales como los tempranos mosaicos cristianos y los frescos medievales que narran sobre la Biblia, seguidos de la costumbre de decorar tiendas de campaña con pieles de animales, que al mismo tiempo resguardan a los habitantes de la humedad y el frío. Después empieza la tradición de la “pintura profana”, ambientes con representaciones de paisajes, marinas o interiores en la forma sucesivamente de tapices de pared, revestimientos de pared, papel pintado, *papier-peint* y, finalmente, papel impreso. A continuación empieza la tradición de los “espacios monocromos” con papel pintado o paredes blanqueadas o de color, y, finalmente, el estado actual en el que la luz blanca o coloreada desempeña un papel principal.

Ahora que los cambios de la luz natural, que los impresionistas sólo supieron sugerir en series de pinturas estáticas, permiten ser mostrados mediante luz artificial tanto en “tiempo real” como en cualquier deseada velocidad, esta nueva neopotencia constituyó una razón adicional para querer mostrarla en la exposición. Determinante a la hora de asignar un rol prominente a la luz fue la posibilidad de desarrollar un nuevo tipo de diseño, un escenario cambiante que el espectador no se limita a observar de manera pasiva desde una butaca en un teatro, sino en el que se puede mover a sus anchas.



Durante las primeras pruebas resultó que, para nuestros ojos, la coloreada luz cambiante era tan inhabitual que al instante éstos nos quisieron hacer creer que no existía ninguna luz coloreada. Nos aventuramos en luz blanca y observamos ante todo los contrastes que van surgiendo a causa de los diferentes colores de cada sala. La exposición exigía espacios de una visibilidad óptima, lo que nos condujo a la idea de utilizar “jaulas”, “valladas metálicas” y “redes” —diseñadas a tal fin por UN Studio de Amsterdam— en vez de limitarnos únicamente al uso de vitrinas y paredes.

Las jaulas, para poder evocar una relación con el zoológico, fueron diseñadas con piezas para ser miradas por el espectador, y en algún caso se le permitía entrar en la jaula para observar las obras fuera de ellas y, a todo esto, poder ser él mismo observado. La idea es que el conjunto respirara un ambiente de admiración, sorpresa, y que sobre todo incitara a la observación y la reflexión.

## Neo hoy: Matthew Barney, Micha Klein y Erwin Olaf

En Groninga me concentré en lo *neo* hasta mi partida en 1995, en la exposición de Utrecht en el *neo-ayer*, y en la actualidad me llama la atención la polivalencia de los artistas. Esto es algo que puedo ilustrar con la obra de los siguientes tres artistas: Matthew Barney, Micha Klein y Erwin Olaf. Comparten el carácter barroco de su obra, si bien cada uno difiere a su manera por la ampliación del campo de trabajo como también por su llamativa multidisciplinariedad en lo que respecta a la presentación y la (posible) publicación.

Barney permite que personas legendarias como Harry Houdini y la leyenda del fútbol americana Jim Otto salgan a escena. Aparte, resucita figuras mitológicas medio-bestia medio-hombre, como los sátiros y los arietes. Adquieren el aspecto de escultura, actúan en instalaciones, fotos y performances. Los ambientes en el que se desarrolla varían desde competiciones de moto callejeras, un estadio de fútbol, un zeppelin, hasta un teatro de ópera. Todo ello se graba en vídeos y películas y se publica de una manera que, gracias a las páginas desplegables, recrea sobre el papel la fascinación de una representación de teatro.

Micha Klein crea un mundo virtual y artificial comparable a las historias de cómic, pero abriendo nuevas posibilidades para el ordenador. Ahí actúa el entretanto notorio Pillman y ahora también personajes de fotorreportajes. Dado que al mundo del arte la obra de Micha Klein no le pareció que fuera arte, el artista buscó otros ambientes donde mostrar su obra yendo a parar a discotecas y convirtiéndose en el fundador de la profesión del V[isual] J[ockey]. Su reconocimiento general surgió cuando actuó como video-jockey durante la inauguración de la Exposición Universal de Lisboa en 1998. El carácter virtual de su obra está ahora tan desarrollado que el espectador ya no ha de limitarse a observar imágenes estáticas, sino que las puede modificar él mismo a través de un programa de ordenador.

Erwin Olaf apuesta por personas que se desvían de los ideales de belleza habitual porque son deficientes mentales, demasiado viejos o demasiado gordos, demasiado excepcionales como homosexuales o como (sado)masoquistas. Crea para ellos siempre mundos cambiantes mediante decorados que contruye en su estudio que hacen de fondo de *tableaux vivants*. Además, organiza fiestas y concibe series como *Paradise the club*. Esta obra contrasta con otras categorías como sus carteles. Para la obra de teatro El sur de Julien Green p.e. fotografió en 1990 un torso de hombre maquillado de negro con un miembro protuberante y dos corazones de ternera en la mano de los que caía la sangre a borbotones. Al principio no podía ser mostrado, pero finalmente ocurrió. Los comentarios de Erwin Olaf fueron: “Una foto así ha de propinarle al hombre de la calle un puñetazo en la cara. No hay lugar para las matizaciones.” Y con ello formuló precisamente la función principal de un cartel: llamar la atención en la calle, esto es, a gran distancia.

Lo más llamativo de su monografía *Silver* me parece la *mise en page* que ha sido sobretodo decidido por él mismo. El libro, gracias a una ordenación no cronológica de sus series pero lleno de grandes contrastes, se ha convertido en un objeto excitante que, a pesar de tener una medida menor, es igual de impresionante que la mejor presentación en un museo o galería. Este tipo de publicaciones me resultan ahora muy especiales porque dan la sensación de constituir una autónoma mini-neoexposición.

Matthew Barney, Micha Klein y Erwin Olaf tienen en común el ser mis neodioses que habitan sus mundos con nuevas creaciones. Uno combina hombre y animal en un único cuerpo, el otro fecunda el ordenador como novia y un tercero eleva al “outsider” a la categoría de estrella.

Los quiero a los tres por igual: ellos son mis dioses-sin-religión.

## El Barroco electrónico:

*Las Vegas, el centro comercial y George Bush\**

*\* Publicado originalmente en Verb Conditioning 4, Eds Alberto Ferré, Tomoko Sakamoto, Michael Kubo, Ramón Prat e Irene Hwang. Actar 2004.*

Norman Klein es escritor y teórico de entornos comerciales temáticos como Las Vegas. El espectáculo en el desierto es un paradigma de lo que Klein llama el “Barroco electrónico”, el equivalente de las arquitecturas ilusionistas de los siglos XVII y XVIII en la era de la información. Regulados por una hibridación extrema del espacio público y el comercio, los nuevos espacios programados del Barroco electrónico presentan una escala mucho mayor y sus efectos están mucho más generalizados que los entornos imaginarios del pasado. Gobierno, ilusión y comercio se unen para crear un nuevo espacio donde Las Vegas, los centros comerciales y la elección de George Bush son manifestaciones del mismo fenómeno.

En Las Vegas el artificio es un sistema primario de inmersión y de espacio programado. Los entretenimientos arquitectónicos dentro y alrededor de los casinos de *Las Vegas Boulevard* (anteriormente “the Strip”) proponen un contrato al visitante. Uno decide libremente perder “con toda probabilidad” su dinero en el juego, pero obtiene a cambio unas horas de poder aristocrático; un falso poder aristocrático, sin duda, pero en este caso se trata de un artificio en aras de la diversión. Aquí la diversión es el pontificado.

Al marcharnos de Las Vegas nos sentimos algo más ligeros, moderadamente endeudados, Actualmente, hay unas cien ciudades que parecen tener un gramática paralela al arquientretenimiento de Las Vegas. En efecto, la piel externa de los canales de Ámsterdam o *Times Square* de Nueva Cork parecen compartir el uso acelerado del artificio como forma avanzada de turismo. También hay diferencias, sin duda. Al dejar atrás los bulevares, la ostentación de las calles señoriales e ilusorias, nos tropezamos con los barrios. Aquí la

singularidad es más fácil de entender. Estos microclimas, que constituyen el corazón de la ciudad, permiten estudiar las diferencias entre Las Vegas (ilusión) y otras ciudades. Arrinconamos la fascinación de más de 150 años por los grandes bulevares del ocio y la diversión para adentrarnos en el mundo de las infraestructuras, la gestión urbana, la complejidad étnica, etc.

En efecto, comparar los bulevares a los barrios es uno de los recursos que más se utilizó en mis clases. He observado que actualmente muchos estudiantes profesan una gran admiración por las ciudades industriales (prácticamente inexistentes en Europa y Estados Unidos), por un mundo que parece más auténtico, un mundo de *lofts* y ladrillos desgastados. Esto también es una ilusión. El proceso de olvido colectivo y el imaginario de novela negra no son tan distintos de las ilusiones del “Strip”.

Los ejemplos históricos también encajan en este discurso. Para entender el debate planteado durante el barroco alrededor de la gramática de los efectos especiales y los “espacios programados” —por ejemplo, en las pinturas de techos y cúpulas— recordemos que Miguel Ángel fue criticado por pintar como un escultor. En los grabados de la Capilla Sixtina realizados por el joven Panini en 1765, las figuras retorcidas se representan todavía como esculturas, como esculturas en *trompe l’oeil*. La fascinación por la geometría logarítmica y la cuadratura del círculo generaron complejas discusiones sobre la solidez y la paradoja de la pintura en techos y cúpulas. Podría decirse que, a mediados del siglo XVII, la fusión de la escultura con la perspectiva acelerada e irónica se convirtió en una ilusión navegable parecida al cine (incluso con las linternas mágicas de Kircher como comentario a los efectos animados en forma de escultura).

Sin duda, Miguel Ángel no estaba especialmente interesado en el *trompe l’oeil* de la perspectiva (no tanto como otros artistas de la época), pero entendió a la perfección lo que se le pedía: unir la escultura a la superficie plana, elaborar una afirmación neoplatónica sobre la extraña forma en que Dios se manifiesta a los ojos del “hombre”.

Según mis investigaciones, existen dos temas que se repiten en esta elaboración espacial de techos y cúpulas. Uno es la inmersión: eliminar el primer plano del espacio y privilegiar al espectador, ofreciéndole la ilusión de poder elegir libremente en el interior de un espacio programado. La segunda es la extraña narrativa que mejor se adecua a este tipo de ilusión arquitectónica, casi siempre un relato épico sobre la renuncia de la propia libertad en nombre de un poder superior; el enunciado de la libre elección, pero en realidad la rendición ritual del poder ante la autoridad (el programa, el Papa, el Estado).

También existe un tercer punto de referencia, casi siempre presente a lo largo de los siglos de desarrollo de los efectos especiales en la escenificación del espacio: la controversia entre la ilusión artificial y la “naturaleza”. Pongo la palabra naturaleza entre comillas porque se trata de un código especialmente problemático. En el pensamiento del Barroco, la naturaleza (lo que parece natural a nuestros ojos) tenía que ser invadida por el artificio (inspirado por Dios). Así, lo más artificial (al permanecer mayor tiempo en el espacio), lo más antológicamente puro y



lo más propio de un peregrinaje, en la producción artesanal de la imagen de Dios, se convierte en una metonimia sobre alcanzar lo que nunca puede ser verdaderamente representado y solo comprendido como ausencia celestial: la naturaleza pura, la mente de Dios.

Sin embargo, la inmersión también puede atenuar el poder del artificio, como pretendían los panoramas y dioramas del siglo XIX. Aquí, cuanto más se permanecía en un espacio, menos podía distinguirse entre la ilusión fabricada por el hombre y las sensaciones naturales (viento, cielo, luz natural, etc). Así, la inmersión se define según dos grandes tradiciones: la del Barroco y la de la industrialización del siglo XIX. La primera privilegia el artificio como poder; la segunda conquista (o parece sustituir) a la naturaleza a través de la ilusión de la máquina.

Estos mensajes nos acompañan cuando entramos en un multicine para ver una superproducción cargada de efectos especiales. Nuestra era de Barroco electrónico combina las distancias tradicionales de efectos especiales, con una coexistencia del artificio y lo panorámico comparable a la fusión del *collage* industrial con el *morphing 3D*. Podríamos dar centenares de ejemplos arquitectónicos y empezar a entender como se combinan la inmersión, los espacios programados, el artificio y lo panorámico en innumerables formulas espaciales, cada una ligeramente distinta a la anterior. Por desgracia, bajo el abrumador dominio visual del ocio, esta fusión ha suprimido el sentido de la paradoja que permitía que esos sistemas evolucionaran hacia nuevas formas y gramáticas.

Efectivamente, nuestra civilización ha recuperado algunos aspectos de los efectos especiales del Barroco —el uso del artificio, la obsesión por los espacios programados como instrumento de poder—. Incluso nuestro *software* recuerda vagamente al uso barroco de la perspectiva. Los paralelismos son extraordinarios, pero quizá la comparación más aterradora es la política. El Barroco estuvo marcado por una gran inestabilidad de las primeras formas de Estado moderno. Parte de esta inestabilidad era debida a las peculiaridades alianzas establecidas por la monarquía para conservar el poder, incluida la negociación con los mercaderes burgueses para crear una relación incómoda con sus enemigos “naturales” (es decir las revoluciones francesa e inglesa). Así, las ilusiones barrocas reflejan determinados aspectos de esta alianza (ilusiones mercantiles en nombre de espacios programados que defienden el poder del monarca).

Actualmente asistimos a la alianza de gobiernos aduladores con los medios de comunicación global que representan la antítesis misma del antiguo Estado nacional, así como a la multiplicación de guerras por motivos religiosos que presentan el mismo grado de fundamentalismo que las del siglo XVII. Todo ello nos recuerda que nuestra civilización ha dejado a tras la ilustración y evoluciona hacia formas de gobierno autocrático; una muestra de “renovación” que, sin embargo, resulta perversa y peligrosa.

Por otro lado están las máquinas de la ilusión. En los siglos XVII y XVIII, las máquinas se destinaban a menudo a la producción de ilusiones en miniatura, llamadas “juguetes”, que

no se destinaban a los niños sino que se utilizaban como sofisticada exposición efectista; una parte de la identidad oculta de la máquina en la era (o eras) barrocas. Aunque el aspecto lúdico de la máquina desapareció con la transformación industrial, hoy en día los ordenadores parecen responder simultáneamente al culto industrial por la máquina y a la oculta fascinación del Barroco por la tecnología.

Actualmente estoy estudiando como la tecnología industrial pasó a convertirse en un “olvido” (o mal recuerdo) colectivo y como se imaginó el siglo XX antes de que se produjera esa transformación. Parece que la relación entre tecnología e imaginario colectivo está dominada por narrativas sobre la usurpación o la represión de la identidad personal por parte del poder.

Estoy completamente convencido de que los medios de comunicación, el olvido colectivo y la ilusión forman parte de una gramática política que aflige a nuestra cultura en vez de enriquecerla, pero que puede derivarse hacia caminos extraordinariamente ricos en las próximas décadas. La tecnología tiende a responder a las incertidumbres económicas, como herramienta imaginaria y económica. Estudiar el malestar de una época (tal como se manifiesta económica y socialmente) revela porque una tecnología produce mejores resultados que otra. Hay numerosos rumbos potenciales sin explorar y tecnologías eficaces que han sido ignoradas. En este caso no existe una lógica especeriana. Finalmente, no se adopta necesariamente la mejor tecnología sino la máquina que mitiga el malestar social y refuerza el poder del sistema de gobierno emergente. A la sociedad le encanta estar gobernada por una máquina que la aleja de la modernidad, que elimina la incertidumbre. Los individuos se quejan, se rebelan, pero al final, el sistema de poder define su identidad.

La tarea del escritor y del artista es humanizar la alienación y demostrar que las máquinas no son simplemente amigas o enemigas, sino nuestro deseo más profundo y nuestra peor pesadilla convocadas en un mismo mecanismo. Así existe una profunda conexión entre el culto a la tecnología (a la ciencia-ficción, el positivismo) y el espacio programado ilusionista. Ambos prometen un potencial infinito a un coste que el espectador paga gustosamente. La máquina ocupa el lugar del Dios que deseamos como sirviente pero que aceptamos como monarca.

## Espacio programado

Entorno por el que se pasea o se navega (un centro comercial, una iglesia, un casino, un parque temático, un juego de ordenador), diseñado para poner de relieve el recorrido del espectador —el espacio intermedio— y no los trucos que se exponen. Este tipo de espacio permite al espectador/usuario entrar y sentirse como si tuviera opciones ilimitadas, incluso cuando la realidad del espacio está diseñada con extrema precisión para un objetivo o “modo de ver” concreto. Puede equipararse a la “libertad fabricada”

## Artificio

Simulación inmersita y profusa

### Arquientretenimiento de Las Vegas (finales del siglo XX)

Las ciudades son accesibles, abreviadas y SIEMPRE climatizadas. Este entorno controlado es una copia reconocible al instante; una versión segura (especialmente después del 11 de septiembre), donde el encanto de lo artificial supera a lo real/original. Estas réplicas (Nueva Cork, Montecarlo, Venecia, Río) son versiones condensadas de su identidad real, pero sin embargo parecen extensas gracias al uso del *trompe l'oeil*, la perspectiva forzada y la cuidada puesta en escena de múltiples puntos de fuga.

### Techos/cúpulas pintados (siglo XVIII)

Las cúpulas y techos abovedados de la Capilla Sixtina utilizan complejas técnicas de representación para manipular la percepción espacial del espectador. A través de las tecnologías de creación de la imagen como la perspectiva *trompe l'oeil* y la cuadratura los arquitectos transformaron los espacios cerrados en entornos expansivos e inmersitos que parecen cambiar y moverse a nuestro alrededor. Aunque sus efectos eran ilusorios, la ciencia que sustentaba su coreografía era atentamente estudiada y precisa (mediante el uso de las reglas de la perspectiva y la curvatura de cúpulas y techos abovedados)

### Trompe l'oeil (siglo XVIII)

Técnica pictórica ilusionista en la que los objetos en perspectiva se representan con precisión hiperrealista.

### Panorama (siglo XIX)

Atracciones conscientes en la construcción de vistas envolventes de 360º en las que se veían varias escenas, históricas y actuales de distintos lugares del mundo. Un panorama de *Regent's Park* de Londres atrajo a más de medio millón de visitantes en un solo año. Algunas veces era incluso preferible visitar un panorama que el lugar representado: los edificios siempre estaban bien enfocados, nada estaba cerrado por obras, las vistas nunca estaban limitadas por el mal tiempo o la niebla... Contenidos en grandes naves, estos panoramas estaban “programados para ofrecer la ilusión de espacio abierto”. La máquina y la naturaleza

eran intercambiables. Un turista chino que visitó el *Panorama* de Londres observó: “Solo cuando te acercas para tocar el panorama te das cuenta de que es una pared, una simple pintura, una ilusión.

### Barroco electrónico (de 1955 hasta la actualidad)

Klein define el Barroco como un espacio programado en el que es difícil establecer la distinción entre lo público y lo privado. Después del Renacimiento, las técnicas barrocas de representación como las cúpulas pintadas se utilizaron como herramienta para la estabilización política y social. Hoy en día, el Barroco electrónico se caracteriza por una confusión parecida entre los ámbitos público y privado, pero los avances tecnológicos y el poder neomercantilista han favorecido que estos nuevos espacios programados sean mucho más potentes y poderosos, dominados por una hibridación del espacio público y comercio.



## El reino del artificio

*Gestos travestis y síntomas (Neo)barrocos*

*Montajes travestis y neo-barrocos*

*(o de cómo el gesto travesti se hace neo-barroco)*

*(o de cómo la usurpación de la cosmética se tiñe de neo-barroca)*

Si coincidimos en convenir, mediante un esfuerzo mayúsculo de abstracción/sujeción, que lo neo-barroco ha de ser entendido más como espíritu de época, como un modelo cultural, o como un sistema de categorías socio-estéticas de alto nivel de generalización que se resisten a las fijeza de la historicidad y sus embestidas y, si además, aceptamos por acuerdo común que sus mecanismos de representación encuentran en lo descentrado, lo lateral, la escenificación exacerbada, la dramatización de los sentidos, el simulacro ocasional, la inconsistencia, la yuxtaposición vs. sucesión, la metamorfosis infinitas de ideales prescriptivos y el canibalismo nómada hacia todo referente anterior, entonces sería oportuno considerar que es **la figura del travesti** el emblema más acabado y resuelto de eso que a fuerza de retórica analítica denominamos hoy aquí (o al menos eso se pretende) el estadio neo-barroco de la belleza.

La complejidad de los procesos culturales contemporáneos se cifra justo en esos azarosos mecanismos de distorsión y de extrañamiento *hiperreal* haciendo la suerte de rasgo común a todas las prácticas artísticas y comportamientos antropológicos que hallan sitio en este escenario. A tales efectos el travestismo, en tanto puesta en escena que alcanza a explotar (y subvertir) todos los órdenes de las perspectivas simétricas correspondientes al funcionamiento morfológico-espacial de la *episteme clásica* de la modernidad, se presenta como la más elocuente alegoría y figura de este nuevo sistema cultural. El advenimiento de lo (dis)armónico, lo asimétrico, lo carnavalesco, junto a estrategias enfáticas de ambigüedad, de realidades construidas, relatos infundados, verdades falseadas, identidades

simuladas y la sucesiva fundación de nuevos cánones híbridos, convierten al travestismo en la metáfora (ella de por sí compleja), que revela mejor que ninguna otra la naturaleza misma del espíritu neo-barroco y su fuerte vocación por el nomadismo impenitente de los significantes y sus significados.

Ese estado de constante simulación que caracteriza el modelo de cultura presente y su obstinada transformación artificiosa de la realidad, suscrita a sus *modelos hiperreales* dominantes, encuentran su correlato simbólico en las actuaciones del travestismo, concebidas como *actos performáticos* de negación y redefinición de la identidad. Al igual que el *modelo neo-barroco* se esfuerza y apuesta por la hegemonía de lo artificioso, el travesti consigue articular una puesta en escena en extremo artificiosa donde el pliegue y el drapeado (recursos propios de lo barroco, lo manierista y lo amanerado) deslizan la transparencia hacia el reino de lo oscuro y lo turbio, hacia el gesto cosmético enfático, o bien hacia la entropía de una claridad difusa que esconde la verdad tras el rendimiento exótico de la máscara. Conforme el neo-barroco, insisto, se somete a las leyes nómadas del préstamo, de la superposición como proceder constructivo y a las sugestivas combinaciones infinitas de citas mediante *hiper-palimpsestos textuales* precedentes o contemporáneos, el travestismo también apela a la acumulación y al préstamo, a la superposición de matrices y al abroquelamiento de estilemas de lo masculino y lo femenino puestos a discusión. En este sentido, y coincidiendo con un rasgo exterior del neo-barroco, *la performance travesti* genera un gran conflicto de imprecisión en los criterios limítrofes, haciendo colapsar la eficacia que los modelos de funcionamiento cultural de ascendencia clásica (y por tanto moderna) le confirieron a las fronteras divisorias, basadas en la localización de la verdad y la aniquilación de los espejismos. El eclecticismo de formas y estilos, y el extravío temporal o no de las fronteras entre los lenguajes y prácticas artísticas es de hecho un indicador, casi diría de naturaleza axiológica, del hacer neo-barroco. Por esta razón es que, corro aquí el riesgo de la exageración, cualquier estudio abocado a comprender y develar las claves de la *episteme* neo-barroca, ha de contemplar la significación a veces escamoteada del fenómeno travesti y sus infinitas investiduras.

En el terreno específico de la estética, aunque esta cualidad es extensiva al resto de los campos, podemos comprobar que la obra de arte neo-barroca comporta unos principios operacionales y de proyección morfológico-estructural que la acercan en mucho a ciertos procesos internos de la *performance travesti*. De ahí que algunos autores como Severo Sarduy consideran que el travesti revela y encarna el núcleo mismo de la propuesta estética neo-barroca. En este punto resulta un tanto obvio que la obra neo-barroca parte de un principio travesti de *re-creación*, de *apropiación* y de *conjunción-oposición-mezcla* de referencias que antes han sido ya establecidas por obras o discursos precedentes. No importa tanto si estas re-creaciones corresponden o difieren de la obra actual en cuanto a género, estilemas o morfemas. Los presupuestos de la re-adequación/creación ocurren por múltiples vías como múltiples e infinitos pueden ser los procesos de *enmascaramiento cosmético* a los que se somete el cuerpo del travesti para prolongar —como diría Nelly

Richard—el lapso de escamoteo y usurpación furibunda de identidades ajenas<sup>1</sup>. Estos vasallajes e intromisión en las identidades ajenas consiguen patentizar el criterio como lo hace la obra neo-barroca que no existe —o al menos no de un modo tan obvio— el sentido de la centralidad que tanto interesó al discurso moderno. La idea de que la obra de arte o el Ser poseen un centro, es desacreditada y vilipendiada por los impulsos desestabilizadores del neo-barroco y el repertorio indefinido e insubordinado del gesto travesti. Lo mismo que la resultante identitaria producto de la negociación con la cosmética nos revela en el travesti un rostro que abroquela infinitas alusiones, la obra neo-barroca es también un complejo conglomerado de múltiples aportaciones e impresiones transidad por la diversidad más vertical.

Visto así, el travestismo es, empero, el proceder neo-barroco por antonomasia dado que retoma, se apropia, readecua y actualiza en función del hallazgo de una nueva imagen artificial basada en el engaño, referentes e iconos de poder muy diversos (anteriores o no) en su nueva puesta en escena. Ello complejiza su clasificación y su comprensión a tenor de un esquema taxonómico, tal ocurre con las equívocas pretensiones —más bien ansiedades modernas— de muchos estudiosos por explicarse y enumerar todos y cada uno de los accidentes neo-barrocos contenidos en las obras de artes, a favor de una exégesis cerrada infelizmente obtusa<sup>2</sup>. En su momento el semiólogo italiano Umberto Eco reparó en esa rara patología que manifiestan los intelectuales de las ciencias sociales y del campo a ratos asfixiante de las humanidades, de activar todo enunciado de cierto alcance generalizador en calidad de programa, manifiesto y metodología, cuando a veces solo haría falta reparar en su funcionamiento como criterio analítico, por sobre las determinaciones taxonómicas y la tiranía de los modelos clasificatorios. En este sentido tanto la poética neo-barroca como la figura del travesti, en tanto expresión acabada de la primera, reposan sobre la idea de una superficie estratificada y yuxtapuesta de elementos culturales y genéricos distintos que terminan por definir una cartografía de accidentes simbólicos y formales incapaz de ser reducida a unos órdenes determinados. Desde este punto de vista el *collage*, la instalación, la escenificación impostada, estarían dentro del rango de posibilidades expresivas de acento formalista que con mayor frecuencia pueden registrarse en los perímetros propositivos de las obras neo-barrocas. Ellos burlan los métodos tradicionales de enumeración y ordenamiento de los discursos sujetos al orden historicista de los lenguajes y técnicas mas reiterados en la escena estética<sup>3</sup>.

Por este camino de las indagaciones formales se arrecian más los puntos de coincidencia y montaje entre neo-barroco y travestismos. Una revisión de la extensa crítica realizada por varios frentes de la interpretación cultural en aras de una exégesis algo definitiva en torno a lo neo-barroco, ayuda a advertir que un principio rector de éste en el terreno de las obras artísticas es: la *espectacularización de la propuesta*, la posibilidad acendrada de que cada obra alcance, por sí misma (sin la apoyatura de sus referentes contextuales más inmediatos), el don de lo espectacular, el éxito de la seducción y la sorna del repliegue mediante la exhibición descarada de sus recursos y sus técnicas. Derroche de artificios y erótica de lo fastuoso (que no precisamente decorativismo), están entre las premisas y

aspectos más recurrentes de la puesta en escena neo-barroco. Cuestiones estas formales y también simbólicas que caracterizan el espectáculo travesti y su mecánica de la adición manierista. En el contexto neo-barroco como en el de las prácticas de travestismo, identificados ambos por la profusión espectacular, opera una exhuberancia lingüística y de simbologías resuelta mediante el cotejo y el ejercicio arqueológico de la superposición y acumulación de imágenes y metáforas. Esto es de hecho uno de los rasgos más atendibles y problemáticos de la escritura neo-barroca. Por ello la *auterreferencialidad* y al mismo tiempo la ausencia de una identidad referencial única, cerrada, inamovible, son dos de las características que el travestismo y lo neo-barroco radicalizan en grado extremo. La propuesta neo-barroca y travestida sustantiva la auto-referencia, la hiperbolizan como la huella exagerada y engañosa del rojo carmín sobre los labios del travesti. Ya hemos visto que la obra [Neo] —no importa si barroca, gótica o minimalista—, siempre se realiza con arreglo a fragmentos, alusiones, parodias, o simplemente soberbios pastiches de obras y cánones estéticos anteriores. De ahí en parte su acepción neohistoricista y de revival que han llegado a especular algunos acerados estudiosos y críticos<sup>4</sup>. Es justo esta cualidad que permite el mirar hacia atrás, hacia el hervidero feroz de la historia y de los modelos y sujetos precedentes, lo que atribuye cierto fervor radicalista a las variantes discursivas neo-barrocas y travestidas. Ambas suponen movimientos profundos, ya sea desde la burla, la copia falaz, la exageración del gesto, respecto de los motivos indiciales que estimulan la fabricación artificiosa de la propuesta presente. Lo visto es re-creado una y mil veces hasta vaciar los sentidos originarios, conferir otros muy distintos desde la oposición o, sencillamente, adecuar esos sentidos en un orden discursivo nuevo que recuerda —pero bajo la sospecha del engaño y el timo— los sentidos primigenios. La función heurística entonces se exprime, extiende y proyecta hacia otras producciones, a otros tiempos y a otras propuestas más allá de la historicidad de las prácticas mismas y de su momento de concreción.

El reflejo se convierte de este modo en la negación e incordio del *espíritu neo-barroco* y de la *performance* travesti. Simular importa más que representar, erotizar/seducir interesa más que dar satisfacción burda y cumplimiento al deseo. El mimetismo queda así rechazado como condición equívoca del arte y del travestismo. Por lo que la invención, la re-escritura, la re-organización y el culto al maquillaje y a la pose denodada, se proyectan contra la tiranía de lo palmario y lo transparente sin sentido. Tamaña emancipación en las parcelas de la cultura y en las de la teoría estética, nos obliga a comprender la presunción de que la originalidad, la verdad, la narrativa certificada, la corroboración detectivesca del hecho, ceden interés para que lo cobre entonces y con fuerza la ficción, la revisión intencionada, el vasallaje de la historia y la anécdota. Para el travesti neo-barroco tanto como para los artistas incluidos en esta muestra existe una premisa que estimula y alimenta aún la confianza en la belleza, y es que la vida imaginaria, la fabulada, es la única digna de ser vivida, esa que somos capaces de escribir sin que otros nos la inventen e impongan, aquella donde el juego sustenta la escena y donde la subjetividad no sucumbe frente a los paradigmas más ortodoxos y mediocres de la razón y la ética.



Ambos, —travesti y dominante epocal neo-barroca— disfrutan comprender que la Historia ya no es relato acabado, ni descripción certera siquiera legítima de la confianza ciega. Saben ya, y muy a tiempo, que la historia es pura ficción, construcción interesada, ordenamiento díscolo; pero saben también, y he ahí lo que les diferencia de las posturas agónicas y radicales de los que decretan defunciones por doquier, que esta nueva verdad que mañana quizás sea objeto de otras controversias ha de ser vivida con placer, como hallazgo propulsor de goce, en lugar de cómo flagelación y miedo. La propuesta neo-barroca con el travesti ataviado al volante, disfruta entonces de la ilusión perversa de re-escribir la Historia, de reciclar —aunque sea desde la piratería perspicaz los distintos estancos que arman la genealogía occidental del patrimonio artístico—, los modelos ya sean estéticos, culturales, antropológicos o éticos heredados por la civilización hasta el instante mismo en el que la palabra toma forma de escritura. No niegan la memoria, como creen algunos por puro desatino. Los neo-barrocos travestidos, saben del valor de la fijeza y atienden a sus preceptos, solo que en lugar de venerar su eficacia anterior apuestan por replantearse la operatividad de los esquemas preestablecidos, de las narraciones esgrimidas, de la falacia que entraña la idea de lo lineal del acontecer cotidiano. La cuestión, tal como podemos ver en estas obras, y si es que en verdad pudiera hablarse de una cuestión, es que el gesto engañoso del travesti frente al espejo recuerda que la enajenación y el olvido también son alicientes ante el cansancio y hastío que atraviesa hoy nuestra (post)modernidad, con independencia de las altísimas permutaciones a las que esta sujeto todo intento de escritura, todo ensayo cosmético, todo ademán reactivo, todo instante de gloria...

**[Madrid-Chueca, con 37º y los travestis neobarrocos danzando sobre el asfalto]**

## Notas

1. A tales efectos consúltese el excelente texto de la autora chilena bajo el título: "Contorsiones de género y doblaje sexual: La parodia travesti", en: *Femenino/Masculino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1993.
2. En este mismo catálogo los lectores podrán hallar textos que se orientan a la búsqueda (a ratos infructuosa) de un esquema cerrado contenedor de indicadores operacionales que ayuden a localizar cada desvarío neo-barroco en las propuestas estéticas contemporáneas (sobre todo del ámbito cultural latinoamericano). Algo en extremo arriesgado si partimos del hecho mismo de la complejidad pluri-nominativa que comporta el término neo-barroco y de su imperativo nómada e inasible. Por otra parte se corre el riesgo, además, de someter la aplicación del vocablo a obras que apenas emblematizan procederes de esta naturaleza, con lo que la sujeción estaría forzando una lectura de autor y extendiendo de un modo indiscriminado el alcance de lo neo-barroco en tanto espíritu y proceso, más que exégesis y

manifiesto. Lo que para algunos se comporta como una perspectiva analítica con índices probados de flexibilidad, para otros en cambio se interpreta como un punto de referencia clasificatorio que termina por contravenir —y por tanto negar— el principio básico de lo neo-barroco, expresado en la fuga y el desmarque de toda posible frontera.

3. Sobre las posibles asociaciones que pudieran ser especuladas entre la figura del travesti y la técnica del collage, interpretada como el instante mayor de arrebató y exasperación de los géneros (reivindicados o negados), consúltese mi texto: "La apoteosis del Falo", en: *Imágenes del desvío: la voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo*. Juan Carlos Záez Editor, Santiago de Chile, 2004.

4. Sobre los procedimientos neo-historicistas, su conceptualización, tipologías de funcionamiento y precisión etimológica y estética, puede consultarte el enjundioso estudio realizado por la curadora y crítico de arte cubana Suset Sánchez, del que con tanta pertinencia y a propósito del tema aparece un resumen en este catálogo.

# El Barroco cinematográfico:

*De Caligari al Cyberpunk\**

\* Este texto fue publicado por primera vez dentro del volumen: “Barroco”. Pedro Aullón de Haro (Ed) Madrid. Editorial Verbum, 2004.

## Consideraciones previas

En primer lugar hay que descartar el empleo periodístico del término “barroco” en el “prêt-à-penser” contemporáneo, reducido a evocar una mera sobrecarga ornamental y empleado con frecuencia desde una perspectiva “light”, al referirse a puestas en escena “barrocas” de tal director “barroco”, amalgamando elementos expresionistas, *camp* o surrealistas. Curiosamente, esta simplificación y depreciación del término nos remite históricamente al surgimiento del mismo en el seno de un discurso estético claramente peyorativo y confusionista [De Brosses, Trevoux, etc.]. El empleo abusivo del concepto complejo y ampliamente debatido de “lo barroco” no remite, en el “pensamiento débil” que nos rodea, más que a aspectos superficiales, y decir que Fellini es un director barroco simplemente evocaría la sobrecarga plástica e informativa de sus encuadres.

El debilitamiento del concepto de barroco cohabita con la deliberada reutilización irónica o intermediática, en el cine contemporáneo, de todos los estilos de la Historia del Arte, rasgo central del postmodernismo, lo cual complica todo intento de elucidación de lo que pudieramos llamar genuinamente barroco en un ecléctico bazar estilístico. Si queremos superar este nivel de asociacionismo confuso, hemos de plantearnos relaciones más profundas entre el universo complejo de lo barroco y los ecos que encontramos en el lenguaje y las obras cinematográficas.

Al tratar así de la inscripción del Barroco en el cine, combinando una perspectiva histórica y otra estética, atendiendo a las relaciones entre forma y contenido, pueden seguirse distintas

pautas. Siguiendo en un plano de crítica elemental, la coincidencia entre lo barroco y el cine vendría de los intentos de reconstrucción cinematográfica de obras consideradas barrocas. El caso más obvio es el de la adaptación simple de dichas obras, ya sean pictóricas o literarias, al nuevo medio. No faltan grandes films sobre la obra de autores barrocos (piénsese en el *Caravaggio* de D. Jarman), y mucho menos las adaptaciones de grandes obras literarias del Barroco. De hecho, desde los principios del cine, éste recurrió al repertorio barroco: en un intento de cosechar respetabilidad y reconocimiento como artistas, a la vez que un público distinto del de los “music-halls” y parques de atracciones, varios cineastas constituyeron en 1905 la Société du Film d’Art, llevando al cine textos del repertorio teatral clásico, volcándose especialmente en el barroco Shakespeare.

La figura de Shakespeare ha consituido una referencia constante en el cine, dominado ampliamente por el canon anglosajón debido a la progresiva globalización pan americana del planeta. El dramaturgo isabelino ha sido, en expresión de J. Knot, “nuestro contemporáneo”, emblema de las tensiones y aspiraciones de un siglo XX que parece salido de sus tragedias negras y, en el mejor de los casos, de sus amargas comedias de enredo. Se ha constituido así un corpus shakespeariano ampliamente estudiado en distintas publicaciones, desde adaptaciones académicas y teatrales (el *Hamlet* de L. Olivier) hasta transposiciones modernizantes (el *Ricardo III* de A. Pacino, o el *Hamlet* de K. Branagh) o reescrituras varias, desde el musical sobre delincuentes juveniles (*West Side Story*) hasta la ciencia-ficción (*Planeta Prohibido* de Z. McLeod). Tenemos versiones japonesas (el fascinante ciclo que dedica a las tragedias A. Kurosawa), rusas (el *Hamlet* del deshielo, alegato político anti-stalinista), polacas (el *Macbeth* de R. Polanski); tenemos grandes superproducciones (el crepuscular *Cleopatra* de Mankiewicz) y obras “independientes” (*The Tempest* de D. Jarman), cine de autores que se enfrentan al universo shakespeariano desde sus propias cosmovisiones en procesos de relectura altamente significativos (además de los ya citados, O. Welles o W. Allen).

El influjo —o embrujo— shakespeariano en el cine ha desbordado los límites del mero corpus dramático, llegando a hacer de Shakespeare un personaje recurrente de “bio-pics” al uso (el más reciente y oscarizado de *Shakespeare in love*) pero, sobre todo, influenciando claramente el “utilaje mental” (R. Mandrou) de los guionistas americanos y por ello el “fantasma en la máquina” hollywoodiense. Así, del mismo modo en que se convirtió en titular de la estética romántica, la sombra de Shakespeare —y, a través de su obra, el *Zeitgeist* de la era barroca que encarna— se proyecta sobre la escritura dramática y la gramática del cine norteamericano, sorprendentemente coherente a lo largo del siglo XX. En su doble vertiente, trágica y cómica, la obra shakespeariana determina el relato hollywoodiense, desde las películas de gánsters (el homenaje de Coppola o Scorsese a las tragedias negras es evidente en varios títulos célebres) hasta las “screwball comedies” (dominadas por el canon de *Sueño de una noche de verano*), desde el cine efectista “gore” (ecos de *Tito Andrónico* en films tan diversos como *Eating Raoul* o *The Last Supper*) hasta el cine intelectual de un I. Bergman (también artífice de una versión del *Sueño*).



Si bien el análisis de elementos shakespearianos en el lenguaje y el relato cinematográficos hollywoodienses o en la obra de los autores señalados sería esclarecedora, no tenemos espacio presentemente para ello. Baste afirmar que se puede hablar de una auténtica “constelación shakespeariana” del séptimo arte, que reconoce en el dramaturgo isabelino un ideario estético válido para cada época en la evolución del medio, así como un repertorio temático inagotable. A esta constelación hemos opuesto en un artículo reciente la influencia del otro gran eje de la dramaturgia barroca, Calderón de la Barca<sup>1</sup>, ecos del cual hallamos en obras tan diversas como *Indecent Proposal* (A. Lyne, 1991), revisión del *Médico de su honra*, o el clásico de E. Lubitsch *The Shop Around the corner*, que presenta analogías fascinantes con la obra *Gustos y disgustos no son más que imaginación*. Pero es, sin duda, en el contexto del último cine «neobarroco» donde vemos perfilarse una verdadera constelación calderoniana, ilustrada por obras tan diversas como *The Matrix*, *Existenz* o *The Game*, centradas en el tema segismundiano de la realidad virtual.

Un recorrido, por sintético y sumario que fuera, de los miles de films que presentan afinidades con la dramaturgia barroca, resulta imposible, ya sea a través de ciertos movimientos estéticos tales como el universo expresionista, el “*film noir*” o el cine de terror o a través de formaciones genéricas: la filiación entre el *western* y el cine de gánsters con las tragedias de la venganza shakespearianas y jacobeanas, ya apuntadas por G. Deleuze<sup>2</sup>; la comedia musical y la tradición barroca del ballet cortesano; los orígenes barrocos de la comedia de enredo coral, etc.

Igualmente nos desmarcamos de una vertiente del cine que podemos llamar meta-barroco, y que se prolonga hasta nuestros días tanto en las numerosas adaptaciones literarias (Marlowe, Lope de Vega, etc...) como en el caso de films históricos sobre el período denominado “era barroca” (siglos XVI y XVII) o en biografías como la ya citada *Caravaggio*, no nos interesan en este estudio, ya que se trata o bien de adaptaciones intermediáticas a partir de una estética barroca, o bien de la utilización de un contexto visual barroquizante para ambientar una historia real o ficticia, sin por ello propiciar necesariamente en ninguno de los dos casos un barroquismo formal o temático en el nuevo medio.

Otra posible vía de análisis es el estudio del universo “barroco” de tal o cual autor, por extensión de la denominación otorgada a determinados autores literarios o artistas plásticos. Se podría así imaginar una serie de apuntes monográficos sobre autores tan diversos como Von Stroheim, Orson Welles –repetidamente estudiado por Deleuze como nuevo barroco<sup>3</sup>– o P. Greenaway, por aludir a tres grandes “obras” significativas de respectivas etapas en la historia del medio. Sin embargo, frente a la “política de los autores” preconizada antaño por los críticos de la “nouvelle vague” en un intento de autopromoción del cine europeo, se afianza cada vez más, en los estudios de estética cinematográfica, la imagen del cine como un “arte compartido”, según la acertada expresión de J. F. Scott (1979). La obra de un “autor” como Welles depende, además de la idiosincrasia creativa del propio director, tanto de su operador G. Toland como de la poética del estudio RK0.

Por último, cabe establecer, desde una semiótica general, una tipología estática de ingredientes barrocos del lenguaje cinematográfico. Como se trata de un lenguaje en permanente evolución, íntimamente relacionado con el devenir histórico y cultural, es importante combinar la aproximación taxinómica de la semiótica con la *Geistesgeschichte* de lo barroco en su evolución desde el caligarismo hasta el neobarroco postmoderno. En cierta medida, el análisis de los elementos barrocos de los distintos componentes del lenguaje cinematográfico nos remite así a la génesis de dicho lenguaje, haciendo del cine un arte esencialmente barroco, así como nos invita a una arqueología del fenómeno contemporáneo del neobarroco audiovisual. Esta doble vertiente genesiaca propone así insertar la proliferación incontrolada de simulacros que sufrimos en la iconoesfera cultural de nuestras sociedades posmodernas, en la tradición de la civilización barroca que presidió al origen de la modernidad.

## Orígenes barrocos del cine: de la linterna mágica a Méliès

Mucho antes de la aparición del cine, los espectadores se quedaban maravillados con los espectáculos de sombras mágicas, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. El principio de la linterna mágica, formulado por el científico jesuita A. Kircher en 1671, hizo furor en toda la Europa barroca y posteriormente lograron su clímax en la estética rococó: hacia 1780 P.– J. De Louthembourg deleitó a la buena sociedad londinense con el *Eidophusikon*, teatro de efectos en el que escenas en miniatura se veían animadas gracias a un astuto empleo de las luces y las sombras. Diez años después, el belga E. Robertson consiguió un notable éxito con su *Phantasmagoria*: el interior de su teatro estaba decorado como una capilla gótica, y toda clase de fantasmas, brujas y demonios aparecían proyectados sobre una pantalla. Linternistas rivales perfeccionaron otros avances, y la linterna mágica alcanzó la cúspide de su perfeccionamiento en la Inglaterra de finales del siglo XIX.

Paralelamente a la linterna mágica, la Europa barroca había conocido ya las sombras chinescas, que Ben Jonson utilizó en 1633 para su obra *A Tale of a Tub*. El Rococó conoció una explosión de espectáculos chinoscos, desde Italia hasta Alemania (donde el propio Goethe fundó su propio teatro de sombras), Francia e Inglaterra. Siguiendo la obra de un tal Ambroise, hubo entre 1770 y 1790 una auténtica epidemia de sombras chinescas, subsistiendo esa modalidad de espectáculo durante todo el siglo XIX (el teatro de sombras creado en 1772 por Dominique Séraphin continuó hasta 1870). Fue en el ambiente circense de pantomimas y sombras donde surgió el cine de G. Méliès, quien, en su teatro mágico, el Robert-Houdin, rodó la primera película de “efectos especiales”, en 1896, *Escamotage d'une dame*. Se creaba así una vertiente imaginativa dentro del nuevo medio de comunicación de masas que se prolongaría hasta nuestros días y cuyos remotos orígenes remontan hasta la Europa barroca. Simplificando, puede decirse que una exigencia del cine primitivo (la de llegar a la objetivación de un acontecimiento en su duración), pertenece al campo de la búsqueda

de la objetividad propia de la ciencia, y la otra (la de restituir el acontecimiento a través de una participación ilusoria en el mismo), al campo de la búsqueda de la fascinación propia del espectáculo<sup>4</sup>. Es posible así distinguir, en el cine de los orígenes, una tendencia “realista” y “objetiva” –asociada con el nombre de los Lumière, y heredera de la fotografía científica– de otra “irreal” y “fantástica”, asociada con Méliès y heredera de la linterna mágica y los dioramas. En torno a esta dicotomía mítica, moderna “disputa de los Antiguos y los Modernos”, se articulan diversos debates de estética cinematográfica. Así, según Kracauer, las filmaciones de lo real por los Lumière, en cuanto anónimas y aparentemente insignificantes, expresan la “vocación realista” del cine, que proviene directamente de la fotografía instantánea, mientras que las fantasías de Méliès, combinación de elementos pictóricos y escenográficos, constituirían una traición a esa supuesta vocación<sup>5</sup>. Para otros esta relación es inversa, reivindicando la vocación onírica del cine y su construcción del “hombre imaginario”, según el término acuñado por E. Morin.

Esta dicotomía es constante. Así, según Sánchez Vidal, el uso de la tecnología divide a los directores en dos grandes tendencias, con independencia de géneros, escuelas o estilos: aquellos que buscan el naturalismo “en la creación de “su” realidad alternativa, respetando las condiciones de la percepción humana (ángulos y posiciones naturales, perspectiva no deformada, iluminación justificada)”, y los de tendencia “expresionista”, que podemos igualmente denominar “barroca”, que utilizan artificios que el espectador puede percibir y que deben ser aceptados e interpretados correctamente por él para no romper la continuidad narrativa”<sup>6</sup>.

En cierta medida dicha contraposición retoma la oposición entre realismo y romanticismo, e incluso la célebre dicotomía de los eones de D’Ors y la oposición entre Clasicismo y Barroco de Wölfflin. La conjunción entre lo bueno, lo verdadero y lo bello que buscan las distintas escuelas “naturalistas”, desde los Lumière hasta el manifiesto *Dogma* de los 90, se contraponen dialécticamente con la espectacularización exponencial de lo barroco cinematográfico, desde las cabezas voladoras de Méliès hasta la implosión de lo real en *The Matrix*. Esta última vertiente encarna una de las fuerzas matrices del propio medio cinematográfico, expuesto por Sánchez Vidal: “A grandes rasgos, la evolución de la tecnología cinematográfica se ha orientado en una dirección, completar la ilusión de realidad: añadir sonido, añadir color, ampliar la pantalla, perfeccionar los efectos visuales”<sup>7</sup>.

Es esta dinámica inherente a la sociedad del espectáculo, de la que es reflejo a la vez que principal agente causante, la que podríamos tildar de esencialmente barroca, en un sentido maravalliano, y ante la que se insurgen movimientos críticos como la “Nouvelle Vague” o *Dogma*. Ello no impide que, desde dentro de la propia maquinaria espectacularizante, haya reflexiones críticas como la ya citada *Matrix* o films perturbadores como *Fight Club*, barrocos en su propia puesta en cuestión del medio barroco que los hace posibles, al modo en que las tragedias de Shakespeare reflexionaban sobre su propia condición de espectáculo e ilusionismo.

Por encima de esta dicotomía esencialista, se puede afirmar que el cine concretiza uno de los sueños del Barroco, reformulado en el Romanticismo por Hegel y por Wagner, a saber, la síntesis total de las artes. Fue Canudo quien primero postuló que el cine culminaba una síntesis de las artes del espacio y del tiempo, reemplazando la integración estética suprema que fuera la ópera. El cine de ficción narrativo nació de una integración de la sustancia icónica de la fotografía, del estatuto espectacular del teatro, de la estructura y convenciones narrativas de la novela, y, una vez conquistada la dimensión sonora, de la expresión acústica de la música y la ópera. El primero en teorizar las consecuencias de esta nueva síntesis en un plano estético, ideológico y filosófico fue Benjamin quien enlaza la aparición de la fotografía y el cine con las profundas transformaciones económicas, sociales y culturales determinadas por la revolución industrial, a la vez que expone la dinámica de la espectacularización de lo real que culminará, en la fase posmoderna de la cultura, en la proliferación del simulacro.

Situándonos en este mismo plano filosófico y siguiendo a Deleuze advertimos que si el “pensamiento cinematográfico” gira en torno a dos grandes vertientes, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, el Barroco constituye un referente obligado, al ser una *Gestalt* que erige el movimiento y el tiempo a categorías principales en todas sus producciones. Paralelamente, la dialéctica que domina el Barroco, según Souiller entre el Ser y el Parecer<sup>8</sup>, es uno de los ejes constantes de la reflexión cinematográfica, tanto en la escuela ilusionista como en la naturalista. Es en el seno de dicho barroquismo global que preside al propio medio donde podemos buscar elementos propiamente barrocos.

## Hacia una iconología del barroco cinematográfico

Siguiendo el método iconológico de Panofsky (quien ya se interesa por el cine en 1947), podemos distinguir entre un primer nivel, iconográfico, en el que se descifran los elementos especiales y figurativos en relación a sus fuentes culturales, literarias o filosóficas, y un segundo nivel, iconológico, en el cual esos mismos elementos son interpretados como formas simbólicas, relacionándolos con determinadas concepciones del mundo.

Lo que se denomina “estilo” cinematográfico es “un conjunto de decisiones acerca de la posición de cámara y el encuadre, del tipo de iluminación, el aspecto de los decorados, la cadencia de movimientos, el “tempo” del montaje y toda una serie de detalles que contribuyen a producir una respuesta emocional deseada en el espectador”<sup>9</sup>. Sin caer en argumentos deterministas, se puede afirmar que cada avance tecnológico empuja a todos los directores, estilos y géneros a revisar sus conceptos visuales y expresivos. Como apuntamos, la postura de los directores con respecto a la tecnología podría resumirse, retomando la dicotomía citada entre Lumière y Méliès, como “artificios sí o no”, un empleo naturalista o barroco de la misma.



Así pues, lo que analizaremos serán las opciones “barrocas” de “puesta en escena” en los distintos ámbitos del “estilo” cinematográfico. Esencialmente estudiaremos una cuádruple vertiente: el barroquismo pictórico, visible en la iluminación y composición; el arquitectónico, presente en la escenografía; el dramático (entendido éste en un sentido amplio, desde el teatro propiamente dicho hasta formas barrocas mixtas como el ballet o la fiesta cortesana), patente tanto en la temática y la estructura de la trama como en la orquestación coreográfica de los actantes; y finalmente la musical, importante en la composición sonora del film.

## El claroscuro barroco, del expresionismo al cine negro

Como recuerda Gubern, en primera instancia perceptiva, el cine es imagen en movimiento, culminando el proceso de iconización de la temporalidad ensayado en la pintura italiana desde Giotto. El Barroco marcó un hito importante en este proceso, ya que la pintura trató entonces de simular el movimiento no sólo con los efectos de composición analizados por Wölfflin, sino también con el efecto de la “instantánea”, inmovilizando un instante convulsivo de una acción agitada.

Paralelamente a estas instantáneas de las que deriva la estética fundacional de la fotografía, otro gran elemento del barroquismo cinematográfico es indudablemente el universo del claroscuro, violentamente inaugurado por Caravaggio en la historia de las formas artísticas. El contexto cultural e iconológico de esta forma decisiva es claramente distinto del que presidió a la creación del claroscuro cinematográfico, si bien, como veremos, las épocas en que triunfa esta forma presentan claros paralelismos, constituyendo crisis históricas de civilización.

Histórica y estéticamente, la iluminación cinematográfica se divide en tres categorías, según se trate del material ortocromático, pancromático o de color. La estética de la iluminación es el reflejo de las formas de acomodación de la luz a esos tres tipos de luz. La película ortocromática, empleada por todos los grandes pioneros del cine, era sensible a la forma, más que a la luz y a la sombra, debido a su falta casi total de sensibilidad a los tonos naranjas y rojos, presentados como negros, así como a la escala de grises. Sólo reaccionaba a gigantescos arcos de carbono, consistiendo la imagen en “una laguna de luz rodeada de tinieblas”<sup>10</sup>. Nos hallamos aquí ante una limitación técnica que sólo permitía dos estilos artísticos, a nivel de iluminación, que curiosamente retoman la dicotomía citada de la estética cinematográfica: “o un efecto naturalista con imágenes pobremente iluminadas —éste será el que, con predominio de rodajes en exteriores californianos, caracterice el cine norteamericano de los años diez y veinte—, o un efecto de pesadilla, deliberadamente artificial y poderosamente simbólico —el estilo “expresionista” que triunfará en Alemania, con profusión de luz artificial dentro del estudio”<sup>11</sup>.

La utilización de un estilo u otro viene condicionado por el clima cultural, social y político de los distintos creadores, pero es obvio que el condicionamiento técnico es determinante, y

no una pretendida “alma faustiana del nórdico (que) se vuelca a los espacios brumosos”, tal y como escribe Eisner a la hora de estudiar el expresionismo<sup>12</sup>. El cine norteamericano optó por la “adoración al sol” y un “naturalismo” ya preconizado en fotografía por el prestigioso Alfred Stieglitz y por el trabajo “brutalmente directo” de Paul Strand, que sacrificaba el efecto romántico y pictórico que la escuela fotográfica americana heredara del impresionismo francés. Sin embargo, los operadores alemanes desarrollaron su “técnica de la luz” en la dirección diametralmente opuesta, influenciados por la vanguardia artística.

Aunque las relaciones entre Expresionismo y Barroco son complejas, podemos considerar que, en la vertiente cinematográfica del movimiento citado hallamos los gérmenes más puros del barroquismo formal que va desde el cine negro hasta *Blade Runner* y el Neobarroco. Significativamente D. Souiller se refiere al “expresionismo” en su brillante estudio sobre lo barroco literario a la hora de definir este estilo frente al “realismo”<sup>13</sup>.

Como movimiento artístico moderno y específico, el expresionismo alemán duró desde 1914 a 1924, manifestándose primero en la pintura y la poesía, y luego en el teatro y el cine. La obra pictórica de los expresionistas se caracterizaba por el subjetivismo, la emoción y un feroz antinaturalismo, en pleno rechazo del impresionismo francés (rechazo no exento de raíces ideológicas). Siguiendo el rechazo de pintores como Emil Nolde o Erich Heckel, el estilo fotográfico de autores como Moholy-Nagy se insurgió contra la “pobre imitación de la naturaleza”. Significativamente, H. Warm, W. Reimann y W. Röhrig, que diseñaron los decorados del emblemático *El gabinete del Doctor Caligari* (1919) eran pintores expresionistas, miembros del grupo “Der Sturm”, así como los directores Robert Wiene o F. W. Murnau.

El teatro también seguía esta vertiente antinaturalista, en el liderazgo de Reinhardt Sorge, que introdujo en la escena alemana decorados basados en la abstracción y una iluminación deliberada y militantemente artificial. Aunque no era él mismo un artista expresionista, el director escénico Max Reinhardt facilitó las cosas al movimiento teatral y cinematográfico, en parte por las obras y autores que montaba, pero sobre todo, a través de su puesta en escena, especialmente de su antinaturalista uso de las luces y las sombras para crear una determinada atmósfera, y su uso de todos y cada uno de los elementos del espacio teatral. El teatro constituyó así, en paralelo a la pintura, una cantera de cineastas expresionistas, empezando por Paul Wegener o F. W. Murnau.

Lo que los pintores hacían con óleo y color, es precisamente lo que resultaba cuando el material ortocromático se veía expuesto a los focos de las enormes lámparas de arco en los estudios, sin una combinación de luz natural o de reflectores. Así, Paul Wegener proclamaba un cine que fuera “un conjunto de superficies en movimiento que pudieran trascender a las líneas y volúmenes de lo real”<sup>14</sup>. Según J. F. Scott, dicho empleo de la luz supuso “una oportunidad sin igual para los cineastas alemanes, en su intento de penetrar en el mundo interior del hombre”<sup>15</sup>.

Roger Manvell y Heinrich Fraenkel han analizado el trabajo de los operadores expresionistas, liderados por Fritz Wagner, artífice de dos obras emblemáticas, *Caligari* y *Nosferatu*, significativamente titulada *Symphonie des Grauens*. Si cabe definir al arte fotográfico como el de pintar una escena con la luz, eso es precisamente lo que hizo este destacado director de fotografía, utilizando con mano maestra la combinación de luces altas con zonas en penumbra, construyendo composiciones de luces y sombras, rodeando la imagen de niebla, disolviéndola mediante sobreimpresiones, convirtiéndola en mágica por medio de las exposiciones múltiples y creando vastas perspectivas dotadas de una altura y profundidad ilusorias mediante el método Schüfftan, capaz de combinar maquetas con decorados a tamaño real.

Este teatro de sombras expresionista culmina históricamente en el *Nosferatu* de F. Wagner y F. W. Murnau, antiguo ayudante de dirección del propio Max Reinhardt, quien demostró poseer un gran sentido de lo visual. Aunque ninguna de las imágenes de la película retrasa el avance lógico de la historia, todas ellas se caracterizan por su enorme belleza y capacidad de sugerencia. El vampiro es ya sólo la sombra de una forma humana, “vacía de todo menos de oscuridad, que sólo puede vivir robando la vida a los demás”<sup>16</sup>. De la superación artística de las limitaciones del ortocromatismo surge así, según el análisis ya clásico de S. Kracauer, una poderosa “*Stimmung*”, reflejo de una “*Weltanschauung*” política (la oscura amenaza a la democracia de Weimar) y psicoanalítica –la homosexualidad de Murnau, reflejo de un psicodrama sexual estudiado por W. Reich a los orígenes del nazismo.

Paralelamente, C. Theodor Dreyer, crea junto al operador R. Maté, un mundo onírico de grises y blancos, de niebla y fantasmas en *Vampyr* [1932]. Ninguna realidad era cierta en el film: todos los acontecimientos podían ser imaginarios. La película apenas tiene diálogos y los pocos que hay resultan casi imposibles de entender, contribuyendo así a reforzar la sensación de que *Vampyr* se desarrolla en un universo privado, y de que sus leyes son las leyes de los sueños. Pero el uso creativo de las apariencias externas para reflejar realidades interiores se refiere en Dreyer más a la abstracción que al expresionismo. Él mismo lo definió como “algo que exige al artista abstraerse de la realidad con el fin de reforzar el contenido espiritual de su obra”<sup>17</sup>.

De hecho, muy pocas películas pueden considerarse genuinamente expresionistas en temas, estilos y motivos visuales extraídos de dicho movimiento, y las que más se aproximan al expresionismo teatral o visual no son necesariamente las mejores. No obstante, hay muchas que reflejan de una forma u otra la influencia del movimiento, ya que los elementos expresionistas en los decorados, la interpretación, la iluminación se convirtieron en rasgos característicos del cine, pero etiquetarlas a todas como “expresionistas” equivale a quitarle al término todo su significado.

El Expresionismo constituyó, de hecho, un repertorio formal, temático y figurativo que alimentó, a través de la emigración de numerosos operadores alemanes que huyeron del

nazismo y de la imitación estética de operadores americanos, la gramática del Modo de Representación Institucional del cine hollywoodiense (N. Burch), a través del estilo personal de ciertos tandems creativos (Garmes-Sternberg...) o de ciertos géneros específicos (el cine de terror y el cine negro).

Los focos brillantes del expresionismo se fueron modificando a medida que se iba pasando del material ortocromático al pancromático, sensible a la escala de los grises, lo cual revolucionó el lenguaje y la industria del cine, sacándolo de la dicotomía lumínica inicial. *Painting with light*, el título de las memorias de uno de los operadores más emblemáticos de esta época, John Alton, es en sí mismo revelador del grado de control que llegaron a tener estos “autores”, que preferían, a filmar un verdadero incendio, reproducirlo con efectos de luz en el estudio. Hollywood aprendió de los expresionistas que las luces y las sombras se podían utilizar en sentido dramático para poner de relieve los gestos más atormentados, y a través del trabajo de directores tales como Tod Browning, R. West, B. Christensen y, sobre todo, Paul Leni, comenzó a apreciarse la belleza del cine de terror, renovado en sus intenciones dramático-expresivas y en su impecable plasticidad.

Para entender la continuidad del estilo expresionista hay que entender la influencia de los operadores de los grandes estudios, que fue en este punto decisiva. Así, Lee Garmes definió el “vocabulario” y el estilo de la Paramount, así como el clima figurativo del cine americano de los años 30. En sus colaboraciones con J. von Sternberg, Garmes supo temperar, gracias a la película pancromática, la fascinación del director por el expresionismo alemán más ortodoxo con un nuevo estilo de luz tenue y opaca, similar a la de la pintura barroca holandesa. Seguimos, pues, en la constelación lumínica barroca, pero pasando de Caravaggio a Rembrandt, al que Garmes se remite explícitamente<sup>18</sup>.

Garmes se inspiró en la técnica rembrandtiana de “iluminación septentrional”, en la que la principal fuente lumínica parecía proceder siempre del norte, creando el efecto de una luz fraccionada, difuminada y equilibrada, libre de grandes sombras. Garmes elaboró así un vocabulario de la iluminación en “clave baja” que dominó en los estudios hasta la llegada del color. Más que los tormentos abisales de la psique expresionista, el nuevo estilo refleja escepticismo e inseguridad, creando un mundo de ambigüedades más acordes con el contexto cultural, social y político de la Depresión.

La influencia del “estilo Rembrandt” se hizo sensible sobre todo en el omnipresente cine “negro” de los años cuarenta, en el que se crean sombras prolongadas, formas oscuras y rostros misteriosos y enigmáticos, colocando la luz principal lo más cerca posible del suelo. La productora RKO encarnó a la perfección ese “*stimmung*” agónico, constituyendo uno de los bastiones del estilo expresionista durante la década de los 40. Siguiendo la lógica capitalista de especialización y estandarización de los productos que caracterizó la política de los estudios, el audaz productor Val Lewton convirtió el desasosiego visual en imagen de marca de su compañía, a través de sus películas de cine negro y de terror. La coherencia de



su estilo se debe en buena parte a la elegante iluminación con estilizados claroscuros del operador N. Musuraca en películas como *La mujer pantera* (1942), *La escalera de caracol* (1945) o *Retorno del pasado* (1946). El resurgir del *Stimmung* plástico expresionista dentro del marco ambiguo del rembrandtismo coincide así curiosamente con el paralelismo histórico entre la América de MacCarthy y la Weimar amenazada por los nazis.

Paralelamente a la evolución del claroscuro barroco en la iluminación cinematográfica, observamos rasgos barrocos en la composición propiamente dicha de los encuadres y los planos. Así, la aparición, en los años 30, de objetivos más rápidos y con mejor resolución, así como de luces de mayor intensidad, culminaron en un elemento clave de la nueva gramática cinematográfica, la profundidad de campo. Este estilograma presenta paralelismos con la pintura barroca, que introdujo los puntos de vista con angulaciones enfáticas desde Tintoretto hasta Tiépolo, y está asociado con la obra decisiva de un virtuoso operador, que supo combinar logros técnicos con valores dramáticos.

Gregg Toland, operador-jefe de Ford, Welles o Wyler, experimentó con los citados objetivos, influyendo, más que cualquier “autor”, en la forma de hacer cine de toda una generación con su estilo visual personal. En *Ciudadano Kane* (1941) la profundidad de campo, siempre mantenida en perfecto foco, permite la irrupción de un doble movimiento, el de la cámara (que ya no está inmovilizada para obtener imágenes enfocadas, claras y brillantes) y el de los actores; irrupción próxima a las complejas sinfonías pictóricas del Barroco. La profundidad de campo funciona a la vez como metáfora espacial de la ambición megalomaniaca y la consecuente desolación del personaje principal, creando un paralelismo entre encuadre, decorado y paisaje interior que renueva los fundamentos románticos y barrocos de la modernidad.

Sin embargo, tanto la propia dialéctica de las formas como la oposición, desde la izquierda europea, a la visión de mundo alienante abanderada por el imperialismo de los estudios hollywoodienses, propiciaron una reacción generalizada contra el formalismo de la “clave baja” y el “barroquismo de las mil y una sombras sobre las paredes y los techos”<sup>19</sup>. Desde el Neorrealismo hasta las “nouvelles vagues” se abandonan los estudios y los operadores vuelven su interés hacia los escenarios reales, optando por dos escuelas naturalistas, surgidas de los reportajes y documentales rodados durante la Segunda Guerra Mundial: la de la “iluminación motivada” y la de la “luz disponible”.

Amenazado por el Neorrealismo, pero sobre todo, por el impacto de la televisión, el sistema hollywoodiense reacciona siguiendo una vez más el camino de la espectacularización barroca, esta vez con el uso generalizado del color y la composición en *cinemascope*. Considerando la importancia del colorido en las composiciones pictóricas del Barroco del siglo XVI, podemos imaginar que, al igual que el claroscuro sirvió de referencia para el blanco y negro, el sistema barroco de contrastes fuertes influya en el cromatismo cinematográfico.

Integrado en el sistema de estudios y reforzado por la poca maniobrabilidad de las cámaras de Technicolor, el color hollywoodiense se codificó según los criterios genéricos que ya marcaran la iluminación pancromática. Así, en aplicación reduccionista de la *Gestaltpsychologie* cada color se vio asignado a un significado psicológico determinado, y que podía ser un medio idóneo para desarrollar un personaje o un tema. Kalmus, consultora oficial de la casa Technicolor en los rodajes en color de los distintos estudios, estableció una “psicología del color” codificada, que puede evocar la codificación iconográfica que prevalecía en la pintura barroca, asociando valores simbólicos a los distintos colores.

Para Kalmus, “cada acción dramática tiene un color definido que crea la armonía entre esa acción y la sensibilidad del actor”<sup>20</sup>, lo cual nos recuerda el dirigismo ideológico del Barroco de la Contrarreforma. Así, el amor debe siempre ir filmado en la gama de los rojos. La “delicadeza o la fuerza de la intensidad del rojo nos indicará el tipo de amor del que se trata, introduciendo colores de pasión, ambición, decepción o lujuria”. El formalismo de Kalmus constituyó, entre 1935 y 1950, un código del uso del color con fines estéticos, que siguió influyendo aun después de la aparición del “integral tripack”. Esta película, más sensible a la luz, eliminaba la necesidad de una cámara especial y el monopolio del Technicolor, abriendo el camino a la experimentación. Como escribe Scott, “el color dejó de ser un embellecedor de Hollywood”, entrando en la dinámica combativa de la estética neorrealista, si bien la mentalidad de Kalmus pervivió en gran cantidad de producciones estandarizadas.

A partir de este momento observamos una disociación clara: por una parte transcurre el cine presuntamente “de autor”, que utiliza raras veces elementos barrocos en la iluminación según las exigencias dramáticas del guión, e independientemente de formalismos o “topoi” preconcebidos. La influencia expresionista es asumida así de distintos modos, dentro de los universos personales creados por directores tan diversos como Fellini, Tarkovski, Wajda, Polanski u Ophüls. Se consiguen así utilizaciones expresionistas del color, en alternancia con reminiscencias de “clave baja” en films en blanco y negro: autores como Polanski o Kubrick combinan ambas en su obra, desde *Repulsión* hasta *El baile de los vampiros* y desde *The Killing* hasta *Eyes Wide Shut*.

Por otra parte, el cine de género se mantiene fiel a cierto repertorio figurativo barroco, especialmente en los ya citados géneros, policiaco y de terror, y en el recién llegado de los años 50, la ciencia ficción. El giallo italiano, las producciones de la Hammer films londinense y el cine de terror mexicano o hispano son ejemplos de prolongación de formas barrocas arqueológicas, adaptándolas a nuevos contextos y creando universos oníricos recientemente reivindicados por la crítica. Se trata, como en la época de la Universal o la RKO, de estilos colectivos asociados a ciertos estudios y productoras, entre los que destacan la magia de ciertos operadores y directores, como R. Corman, M. Bava o T. Fisher.

Sin embargo, a raíz de la hibridación predominante en la iconosfera neobarroca, asistimos a un resurgir general del Barroco expresionista y negro, una vez más *Stimmung* de una

época de crisis, refiltrado por las técnicas informáticas que permiten un control absoluto de los efectos lumínicos más sorprendentes. Tres géneros marcan el apogeo del claroscuro barroco en el audiovisual contemporáneo: el *New Gothic*, heredero del expresionismo de la Universal, junto con lo que se denomina neo-noir por alusión a la época dorada del cine negro, y finalmente con la revisión contemporánea de la ciencia-ficción, denominada *cyberpunk*.

La hegemonía de estos tres géneros en la era del simulacro extiende la influencia de estilemas barrocos a toda la producción cinematográfica contemporánea, desde el drama hasta la comedia, así como a otras esferas del audiovisual como la televisión, internet o los videojuegos. Los personajes parecen vivir y moverse en el escenario irreal de los *videogames*, con un continuo juego de intercambios entre imágenes reales e imágenes virtuales.

El resultado es un clima figurativo de gran intercambiabilidad y confusión entre el plano de lo real y el de lo imaginario, en el que las continuas variaciones de la tonalidad dominante producen la impresión de un espacio casi vivo, sin dimensiones fijas; formas puramente ilusorias y eternamente cambiantes. El Gran Teatro del Mundo es ahora un juego de Playstation, a la espera de nuevos Segismundos, cada vez más desorientados y huérfanos de realidad.

## Escenografías barrocas

Tras el claroscuro pictórico, ciertos elementos arquitectónicos constituyen iconos visibles de barroquismo en el celuloide. Rohmer, en su estudio sobre *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau* [1977], distingue entre espacio pictórico, en el que la imagen fotográfica proyectada es considerada como representación del mundo exterior; espacio arquitectónico, en el que el mundo exterior está dotado de una existencia objetiva que puede ser objeto de un juicio estético, y, por fin el espacio fílmico, espacio virtual que el espectador reconstruye en su mente basándose en los elementos fragmentarios que le proporciona el film. A cada uno de estos tres espacios corresponden tres fases de producción (la fotografía para el primero, la escenografía para el segundo y la puesta en escena y el montaje para el tercero), aunque deben constituir una unidad coherente. El predominio de uno de esos componentes caracteriza tanto una tendencia determinada, como los rasgos distintivos de un género o el estilo de un autor.

Así, el predominio del espacio pictórico se produce cuando se da una preponderancia de los valores compositivos o lumínicos del encuadre. La primacía del componente escenográfico aparece ya en el cine primitivo de Méliès, dominado por lo maravilloso y un decorativismo visionario al que todos los demás elementos —incluidos el movimiento y la gestualidad de los actores— están subordinados. El cine expresionista alemán retoma análogos procedimientos, si bien con una caracterización estética e ideológica distinta. Aquí la deformación escenográfica del espacio adquiere valores metafóricos identificables

con los de la estilización de los demás componentes de la puesta en escena (iluminación, gestualidad y maquillaje, etc).

La arquitectura expresionista va íntimamente ligada a la iluminación anteriormente analizada. Así, el “manifiesto” de *El gabinete del Doctor Caligari* se caracterizó, aún más que por la fotografía de F. Wagner, por el trabajo de los diseñadores del decorado y la dirección artística. H. Warm y W. Röhrig decidieron establecer el control de la parte visual de la película por medios no fotográficos, para lo cual rompieron la arquitectura en formas estructuralmente imposibles y desparramaron sombras pintadas por suelos, paredes y techos del decorado. La falsificación de luces y sombras en este tipo de decorado era un reto para la cámara de Wagner, quien en *Nosferatu* [1922] daría un paso más al substituir las sombras pintadas por sombras reales, creando un contrapunto espacial entre los exteriores, sencillos y naturales, y los interiores extraños y encantados que simbolizan el retroceso del hombre hacia las inmensidades del mundo de la inconsciencia.

Los decorados de *El gabinete* revelan el papel del diseño en el cine expresionista alemán, reflejando y evocando las formas de pensar y los estados de ánimo de los personajes. Dicha estética neorromántica de la proyección del Yo culmina en el *Raskolnikov* [1923] de R. Wiene. Utilizando los servicios del arquitecto Andreiev, Wiene puso el acento en los decorados arquitectónicos, intentando reflejar a través de ellos el paranoico estado de ánimo de Raskolnikov. El efecto se lograba mediante la distorsión y la estilización, sobre todo en la secuencia del sueño, en la que una escalera se veía poblada de fantasmas.

Las observaciones de P. Leni, director de *El hombre de las figuras de cera* [1924], decorador, pintor y anterior colaborador de M. Reinhardt, reflejan claramente la actitud de los pintores y diseñadores expresionistas: “He intentado crear unos decorados tan estilizados que marginen cualquier referencia a la realidad. Lo que la cámara percibe no es la realidad externa, sino la de los acontecimientos internos, que resulta más profunda, efectiva y conmovedora que la que vemos todos los días... Creo que el cine es capaz de captar y reproducir esa otra realidad [...] Un decorador tiene que llegar al centro de las cosas, más allá de su superficie. Tiene que crear atmósfera (*“Stimmung”*) aunque deba salvaguardar su independencia frente al objeto”<sup>21</sup>.

En su estudio sobre *La pantalla demoníaca*, L. Eisner ha establecido un repertorio de formas expresionistas, desde la escalera y la sombra hasta el espejo, en el que *El estudiante de Praga* ve aparecer a su doble. Muchas de estas formas retoman elementos pictóricos barrocos. Alternando el catálogo de L. Eisner con la exploración brillante que hace Souiller del barroco literario en su dimensión europea, encontramos coincidencias constantes. Así, el primer gran elemento conglobador de ambos universos es la Noche, dominio de la ilusión fenomenológica, íntimamente asociada al tema platónico de la caverna y ese “locus” paradójico que es el laberinto. De la noche barroca al universo nocturno expresionista hay una continuidad significativa, pasando, por supuesto, por el Romanticismo alemán. Las



tinieblas laberínticas y omnipresentes del mundo expresionista retoman la angustia barroca de un T. Nashe en sus *Terrores nocturnos* (1593) o la derelicción metafísica de Macbeth ante una noche infinita, con ecos de san Juan de la Cruz. En lo que se refiere a la caverna, al tratarse de una forma que es también un tema unificador lo trataremos aparte en nuestro apartado sobre la temática barroca.

A la vez que retomaba la iluminación expresionista, el cine de terror y policiaco de los estudios hollywoodienses se inspiraba en los decorados alemanes para sus producciones. Al igual que ocurre con las luces de “clave baja”, se suaviza el radicalismo alemán, tendiendo hacia la ambigüedad y el compromiso entre verosimilitud y fantasía. El terror de la Universal combina la arquitectura gótica con formas urbanas (*El hombre invisible*), mientras que la ciudad se erige en protagonista indiscutible del género negro. Encontramos nuevamente el repertorio formal establecido por Eisner, ahora dotado de gran pluralidad de significados, presidiendo la construcción del universo narrativo y figurativo “negro”. La escalera de caracol como estructura descendiente de tonos trágicos atraviesa el género, desde la película del mismo título rodada por el alemán Robert Siodmack hasta *The Magnificent Ambersons* de Welles o el escalofriante plano final de *Sunset Boulevard* (B. Wilder).

M. Wood analiza, en *America in the Movies* (1975), un motivo figurativo común a muchos films negros de los años 40 y 50, notable heredero de la estética expresionista, y, por ende, barroca. Se trata de la presencia obsesiva de los espejos y demás superficies reflectoras que muestran a los personajes en perspectivas extrañas, formalización de un universo de apariencias en el que no es posible certeza alguna y donde los datos más comunes de la experiencia visual cotidiana están siempre a punto de transformarse en un inquietante enigma. Este motivo, basado en la combinación, en un mismo plano, de la realidad y la apariencia está tratado reiteradamente, y con gran elegancia formal, combinando en unas vertiginosas coreografías especulares iluminación, decorado y acción dramática.

El espejo, ventana abierta al mundo misterioso y angustiante del doble (*Dead of night*), culmina en la multiplicación laberíntica e irónica de la solitaria agonía de Welles en *Lady of Shanghai*. También Deleuze destaca los juegos especulares que dominan el cine de la “imagen-tiempo”, según su clasificación bergsoniana, desde los espejos de Welles, afirmación del nietzscheano “poder de lo falso” hasta las cristalizaciones de M. Ophuls<sup>22</sup>. Se trata incluso, como ya demostrara Rousset respecto a la especularidad barroca, de un juego metanarrativo, en el que el juego de imágenes reflejadas alude al propio medio cinematográfico, obligándonos a reflexionar sobre su naturaleza misma y sobre su condición de mecanismo manipulador de apariencias y transgresor de la visión ordinaria. Siguiendo esta idea, Deleuze analiza la figura barroca del cine dentro del cine así como sus múltiples combinaciones, desde la referencia especular al mundo del espectáculo (teatro, circo, cabaret, etc.) hasta el cine marcadamente metaficcional. La obsesión por el voyeurismo en el cine negro, desde *The Prowler* hasta *Rear Window* se inscribe también en esta especularidad y metanarratividad propiamente barrocas.

Al igual que ocurre con la iluminación, a partir del declive de los grandes estudios proliferan distintas soluciones a los decorados, y si bien predominan los decorados realistas e impresionistas subsiste el expresionismo arquitectónico en las producciones de género y en obras individuales. A la vez que alude al barroquismo de los decorados de ciencia-ficción, fruto del expresionismo alemán, M. Martin denomina “barrocos” los decorados del film de Max Ophuls *Lola Montes*, los de *Cenizas y diamantes* de Andrzej Wajda y los del *Idiota* de Akira Kurosawa<sup>23</sup>. El barroquismo arquitectónico puede cumplir así distintas funciones en el cine, desde la deliberada artificialidad, prácticamente “rococó”, de Federico Fellini en *Casanova* (1976) hasta la artificiosidad pictórica de los musicales de Vincente Minnelli, en los cuales se contrapone el mundo barroco del sueño y el deseo a la banalidad de la vida cotidiana, representada según los cánones del cine realista (*Brigadoon*, 1954).

Como ya aludíamos en el campo de la iluminación, la explosión neobarroca provoca una inflación de decorados y arquitecturas expresionistas, desde las ciudades tentaculares en homenaje a *Metrópolis* (*Batman*, *Dark City*, y un largo etcétera) hasta las innumerables mansiones tétricas y santuarios del terror herederos del caligarismo.

## Otros elementos barrocos: el montaje metafórico

Según André Malraux, teórico y práctico del cine, el montaje cinematográfico se inscribe en una arqueología de la representación que remonta hasta el Barroco, culminando las virtualidades de éste:

Lorsque la peinture avait cessé de découvrir de nouveaux moyens de représentation, elle s'était engagée dans une quête délirante de la succession d'images; il n'est pas singulier que cet art baroque, tout de gestes et obsédé de théâtre, finisse dans le cinéma [...] Pour que fût poursuivi le grand effort de représentation enlisé dans le baroque, il fallait arriver à l'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée. Le problème ne fut pas résolu techniquement, par une transformation de l'appareil, mais artistiquement, par l'invention du découpage<sup>24</sup>.

Así, a partir de Griffith el montaje se constituye en condición necesaria y suficiente de la instauración estética del cine. Al igual que las oposiciones estilísticas que hemos advertido en otros niveles, el montaje cinematográfico se debate entre un polo narrativo (reunión de planos según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático—el encadenamiento según relaciones de causalidad—o psicológico—la comprensión del drama por el espectador) y otro que denominaremos expresivo, y que introduce elementos barroquizantes. El montaje expresivo está basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo a través del choque entre dos imágenes; se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea, dejando de ser un

medio para la transparencia de la acción y convirtiéndose en finalidad estética, produciendo en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador. Encontramos aquí una dinámica profundamente barroca.

Desde los inicios del cine la tendencia expresiva se afirmó en varias obras, de inspiración impresionista (la vanguardia francesa) o constructivista (la rusa), siendo S. Eisenstein el gran teórico del nuevo recurso. Eisenstein aplicó al cine el concepto de atracción que heredó de su maestro Meyerhold y que definió así: “cada momento agresivo —es decir, cualquier elemento teatral que provoca en el espectador una presión sensorial o psicológica de modo que le produzca tal o cual emoción conflictiva”. El denominado “montaje de atracciones” conjuga así el referente industrial (ensambladura de piezas de máquinas) y el espectáculo (entrada de music hall), bajo la influencia de un director escénico marcado por el calderonismo, en un intento de dirigismo total de la psique del espectador que hereda la tentación dirigista barroca, a la luz de las teorías pavlovianas.

El propio Eisenstein alude al trasfondo literario y plástico del montaje cinematográfico: llegamos aquí a un punto clave en nuestra problemática, la filiación del montaje expresivo con la metáfora barroca. Según Martin, la “metáfora” cinematográfica consiste en la “yuxtaposición, mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico”<sup>25</sup>, lo cual retoma la definición de montaje expresivo, a la vez que insiste en el choque, reminiscente del concepto barroco dominante, la *coincidentia oppositorum*.

La metáfora es una necesidad de la cosmovisión barroca, expresando una huida de la expresión directa y de las estructuras de la forma simples y lineales hacia el fusionismo, unificación de elementos contradictorios y expresión de una multivalencia significativa. “La poética barroca busca constantemente suscitar en el lector la sorpresa y la maravilla, traduciendo la aspiración a expresar las relaciones secretas entre los seres y las cosas, a través de un lenguaje fulgurante”<sup>26</sup>, siendo la metáfora el elemento fundamental de este movimiento. La metáfora desborda el lugar que hasta entonces le era asignado, proliferando en el texto como lo hacen en la escultura, la arquitectura y la pintura los elementos decorativos presos de un angustioso *horror vacui*.

El cine, si bien se pliega en su vertiente hollywoodiense al montaje narrativo, descubre en fogonazos expresivos la vitalidad de la metáfora barroca. Martin alude en primer lugar a las metáforas plásticas, basadas en una semejanza o analogía en el contenido puramente representativo de las imágenes. Así, J. Vigo yuxtapone una mujer arisca y afectada a un avestruz amanerado en *À propos de Nice*, animalización constante bajo la pluma de Quevedo. Más sutilmente, vemos planos de agua calma asimilados a la imagen de un niño dormido en *Los últimos días de San Petersburgo*.

Las metáforas dramáticas serían aquellas que aportan un elemento explicativo útil para la consecución y la comprensión del relato. El ejemplo más sorprendente de este montaje es la secuencia de *La Huelga* que yuxtapone la matanza de los obreros por el ejército y la escena de degüello de un animal en el matadero, y más tarde el plano de un capitalista usando un exprimidor y el de las tropas persiguiendo a los huelguistas. Estas contraposiciones violentas se encuentran en una obra panfletaria y visionaria del Barroco protestante, *Les Tragiques* de D'Aubigné, que trasciende las caricaturas demagógicas en un alegato apocalíptico.

Íntimamente ligadas a esta última categoría, las metáforas ideológicas aspiran a hacer brotar en la conciencia del espectador una idea que supera con mucho el cuadro de acción del film. Chaplin abre *Tiempos modernos* con la imagen de un rebaño de carneros en marcha y luego la de una multitud saliendo de una boca de metro. Vigo presenta un desfile de soldados seguido por un plano de las tumbas de un cementerio (*À propos de Nice*). De puntuales, tales metáforas pueden convertirse en ejes formales del film, como es el caso con las imágenes de deshielo de un río en primavera que puntúan *La Madre* de Dovjenko. Se trata, sin duda, de una de las más bellas metáforas del cine, a la vez plástica, dramática e ideológica, que será reutilizada en cantidad de films obedientes al montaje narrativo, especialmente en el género del melodrama.

Independientemente del estilema metafórico, el montaje cinematográfico recupera el gusto barroco por la metamorfosis y la inconstancia, reflejo de “un agudo sentido de las variaciones que secretamente alteran toda la realidad, y busca en el movimiento y en el fluir universal la esencia de las cosas y de los seres. Para expresar esta cosmovisión, la literatura barroca utiliza un vasto conjunto de símbolos en que figuran elementos evanescentes, inestables y efímeros, ondeantes y fugitivos: el agua y la espuma, el viento, la nube y la llama, el agua sobre todo”<sup>27</sup>. Dichos elementos son recurrentes en el montaje rítmico del cine narrativo, y dominan escuelas artísticas como el Impresionismo francés (de *L'Atalante* de J. Vigo al cine de J. Renoir) o el cine experimental (de J. Ivens a Snow).

Con dichos elementos salimos de lo metafórico para llegar a lo simbólico. Según Martin, “hay un símbolo cinematográfico cuando el significado no proviene del encuentro de dos imágenes, sino que reside en la imagen misma; se trata de planos o escenas pertenecientes siempre a la acción y que, además de su significado directo, se hallan cubiertas de un valor más profundo”<sup>28</sup>. Este simbolismo es el que domina la dramaturgia barroca, donde se asocian dos fragmentos de realidad para hacer surgir de su confrontación un significado profundo. Así, Elsa le suplica a Michel que huya con ella para escapar de un marido cruel delante de los monstruos marinos de un acuario, en *La dama de Shanghai*.

Asimismo, la contraposición de dos acciones simultáneas es una figura formal de la tragicomedia barroca: en *Codicia*, vemos pasar por la ventana abierta un cortejo fúnebre mientras asistimos al casamiento de los protagonistas, condenados a una muerte miserable. El contraste entre una acción visual con un elemento sonoro es un rasgo calderoniano,

tamizado por el distanciamiento brechtiano en *Alemania, año cero* de Rossellini, donde una lenta panorámica descubre las ruinas de la cancillería del ex Reich nazi, mientras se oye la voz de Hitler prometiendo al pueblo alemán la paz y la felicidad.

Pero la forma más pura del símbolo cinematográfico es, para Martin, el contenido latente o implícito de la imagen, denominando símbolos plásticos los planos en que el movimiento de un objeto o de un gesto evocan una realidad de otro orden. En el *Otelo* de Yutkevich, el protagonista, atormentado por los celos, está filmado en medio de redes de pescadores en las que parece cautivo como en un laberinto, en un ejemplo brillante de transcodificación intermediática y relectura hermenéutica. Los símbolos dramáticos son aquellos que desempeñan un papel directo en la acción facilitando la comprensión de la trama, con una cierta tendencia a la codificación (una vela que se apaga significa la muerte del personaje, etc.) y al juego con los sobre-entendidos culturales del espectador, especialmente útil en contextos de censura: así, el jarro de leche que desborda parece simbolizar el deseo sexual de los esposos en *Quai des Orfèvres*.

No queda clara en la taxinomia de Martin la diferencia entre estos símbolos y los que él denomina ideológicos, ya que ambos sufren un mismo proceso de enrarecimiento y codificación, como ocurrirá con el mitologismo recurrente de muchos poemas barrocos. En *Sierra de Teruel* una hormiga se pasea por el colimador de una ametralladora, simbolizando la inocencia de la vida natural frente al monstruoso mecanismo de la guerra. Nos encontramos así con uno de los límites que amenazan al arte barroco, su aspecto dirigista, preceptivo y codificado.

Curiosamente, será la “revolución videográfica” y más concretamente los spots publicitarios y los “videoclips” los que rescaten las figuras metafóricas y simbólicas del montaje y de la composición, en una recuperación de los estilemas de la vanguardia, desde el montaje sincopado de los clásicos soviéticos hasta la estética filosurrealista del “cine-poema” (Dulac, Cocteau, etc.) o las transgresiones de raccords del espacio-tiempo heredadas de la “nouvelle vague”. Esta recuperación de formas barrocas obedece ahora a una intención ideológica propia de la sociedad de consumo, induciendo un efecto hipnótico en la audiencia alejado del “nuevo espectador” soñado por las vanguardias.

## El cine neobarroco

Tras nuestro recorrido histórico-formal de los ecos barrocos en el lenguaje cinematográfico correspondiente al período que los críticos anglosajones denominan “modernista”, llegamos a un punto de ósmosis entre las dos categorías en cuestión. El término de “neobarroco”, adelantado por Calabrese en un brillante estudio semiológico, cubre esta ósmosis entre la iconosfera contemporánea y el universo barroco. Calabrese analiza la “mentalidad neobarroca” a partir de sus categorías de valor, refiriéndose a creaciones culturales tan diversas como

los videojuegos, la música pop, las artes plásticas, la literatura o el cine. La “era neobarroca” se define por una serie de categorías estéticas, expuestas en binomios: en primer lugar la repetición y el ritmo frenético; la excentricidad y el riesgo; el detalle y el fragmento, la inestabilidad y la metamorfosis, el desorden y el caos, el nudo y el laberinto, la complejidad y la disipación, el más-o-menos y el no-sé-qué, y por último la distorsión y la perversión.

El semiólogo interroga la lógica de la serialidad a través de un icono neobarroco, el telefilm, a partir de textos ya “clásicos” del género como *Bonanza*, *Colombo* o *Dallas*. Emergen así tres elementos fundamentales de la “estética de la repetición” neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético<sup>29</sup>. Ya Sarduy había subrayado el isomorfismo existente en el siglo XVII entre formas artísticas y científicas alrededor del tema del policentrismo, y de su figura, la forma elíptica, mientras que la idea de ritmo era uno de los componentes de lo barroco según Wölfflin, siendo el frenesí de la imagen el “crarotopo” del neobarroco, tal y como vemos en géneros emblemáticos como el video-clip o los videojuegos, y su filtración en la narración cinematográfica (*Mission Impossible II*, *Romeo & Juliet*, etc.). La profundización de las técnicas de representación alteran así la percepción del tiempo mismo, desde una actitud analítica (el problema del cálculo infinitesimal barroco revisitado por el *breakdance*) o sintética, desafiando la velocidad de percepción (del clip al *zapping*). De ello deriva, según Calabrese, una total contemporaneización de cualquier objeto cultural, y la creación de objetos más reales que lo real, lo que Baudrillard denomina simulacros.

El culto a la excentricidad en el seno de la sociedad del espectáculo nos remite, según el semiólogo italiano, a los trajes de las fiestas de la era barroca, a la vez que a un movimiento propiamente centrífugo que anima las épocas barrocas: cabe distinguir así entre el exceso representado como contenido (el monstruo, la pornografía o la violencia, tres pilares del cine neobarroco, poroso ante el cine “gore”, “x” y “freakie”, en títulos que van desde *Braindead* hasta el reciente *Hannibal*) y el exceso de representación (monumentalismos, la búsqueda sustancialmente decorativa, de superficie, el simulacro virtuoso).

Respecto al fragmento y al detalle, Calabrese diferencia la poética de la producción a la de la recepción de ambos. El culto al detalle es una búsqueda obsesiva del “instante-acmé” de una acción dramática, mutilando detalles temporales en un “decoupage” a ultranza con función “estetizante”. Se trata de una de las figuras retóricas constantes del cine último, el “efecto porno” de la violencia (cabezas que explotan, cuerpos literalmente destrozados por las balas), del dramatismo de las secuencias (el gol, la huida, etc.), en una carrera anestesiante en la que los gestos más nimios se ven enfatizados sin cesar (en este sentido el director video-clípero de *Lock & Stock* y *Snatch* anuncia una nueva era del vacío, con su montaje epiléptico de todas las secuencias sin excepción).

A esta poética del detalle corresponde, en el nivel de la recepción, una “estética de alta fidelidad”, circuito cerrado de un nuevo tipo de consumo audiovisual, combinado del



zapping, la compilación y el ritual del detalle. Se llega así, según Calabrese a una pérdida de la totalidad, contemporánea de la decadencia de los grandes sistemas ideológicos y de los marcos de referencia general.

Los términos más claramente barrocos del esquema de Calabrese son, sin duda, los de inestabilidad y metamorfosis. Una vez más cabe distinguir la inestabilidad como tema representado y como estructuras textuales. Partiendo de la obsesión finisecular por la figura del monstruo (*The Thing*, *Gremlins*, muy recientemente *The Mummy*, etc.), el semiólogo propone el estudio de una “teratosfera contemporánea” que desborda el género del cine de terror, contaminando todos los demás géneros en una estética de “lo maravilloso” fúnebre. Los nuevos monstruos, “lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor, las suspenden, las anulan, las neutralizan”<sup>30</sup>, figuras extremas de lo informe y la inestabilidad. Así films tan dispares como *Zelig*, de W. Allen, *Alien* de R. Scott o *American Psycho* reflexionan sobre la figura polimorfa del nuevo monstruo, polimorfismo encarnado orgánicamente en los seres que pueblan *Mimic*, *Dark City* o *Nightmare on Elm Street*. Según Calabrese, “el modo de imaginar los monstruos esconde los modos de imaginar las categorías de valor”, evidenciando así la “aparición de nuevas poéticas ligadas a la incertidumbre”<sup>31</sup>.

Las múltiples estructuras inestables del Neobarroco evidencian una “turbulencia de las formas”, desde lo multimedial (progresión, si cabe, de la “obra de arte total” barroca y cinematográfica hacia una síntesis aún superior) que desemboca en las “realidades virtuales”. Como ocurría con el policentrismo barroco, estas estructuras son asimilables a algunas teorías científicas, compartiendo “modelos” de articulación interna sin que haya preeminencia de unas sobre otras. Vemos así las confluencias entre las “teorías de las catástrofes” y la inestabilidad morfológica del cine neobarroco.

Llegamos así a la categoría del desorden, de claro ascendente barroco y determinante en la reflexión sobre el “caos” que domina las antecitadas teorías científicas. Se podría decir que a través de un vertiginoso *looping* pasamos del Barroco como perla irregular (acepción inicial portuguesa) al Neobarroco como fractal, forma determinante de la “nueva” matemática y de la cultura contemporánea, a través sobre todo de sus aplicaciones informáticas. El “objeto fractal” es el emblema de lo neobarroco: casual, gradual y teragónico, ha hecho posible la nueva estética de los efectos visuales en films virtuosistas que construyen mundos virtuales como *The Matrix* o *The Cell*.

En paralelo con el fractal, la metáfora barroca del laberinto recibe nuevas figuras en la era del “desafío de la complejidad”. El laberinto neobarroco es el que domina los citados films sobre mundos virtuales, desde el pionero *Tron* citado por Calabrese al igual que videojuegos ya históricos como *Digger*. Asimismo, el laberinto como estructura encuentra una reformulación en la era de la información a través de Internet, espacio que está redefiniendo la iconosfera y la propia práctica y consumo cinematográficos.

Los fenómenos de “impertinencia”, destruyendo las conexiones sintácticas o semánticas, y los “estilos oscuros” dominan tanto el ámbito cinematográfico, artístico y literario como el filosófico, crítico y metodológico. Los films del autor neobarroco por antonomasia, P. Greenaway, reflejan según Calabrese “la imposibilidad inmediata de vincular frases e imágenes en un hilo lógico lineal”, al igual que en un texto de J. Derrida<sup>33</sup>. El concepto de imprecisión, de “vago” e indefinido, son concomitantes a esta oscuridad, mostrando un claro ascendente barroco (el “desgaire” de Castiglione), llegando hasta lo indistinto y la Nada, en una *Vanitas* indiferente de films fascinados por la era del vacío como el *Betty Blue* de J. L. Beineix.

A través de todas estas categorías se está realizando un cambio de “mentalidad”: “a las formas estables, ordenadas, regulares, simétricas, se van sustituyendo formas inestables, desordenadas, irregulares asimétricas. Todo esto sucede porque el sistema de valores vigente es investido por fenómenos de fluctuación que lo desestabilizan”<sup>34</sup>. Reformulando las oposiciones de Wölfflin en el contexto post-estructuralista, Calabrese contrapone “la crisis, la duda, el experimento” como características barrocas a “la certeza” de lo clásico; la desestabilización “barroca” de un sistema ordenado al mantenimiento “clásico” del mismo frente a las más pequeñas perturbaciones.

En su brillante estudio sobre *L'écran post-moderne*, Laurent Jullier (1997) coincide, sin citarlo, con algunos ejes hermenéuticos de Calabrese, definiendo de entrada una bipolaridad constitutiva, “un cine de la alusión y de la pirotecnia”. Para Jullier, el cine postmoderno es el producto de la crisis de las figuras clásicas del relato y de la representación. Se plantean dos alternativas, la del reciclaje de figuras antiguos o la de su elisión. El reciclaje, fundamental en el universo cada vez más hegemónico del spot publicitario y del videoclip, consiste en utilizar formas preexistentes en producciones “alusionistas” que postulan simétricamente un “nuevo espectador” que sepa reconocer y apreciar los guiños. También Molina Foix considera la “dilapidación posmoderna de la narratividad” y su “ansia voraz de apropiacionismo” como pilares del nuevo paradigma, ilustrado por todos los nuevos “autores”, desde Almodóvar hasta Tarantino o Araki.

De modo emblemático, el cine neobarroco se remite al cine expresionista desde la cita postmoderna que va de la ironía al mero collage indiferenciado, tanto en claros *remakes* (el *Frankenstein* de Kenneth Branagh, o el *Drácula* de Coppola) como en homenajes explícitos como los de Alex Proyas en su film-videoclip *Dark City*. Pasado el momento lúdico del reconocimiento, uno se pregunta qué más decir al respecto y, como ocurría con el hermetismo intertextual barroco (alusiones mitológicas gongorinas, etc.), roza un esteticismo de “art pour l’art” desubstancializado.

La elisión de las formas tradicionales desemboca en un término novedoso y esclarecedor de Jullier, el “film-concierto” o “de luz y sonido”. Esos films acentúan el placer físico de las formas y los colores, frente al placer intelectual del (re)conocimiento; se presentan

como una serie de estímulos, un “cine de la sensación en bruto”<sup>34</sup>. El “luz y sonido” no genera sentido, sólo produce sensaciones, invita al espectador a recibirlo en términos de atmósferas, de sentimientos y sensaciones informulas. Se trata de un cine que busca obsesivamente los medios para situar al espectador “en el corazón de la imagen”, gracias a figuras recurrentes: la preeminencia de la dimensión sonora del espectáculo y la figura visual del travelling hacia adelante. Ya no se “muestran” las cosas, sino que se baña, se envuelve o se transporta al espectador, pasando de la pantalla clásica, espacio cuya superficie rastrea el ojo del espectador, a un territorio táctil a explorar con todo el cuerpo.

Nos hallamos en la confusión denunciada por los situacionistas desde Debord hasta Baudrillard, entre mundo y espectáculo. La tecnología ilusionista de los film-concierto nos sitúa en el terreno del simulacro, gracias a innovaciones como la Steadycam o la cámara endoscópica teledirigida por ordenador. Estas innovaciones han quedado eclipsadas por las posibilidades de la imagen digital e infográfica de los 90, con hallazgos como la “bullet-time photography”, empleada de modo virtuoso en *The Matrix* (1999), filmando a 12.000 imágenes por segundo y alterando la velocidad de los distintos elementos constitutivos del plano. La tecnología numérica permite hacer desfilar zonas de la imagen a velocidades distintas, imitando y superando con creces los movimientos de cámara “clásicos” más complejos, más allá del tabú de la “cuarta pared”.

El nuevo lugar del espectador ya no es el del “testigo invisible e ideal” de una escena que se desarrolla en un universo diegético (moral de Lang o de Welles y ética del “plano-secuencia” de Bazin), sino el de un pasajero en una montaña rusa, demasiado absorto por sus propias sensaciones para fijarse en lo que sobrevuela (en sentido literal y figurado). La ausencia de distancia entre el film y sus espectadores marca el paso de la comunicación a la fusión, que ya no transita por lo verbal ni por la identificación secundaria. La percepción ya no da la información necesaria al espectador para que éste organice la acción, sino que la inmersión ilusionista en un mundo de sensaciones está más próximo al universo alucinógeno de las drogas, dominante en la cultura MTV.

A nivel del audio, observamos la inversión de la jerarquía clásica entre imagen y sonido, siendo ahora la imagen una especie de suplemento facultativo del sonido. Llegamos al efecto envolvente de los films-concierto, dominados por el efecto hipnógeno de los sonidos graves, nostalgia del oceano matricial que es emblemático para Jullier del “no-discurso”, o discurso de defeción, del cine postmoderno. Los personajes neobarrocos se definen por una cierta afasia y la desconfianza hacia el pensamiento verbalizado, disolución de la palabra característica de los tiempos de “la derrota del pensamiento”, definida tanto por Finkelkraut como por el slogan de MTV: “See. Hear. Feel the Energy”, que fetichiza la sensación pura, predominante en el mundo del rock como en los nuevos deportes (*snowboard*, etc.).

Como Calabrese, Juillier insiste en la inestabilidad constitutiva del estilo cinematográfico neobarroco: “L’une des caractéristiques majeures du récit post-moderne est

l’indétermination et l’instabilité dans la narration et du point de vue à suivre”<sup>35</sup>, cercana a la categoría neobarroca de la imprecisión. De hecho es en los spots y los clips donde más se nota la ausencia de preocupación por la lógica narrativa y la construcción de universos ficticios coherentes, ausencia que está convirtiendo el cine contemporáneo en una pirotecnia formal y un simulacro vacío. Una vez más nos enfrentamos a uno de los límites de lo barroco, tan ampliamente criticado por los teóricos de inspiración clásica, el virtuosismo formal hasta la logorrea vacua.

## Pasiones neobarrocas: lo virtual, lo monstruoso y lo violento

Siguiendo hasta el fin la lógica del film-concierto llegamos a un tema central en el universo neobarroco del cine último, en una conjunción entre el juego de las formas y lo que es la visión de mundo que configura éstas. Nos referimos a la obsesión por la figura de la realidad virtual y sus paradojas, que se remontan al platonismo y más concretamente al pensamiento barroco, en su doble vertiente calderoniana y leibniziana, verdadero teórico del concepto de universos paralelos. Si bien el tema de las realidades virtuales es constitutivo de la postmodernidad, desde Borges hasta P. K. Dick, hubo que esperar a que las formas del relato cinematográfico desembocaran en el “film-concierto” para que surgieran docenas de obras en torno a este tema, en un punto en el cual “la duda ya no es entre dos lecturas perceptivas de la pantalla (atribuir el movimiento a la figura o al fondo), sino entre informaciones relativas al estado del cuerpo (en casa rodeado de prótesis) e informaciones comunicadas por los sentidos (la realidad virtual)”<sup>36</sup>.

El grado extremo de decepción de los sentidos en la nueva iconoesfera se ve conjugado con la “contaminación” del celuloide por el tratamiento digital construyendo un universo autónomo desligado de todo referente extra-fílmico. Esta irrupción de nuevas formas encuentra en la temática de la realidad virtual su binomio ejemplar, tal y como hiciera el teatro, “mass media” barroco, con la temática del ilusionismo teatral en obras como *La vida es sueño*. Temáticamente, las paradojas virtuales retoman una de las categorías de Calabrese, la del laberinto, que, de estructura teocrática pasa a circuito descentrado de rizomas.

Epistemológicamente, siguiendo a Vattimo, lo virtual se integra en la búsqueda posmoderna de una concepción “no-metafísica” de la verdad, partiendo de la experiencia del arte, y, sobre todo, de los modelos de la retórica, deleitándose en las “periferias del sentido”, los márgenes y los “desvíos” o desvaríos de la verdad. Estos desvaríos y márgenes logran su expresión plástica en las paradojas de la virtualidad.

Sociológicamente, la explosión y consecuente reflexión sobre lo virtual se sitúa en el seno de la sociedad del espectáculo, donde lo real desaparece progresivamente contaminado por lo hiperreal: “Bombardado por imágenes y mensajes, el hombre occidental se encuentra

menos en contacto con la realidad que con una representación que aspira a sustituirla, la hiperrealidad de Baudrillard, [...] una comunicación mercantil del mundo, que lo enmascara con pretexto de representarlo -la pantalla postmoderna es una obstrucción<sup>37</sup>. Como apunta R. Gubern, “el rasgo típico de la nueva sociedad opulenta es la extensión de una cultura visual ubicuitaria [...] la densidad textual, la sobreinformación y la alienación psicológica definen este nuevo ecosistema cultural<sup>38</sup>, ecosistema denominado “iconosfera”.

En este nuevo magma audiovisual los “elementos de ficción audiovisual” están omnipresentes, desde el spot, el video-clip, el telediario, los videojuegos de ordenador o los CD-ROMS en el hogar, los grandes almacenes, la oficina o la calle. Todo apunta hacia la “sustitución de la realidad verificable por una realidad virtual<sup>39</sup>. La invasión de lo virtual constituye así el estado último de la denominada “sociedad del espectáculo” (G. Debord), término en sí mismo aplicable a la sociedad de corte barroca, tal y como han apuntado varios historiadores de las mentalidades (N. Elias, M. Vovelle, etc.), sociedad que impuso también su estética con fines ideológicos, tal y como denunciara pormenorizadamente Maravall. De hecho, la iconosfera contemporánea realiza el viejo sueño dirigista del teatro cortesano y religioso del Barroco, la “inmersión sensorial del contemplador en lo contemplado [...] para hundir la percepción en el dominio de la simulación<sup>40</sup>. Las técnicas digitales de este proceso, aún incipientes, transformarán nuestro propio concepto de lo audiovisual, en una proliferación confusa de multimedia que aglutinará orígenes sémicos heterogéneos en una multiplicación barroca de simulacros.

Anticipando esta invasión, se han sucedido, a mediados de los años 90, una serie de películas obsesivamente centradas en las paradojas de la realidad virtual, retomando el dilema calderoniano entre vida y sueño en el contexto de la denominada “cibercultura”. Todas ellas comparten un pesimismo endémico respecto a distopías imaginarias, ya sean los videojuegos de *ExistenZ*, los chips integrados de *Strange Days*, la ciudad virtual de *Dark City*, la crionización de *Abre los Ojos*, el programa televisivo de *The Truman Show* o el juego de sociedad de *The Game*. Herederas, como todo el movimiento “cyberpunk” de la obra fundacional de P. K. Dick, cuyas reminiscencias calderonianas sería interesante tratar en otro artículo, estas películas figuran entre las más representativas de la *Geistesgeschichte* contemporánea, contemporáneas del malestar de la identidad esquizoide reflejado en films tan diversos como los esquizoides *Lost Highway*, *Fight Club* o *Being John Malkovitch*, todos ellos igualmente con resabios calderonianos.

El film que inaugura esta temática en la década de los 90, a la vez que constituye una de las obras seminales de la Nueva Imagen neobarroca es precisamente una adaptación de P. K. Dick, *Desafío Total* (1990), de P. Verhoeven. Quaid, obrero de la construcción, acude a la agencia Memory Call para viajar mentalmente a Marte, lugar con el que sueña reiterativamente (Segismundo otra vez) pero al que su mujer no quiere ir. Memory Call ofrece la posibilidad de unas vacaciones mentales en las que se implanta un falso recuerdo, permitiendo incluso cambiar de personalidad e identidad, creyéndose un héroe —en este

caso el “héroe” posmoderno por excelencia, el agente secreto. Antes de que se ultime la operación del trasplante, Quaid despierta sobresaltado y violento, creyéndose un espía y huyendo de Memory Call, ante el estupor de los cirujanos.

Quaid descubre que ha estado realmente en Marte y que alguien le ha borrado la memoria y le ha creado un falso pasado en la Tierra. Un oráculo grabado por él mismo en una cinta de vídeo le insta a regresar a Marte para terminar la misión que no completó en su momento: liberar al planeta de la esclavitud. Amenazado por unas fuerzas que intentan devolverlo a su realidad terrenal, Quaid sigue un doble itinerario: uno de liberador de los oprimidos y otro de descubrimiento interior. Llega la brutal revelación: es el tirano responsable de la plaga que azota al planeta. Quaid ha sido producto de un plan de su anterior yo, a través del cual éste contemplaba la posibilidad de introducirse en el escondrijo de los terroristas que intentan liberar el planeta Marte, y llegar hasta su caudillo. En Quaid convive la doble naturaleza de Edipo: reconoce su culpa y actúa para redimirse. La respuesta ya no es la penitencia, sino la pura acción mesiánica: después de descubrir que se ha estado persiguiendo a sí mismo, Quaid consigue derrotar al tirano y hacer que triunfe la causa de la libertad, no sin cierto temor de estar viviendo una realidad falsa y soñada, al igual que el Segismundo calderoniano. Se presenta así una alternativa esquizoide en la trama: o bien Quaid está sufriendo una alucinación quijotesca mientras su cuerpo vegeta todavía en las dependencias de Memory Call, o bien el verdadero Quaid siempre ha sido un agente secreto, al que han implantado un falso recuerdo de simple obrero de la construcción, y ahora ha recuperado su verdadero Yo. En ambos casos la vida de Quaid es sólo un sueño del que nunca sabremos si despierta en realidad o lo alimenta con peripecias imaginadas.

Comienza así un pirotécnico y sorpresivo viaje en duermevela a Marte, del que nunca sabremos si se trata de espacios soñados, inventados o reales ya que el final consigue permanecer espléndidamente ambiguo: un fundido al blanco —el propio celuloide en su desnuda ambigüedad— diluye una imagen idílica de “happy end”. Podría tratarse del fin convencional de la historia del Quaid-agente, pero también del fogonazo último del tratamiento quirúrgico de Memory Call, que ha fallado y culmina con una lobotomía, tal y como señala uno de los personajes del film, en una escena memorable de sueño dentro del sueño.

Asimismo, cual Segismundo postmoderno (uno más de tantos), John Murdoch, protagonista de *The Dark City*, se despierta un día en un cuarto de baño sin saber qué hace allí, cómo llegó y quién es. Es perseguido por unos personajes misteriosos, llamados los Extraños, retomados directamente de la iconografía expresionista de Nosferatu. Se trata de seres de otro planeta que se apropian de las vidas de los terráneos, controlándolos al borrar su pasado y crear un presente virtual totalmente engañoso, en una constante metamorfosis que nos recuerda el clima del ballet cortesano barroco —así en la escena en la que un apartamento se convierte en mansión por el procedimiento neobarroco del *morphing*. La línea argumental es idéntica a la de *Matrix*, difiriendo el tratamiento visual, dominado aquí por una iconografía “retro” que sintetiza de modo improbable las



tendencias postmodernas al collage y la nostalgia, polos definidos por F. Jameson como emblemas del nuevo cine.

Como en los clásicos barrocos, nos hallamos ante un mundo donde literalmente el pasado no existe, el presente es una ficción y nada es lo que parece. Es esa literalidad la que nos presenta un abismo perverso, versión degradada y digital del sistema alegórico barroco, que logra diluir o, término más propio del milenarismo, contaminar toda trascendencia en un puro juego de superficies, autoreplicándose hasta el infinito. Es en sí todo un tratamiento de los elementos barrocos citados a lo largo de este artículo, “citando” o fagocitando tanto el expresionismo alemán como el “film noir” o el fantástico moderno, de mano de uno de los directores de fotografía más fascinantes del momento, Dariusz Wolski, artífice de la emblemática *Seven*.

Los efectos visuales disputan el protagonismo al devenir de una historia deshilachada e incoherente, propia del *pensiero debole*, en una búsqueda exclusiva de la extrañeza y la desorientación que retoma el credo barroco, celebración de un poder mixtificador [eclesiástico -Contrarreforma- o político -absolutismo]. El universo desorientador de *Dark City*, así como de los videoclips o de la iconoesfera neobarroca no tiene otro fin que su propio modo de consumo desorientador, ensordecedor y alienante. La “obra” de A. Proyas, como la sociedad que la produce, es víctima de una optolatría, que es también una optocracia, pretendiendo entronizar lo que se ve frente a lo que se comprende, en una mistificación que desafía y se enfrenta a la razón como la era barroca al cartesianismo.

*Existenz* [1999] de Cronenberg presenta claramente un análisis elegíaco sobre la desaparición de la realidad en aras de la tecnología. Alegra Geller es una popular ingeniera creadora de videojuegos virtuales, avatar postmoderno del arte ilusionista y barroco por excelencia, el teatro. Su última creación, “eXistenZ”, marca un hito en el campo, llegando al fantasma último de la sociedad del espectáculo, la Realidad Virtual. En un clima de múltiples conspiraciones —y no olvidemos que el complot es una de las figuras claves del universo dramático barroco— Allegra debe enfrentarse a un grupo de terroristas anti-juegos virtuales, se oponen a la nueva alienación proclamando un lema emblemático “muerte al realismo”. Para descifrar las claves de las conspiraciones que la rodean, Allegra debe introducirse en las complejidades virtuales del videojuego “eXistenZ”, pues allí se encuentra escondida la solución del enigma.

Como los dramaturgos barrocos, Cronenberg utiliza la figura del videojuego para replantear el juego de la representación. Enfrenta al espectador a su voluntad de engaño, de evadirse en el espectáculo hiperreal de una fantasía sin dilemas éticos ni cognoscitivos, puramente adrenalítico y estimulante de modo conductista. Como en el resto de su obra, Cronenberg quiebra el pacto de consumo cinematográfico, evidenciando el lado oscuro de los propios deseos escópicos del espectador, explorando sus anomías y contradicciones y desvelando sus aspectos más traumáticos, tal y como han evidenciado los múltiples exégetas de su obra [Baudrillard, Jameson, etc.], una de las más emblemáticas del universo neobarroco.

En estricto paralelo a *Existenz*, y evidenciando idénticas preocupaciones, podríamos citar el film italiano *Nirvana* [G. Salvatore, 1996] en un muestrario del imaginario neobarroco globalizado. El argumento parte de idéntica premisa: en un sórdido mundo hipertecnificado un famoso programador de videojuegos está a punto de terminar su última creación, “Nirvana”, vistoso conglomerado de sexo y violencia. Un extraño virus se ha introducido en el programa, provocando el nacimiento de una “conciencia” en el héroe del videojuego, quien se ha dado cuenta de que vive en un mundo irreal, según el estereotipo calderoniano. El programador debe introducirse en su propia creación para librar al programa del “virus” de la autoconciencia. Según la lógica contaminante de la iconicidad neobarroca, la realidad y la fantasía van adquiriendo paulatinamente rasgos intercambiables, si bien el resultado es un film mediocre.

Cabría remitir aquí a *The Matrix* [1999], la obra más emblemática de esta problemática neobarroca, tanto por sus valores intrínsecos como por la dimensión sintomática de su aceptación de crítica y público, que ya ha sido analizada en mi artículo sobre el calderonismo cinematográfico, al que humildemente remito por no recargar la exposición presente. En un estado más avanzado, la crisis de la realidad se interioriza en el organismo del hombre-espectador. Frente a la concepción teatral del mundo como escenario, Matrix ocurre íntegramente dentro del cerebro de los personajes, como varios de los films contemporáneos más perturbadores como *Lost Highway*, *The Cell*, *The Fight Club* o *Being John Malkovich*.

En *Carretera perdida* [D. Lynch, 1996], el músico de jazz Fred Madison vive con su esposa Renee una relación de ansiedad y sospecha. Fred desaparece de escena y es reemplazado por Pete Dayton, un mecánico de coches que inicia un peligroso romance clandestino con la amiga de un gángster, Alice, interpretado por la misma actriz que encarna a Renee, la emblemática P. Arquette. Estas dos historias parecen completamente independientes, aunque tienen una serie de rimas, paralelismos e inversiones que hacen pensar que están relacionadas [la música que toca Fred reaparece en una escena posterior, una foto muestra juntas a Renée y Alice, si bien se borrará misteriosamente una de ellas...]. El punto de intersección entre ambas es la mente de Fred, en una revisión neobarroca del clásico modernista *Vértigo*: Alice es una proyección de su fantasía y de sus peores temores sobre los secretos que albergan el pasado y la libido de su esposa Renée. El film sucede así en el interior de la cabeza de su protagonista, y en ningún momento nos remitimos al mundo exterior para explicar o resolver los fallos de lógica en el relato.

D. Lynch logra así narrar la historia de un criminal de múltiple personalidad trasladando el concepto de esquizofrenia a la misma estructura del argumento. La película se convierte así, en expresión del propio Lynch, en una cinta de Moebius, curiosamente referente epistemológico de la era neobarroca, según la teoría de Calabrese. El final nos remite de modo imposible al principio, llevando a un grado último las estrategias de desorientación y extrañeza propias del film noir al que visualmente el film cita abundantemente.

*Cómo ser John Malkovitch* nos cuenta la historia de Craig Schwartz, un joven marionetista que entra a trabajar en una singular empresa situada en un piso de reducidas dimensiones. Un día descubre que en el interior de su oficina existe una especie de portal que permite penetrar directamente en el interior del cerebro del actor John Malkovich. La atractiva experiencia será vivida por su mujer, provocando un curioso juego de combinaciones a partir del momento en que su compañera de trabajo seduce a Malkovich, en cuyo cerebro se encuentra la mujer del protagonista. Estos elementos constituyen el punto de partida de una historia que de forma progresiva va aumentando sus propias dimensiones hasta acabar convirtiendo a John Malkovich en un ser acoquejado, que abandona el cine para dedicarse a los títeres, mientras los protagonistas acaban persiguiéndose por la propia conciencia del actor. El propio Malkovich encarna su alter ego convertido en un personaje de ficción con un vembre abierto a cualquier tipo de penetración del exterior. Se trata tal vez de la primera comedia de enredo de la era Internet, conceptualizando en imágenes fílmicas la idea de portal para acceder a los universos virtuales y mentales.

En otro film representativo de esta revisión contemporánea de la psicomaua barroca, *The Cell*, nos adentramos en los universos mentales de los personajes, rediseñando la mitología freudiana al modo de los clips publicitarios, esencialmente neobarrocos. A causa del estado de coma en el que se halla un asesino en serie, Carl Stragher, la psicóloga Catherine Deane debe introducirse dentro de la mente de éste para averiguar dónde ha ocultado a su última víctima, antes de que muera ahogada en la celda transparente a la que hace referencia el título del film. Introducida en la esquizofrénica psique del asesino, gracias a una improbable máquina cibernética, Catherine vive una espantosa realidad virtual en donde se dan cita todos los demonios que empujaron a Carl a matar, con una estética onírica propia del video clip y el spot publicitario, terrenos de los que proviene el director Tarsem Sigh. Lóbregas cavernas piranesianas albergan monstruos grotescos, protagonistas de escenas jacobas de mutilaciones y suplicios.

La confusión entre lo real y la ilusión se conjuga, como en la literatura y el arte del Barroco, en diversas otras oposiciones que articulan toda una visión de mundo, omnipresente en las producciones recientes. Así, un director emblemático del nuevo estilo como John Woo centra su obra *Face/Off* en torno a la intercambiabilidad de los rostros, elemento aún sagrado en el cine humanista, y ahora relegado a la reproductibilidad en masa que todo lo domina. La rocambolesca trama del film gira en torno a los cambios constantes de rostro de los personajes, emblemas del Bien y del Mal como en los autos sacramentales barrocos, aquí confundidos en una ceremonia de la confusión propia del teatro jacobeo, y con una estética vertiginosa de metamorfosis orgánicas sin fin, creando un universo proteico como el propio soporte digital. En el mundo de *Face/Off*, como en la iconoesfera neobarroca, todos los elementos de la imagen dispuestos a mutar en cualquier momento, al igual que la totalidad mutante que configuran. La imagen está singularmente regida por el principio unificador de la pirotecnia, pasión barroca donde las haya, desgajada ya de toda trama para brillar como protagonista indiscutible de la imagen, en una búsqueda reiterativa y siempre frustrada de la

Explosión definitiva que tiene claras analogías con el cine porno, otro rasgo constitutivo del nuevo régimen de consumo de imágenes.

Los espacios paradójicos se conjugan con una metáfora recurrente también en el Barroco, la del mundo como cárcel. En este aspecto, uno de los films más representativos es el kafkiano *Cube* (1997) de V. Natali. Un grupo de personas permanece atrapado en una extraña construcción carcelaria que reviste la estructura de un hexaedro gigante, asfixiante y letal, compuesto por múltiples cubículos, un laberinto sin fin de habitaciones cúbicas dotadas de trampas mortíferas. Se desconocen los motivos del encierro de los personajes, tan caprichosamente mezclados como dispares son sus profesiones, según el principio de los autos sacramentales (un policía, un ladrón, una doctora...), cuyo único pensamiento es escapar de tan diabólica reclusión. En ningún momento conseguimos una explicación de dicha trampa claustrofóbica y afín a los diseños del suizo Escher, entroncando con ciertos paisajes imposibles de la tradición pictórica barroca. Esta falta de explicación, típica de la modernidad kafkiana y borgesiana, remite a un cierto absurdo “entrevisto” en la dramaturgia barroca, tal y como apunta Souiller<sup>41</sup>.

A través de las categorías de lo virtual, lo violento y lo monstruoso, el cine último ofrece una reflexión angustiada y angustiosa sobre el propio devenir de la imagen en una sociedad del espectáculo. Reinventa así en la era del simulacro y la hiperrealidad las paradojas barrocas de la era Gutenberg, llevándolas hasta terrenos insospechados y erigiendo pirotécnicos monumentos al vacío. El cine, como el teatro barroco, se autocontempla en un cruce entre Narciso, Circe y el pavo real, por seguir los ejes presentados por Jean Rousset en su histórico libro sobre el Barroco. Se completa así el círculo que va desde la linterna mágica barroca hasta la pirotecnia multimedia neobarroca, tras haber intentado presentar algunos ejes formales y temáticos de la permanencia de elementos barrocos en el lenguaje y las obras cinematográficas, esperando integrar en el diálogo de la contemporaneidad el legado de una estética de crisis extrañamente actual.

# Estética neobarroca y entretenimiento contemporáneo\*

*\* Este texto es el capítulo introductorio del libro: Angela Ndalíanis, Neo Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment, Cambridge, Mass., The MIT Press 2004.*

## ¿Post-clásico, clásico moderno o neobarroco? ¿se va a definir el verdadero cine contemporáneo?

Érase una vez una película llamada *Parque Jurásico* y, durante su proyección, el público acudía a millones a los cines para quedar atrapado por la magia que ofrecía este ejemplo de entretenimiento. Por una parte, la película cautivaba a la gente. Recordando con esta historia a ese otro monstruo, *King Kong*, unos dinosaurios genéticamente modificados cobraban vida gracias a un empresario que quería ponerlos en el hábitat de un parque temático para que se convirtieran en una fuente de disfrute y entretenimiento para millones de personas. Por otra parte, los efectos especiales que otorgaban vida cinematográfica, de manera tan convincente, a estos dinosaurios que habitaban el espacio narrativo dejaron al público estupefacto. Después, érase otra vez, poco tiempo más tarde, que los dinosaurios emigraron a otro formato de entretenimiento y rondaron por los espacios narrativos del juego de Playstation *El mundo perdido: Parque Jurásico*. Para entrar en este mundo de ficción, la gente insertaba un disco de Playstation en sus consolas y surgía un escenario narrativo diferente, aunque extrañamente similar. Los dinosaurios seguían estando genéticamente modificados; sin embargo, ahora el jugador estaba directamente implicado en la manera en que se resolvía la narrativa. Atrapado en una isla habitada por varias especies de dinosaurios, el jugador “actuaba” en el proceso, al interactuar con este formato de entretenimiento digital, adoptando progresivamente los papeles de dinosaurio o de humano en una lucha que culminaba con la supervivencia final de una especie dominante.

Y sí, érase otra vez más, una tierra llamada “Parque Jurásico”, pero esta no era ni de película ni de ordenador. El público entraba físicamente en una zona geográfica: uno de los muchos territorios en Islands of Adventure del parque temático de Universal Studios, en Orlando,

### Notas

1. «Segismundo cyberpunk: temas calderonianos en el cine neobarroco», *Actas del IV Centenaire de P. Calderón de la Barca*, Madrid, UNED, 2003.

2. G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 99.

3. *Íd.*, p. 151, p. 179, etc.

4. Costa, A., *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 58

5. *Íd.*, p. 67

6. VV. AA., *Historia general del cine*, vol. XII, *El cine en la era del audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 47

7. *Íd.*, p. 44

8. D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F, 1988, p. 180.

9. VV AA., ob. cit., p. 45.

10. J. F. Scott, *El cine, un arte compartido*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1979, p. 131.

11. *Íd.*

12. L. Eisner, *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 32.

13. Souiller, ob. cit., p. 259.

14. Eisner, ob. cit., p. 33.

15. Scott, ob. cit., p. 139.

16. *Íd.*, p. 142.

17. Lara, J. M., *Historia universal del cine*, Madrid, Planeta, 1990, p. 260.

18. Garmes, L., "North Light and Light Bulb: Conversations with Cameramen", *Sight and Sound*, Otoño 1967, pp. 193-196.

19. Scott, ob. cit., p. 153.

20. Cit. en Scott, ob. cit., p. 167.

21. Cit. en Eisner, ob. cit., p. 259

22. G. Deleuze, ob. cit., pp. 171 y 111.

23. Martin, M., *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 73.

24. Malraux, A., *Le musée imaginaire*, París, Gallimard, 1965, p. 72.

25. Martin, ob. cit., p. 102.

26. De Aguiar, V. M., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1984, p. 293.

27. *Íd.*, p. 288.

28. Martin, ob. cit., p. 107.

29. Calabrese, O., *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 60.

30. *Íd.*, p. 109.

31. *Íd.*, p. 116.

33. *Íd.*, p. 178.

34. *Íd.*, p. 197.

34. L. Juiller, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 8.

35. *Íd.*, p. 97.

36. *Íd.*, p. 88.

37. *Íd.*, p. 15 [T. d. A.].

38. En VVAA., ob. cit., p. 296.

39. *Íd.*, p. 217.

40. *Íd.*, p. 304.

41. Souiller, op. cit., p. 183.

338

339



Florida. Aquí el público experimentaba una versión alternativa de la historia de “Parque Jurásico” atravesando una zona invadida por dinosaurios animados por ordenador. Al entrar literalmente en el espacio ficticio de Parque Jurásico, el participante experimentaba entonces el espacio narrativo de forma arquitectónicamente invasiva dándose un vuelta por un parque temático tecnológicamente producido en el período Jurásico. Viajando por un río en un barco, el público flotaba por una serie de lagunas –incluida la laguna *Ultrasaurus*– cuyas orillas estaban habitadas por versiones animadas por ordenador de hadrosaurios, dilofosaurios, triceratops y velociraptores. Sin embargo, poco después, el asombro de ver tales espectáculos tan reales de especies extinguidas desaparecía y los participantes de la ficción veían cómo su asombro se convertía en terror al ser perseguidos por raptos y mamuts Tiranosaurios, salvando su vida casi de milagro tirándose en su escapada por una cascada de varios metros. Aunque cada una de estas “historias” puede vivirse e interpretarse de forma independiente las unas de las otras, se puede perder mucho si se hace así, ya que estas narrativas pertenecen a varias redes de historias paralelas que están íntimamente interrelacionadas. Cada “historia” sigue siendo un fragmento de un conjunto complejo y extenso.

Durante las últimas dos décadas, los medios de entretenimiento han sufrido grandes transformaciones. Un movimiento que describe estos cambios trata sobre cómo se atraviesan las fronteras. En la película *Parque Jurásico* –y sus secuelas *El mundo perdido: Parque Jurásico II* y *Parque Jurásico III*– la tecnología cinematográfica se combina con la tecnología informática con el fin de construir los efectos de los dinosaurios que eran parte del éxito de la película. Al igual que las películas de *Parque Jurásico*, las de *Terminator* y los cómics de Spiderman encuentran nuevos entornos mediáticos en las atracciones de parques temáticos como *Terminator 2: 3D Battle Across Time* (*Terminator 2: La batalla a través del tiempo en 3D*) y *The Amazing Adventures of Spiderman* (Las increíbles aventuras de Spiderman) (ambas en Universal Studios). Los juegos de ordenador<sup>2</sup> como *Phantasmagoria I y II* y *Tomb Raider I, II y III* atraviesan las fronteras del juego al incorporar estilos cinematográficos, géneros y actores a su espacio digital. Y las historias de las películas de *Alien* se extienden y se transforman en series de cómics con mucho éxito. Todas estas configuraciones tienen repercusiones formales. Los medios se fusionan con otros medios, los géneros se unen para producir nuevas formas híbridas, las historias se abren y se extienden hacia nuevas configuraciones espaciales y en serie, y los efectos especiales construyen ilusiones que tratan de hacer caer de manera perceptual la línea que separa al espectador del espectáculo. Las formas de entretenimiento han ido mostrando cada vez más un interés por engullir y hacer entrar de manera activa al espectador en juegos sensoriales y formales que están relacionados con sus propias experiencias de juego y sensoriales, específicas de estos medios. De hecho, la convergencia con varios formatos mediáticos y la extensión cinematográficas hacia ellos depende cada vez más de un activo compromiso del público que no sólo ofrece experiencias variadas, en las que entran los sentidos, e invasivas, sino que también desestabiliza radicalmente las concepciones tradicionales del “espectador pasivo” del cine. Además, muchas de las transformaciones estéticas y formales que actualmente afectan a la industria del entretenimiento se están

agotando frente a las transformaciones culturales y socioeconómicas –en particular los contextos de la globalización y del postmodernismo.

En “Clasicismo moderno”, el primer capítulo de su libro *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999) Kristin Thompson plantea la pregunta: “¿Qué hay de nuevo, si es que lo hay, en el Nuevo Hollywood con respecto a lo que el público ve en los teatros?” (1999, 2). Para Thompson, parece que la respuesta a esta pregunta sería “muy poco”. No obstante, en este libro, mi respuesta a la pregunta planteada sería “mucho”. En la disputa entre cine “post-clásico” o “postmoderno”, Thompson afirma que, esencialmente, el cine de después de los años 1970 ha seguido las prácticas narrativas del periodo clásico de Hollywood. Estoy de acuerdo con que, fundamentalmente, Hollywood ha mantenido muchas de las convenciones narrativas que dominaron su cine entre los años 1910 y 1940: los modelos de causa-efecto que dirigen el desarrollo narrativo; el énfasis y los personajes orientados hacia un objetivo; la estructura claramente en tres partes que sigue el modelo de Aristóteles de principio, medio y final (donde el conflicto narrativo por fin se resuelve); y los personajes motivados psicológicamente con rasgos claramente definidos.<sup>3</sup> De hecho, añadiría que, con respecto a su historia, una película como *Parque Jurásico* no sólo es una narrativa clásica, sino “super” clásica: los objetivos de la historia y de los personajes se explican claramente tanto explícita como económicamente, y los modelos de causa-efecto van transcurriendo con una progresión muy emocionante hasta que se acaba con el desequilibrio narrativo (la amenaza de los dinosaurios y el planeado parque temático). A este respecto estoy de acuerdo con Thompson cuando sugiere que *Parque Jurásico* tiene “una narrativa tan bien afilada como virtualmente cualquier película de la historia de Hollywood” (1999, 9). En *Storytelling in the New Hollywood*, Thompson presenta un buen corpus de investigación que trata de localizar la relevancia continua de la tradición narrativa clásica. Sin embargo, la criatura que hoy es (o, en realidad, siempre ha sido) Hollywood no se puede limitar sólo a sus prácticas narrativas, especialmente cuando algunos de sus rasgos narrativos también se están transformando.<sup>4</sup> El cine –al igual que la cultura– es un ser dinámico que no se puede reducir a un estado de *stasis* perpetuo. Según palabras de Jay David Bolter y Richard Grusin, “las tecnologías mediática constituyen redes o híbridos que se pueden expresar mejor en términos físicos, sociales, estéticos y económicos” (1999, 9).<sup>5</sup>

A la vez que revela las conexiones del cine contemporáneo con la época clásica de la narrativa, *Parque Jurásico* también resalta muchas de las transformaciones radicales que han tenido lugar en la industria cinematográfica en las últimas tres décadas. Thompson afirma que, mientras “el sistema económico básico subyacente en la narrativa de Hollywood ha cambiado... las diferencias son principalmente superficiales y no sistémicas” (1999, 4).<sup>6</sup> El hecho es que, sin embargo, la estructura económica de la industria hoy en día es una que es fundamentalmente diferente al periodo anterior a los años 1950. Nuestra sociedad, las tecnologías, el público y las preocupaciones culturales han cambiado radicalmente. La conglomeración de la industria cinematográfica la ha convertido en una industria que tiene múltiples intereses mediáticos. La novedad han sido nuevas convergencias entre

varios medios de entretenimiento –cómic, juegos de ordenador, atracciones en parque temáticos y programas de televisión– que también han tenido ramificaciones formales.<sup>7</sup> La llegada de la tecnología digital (y las ventajas económicas que ofrece para la industria cinematográfica) ha transformado sus prácticas de producción, con el resultado de que ha emergido una nueva estética. La saturación del mercado doméstico con la tecnología de vídeo, cable y DVD no sólo ha provocado lo que Jim Collins llama nuevas formas de “tecnotextualidad” (1995, 6), sino modalidades diferentes de recepción por parte del público que, además, ha intensificado sus conocimientos sobre medios de comunicación nunca vistos en la historia del cine.

A la vez que reconoce las nuevas sinergias y el énfasis sobre el espectáculo y la acción, favorecido por la industria cinematográfica contemporánea, Thompson afirma que unos modelos como los productos relacionados con las películas, la publicidad y el marketing, han formado parte de la industria desde los años 1910, y actualmente la industria está implicada en una mera “intensificación de las prácticas tradicionales de Hollywood”. Todo es, según Thompson, una cuestión de “grado” (1999, 3).<sup>8</sup> Esta del grado es, con seguridad, una cuestión importante: el grado de “intensificación” puede alcanzar un punto en el que empiece a transformarse en otra cosa. En el caso de la industria del entretenimiento contemporánea, esta “otra cosa” ha incorporado la narrativa clásica y la ha situado en nuevos contextos –unos contextos que incorporan un mayor ahorro de las formas narrativas clásicas, de la tecnología digital, de las interacciones entre medios, formas en serie y modos cambiados de espectadores y de recepción. “La producción de películas en Hollywood”, afirma Thompson, “frente a las voces que anuncian un cine “post-clásico” de ruptura, fragmentación e incoherencia postmoderna, sigue firmemente anclado en una tradición que ha florecido durante ochenta años y que tiene toda la apariencia de continuar” (336). Estoy de acuerdo. No sólo persiste lo clásico, sino que además se integra en modos diferentes del discurso mediático. Emerge un nuevo orden. Este texto está relacionado con este nuevo orden –un orden que yo llamo neobarroco. Tal y como resaltaré posteriormente, el término “barroco” y “clásico” no son utilizados con ningún significado de oposición: el barroco adopta lo clásico, integrando sus modelos a su propio sistema complejo.

En este texto, afirmo que el cine de mayorías y otros medios de entretenimiento están imbuidos de poesía neobarroca. Se pueden encontrar puntos de comparación entre el arte barroco del siglo XVII y las formas de entretenimiento de finales del siglo XX y principios del XXI para poder establecer los vínculos de continuidad y contigüidad entre ambos periodos. Al sugerir paralelismos entre ambas épocas no se está proponiendo que nuestra época actual se presenta como el doble del siglo XVII. Hay diferentes condiciones históricas y sociales que caracterizan y distinguen ambos periodos. No obstante, existen numerosos paralelismos que invitan a la comparación en el tratamiento y la función de modelos formales que incluyen un énfasis sobre narrativas en serie y las formas espectaculares que se aplicaban a culturas de masas transformadas. Por lo tanto, el término “barroco” no sólo se considerará como

un fenómeno del siglo XVII (un periodo tradicionalmente asociado con el barroco) sino, de manera más abierta, como un estado trans-histórico que tiene unas repercusiones históricas más amplias.

Trato especialmente de evaluar la poesía transformada que ha dominado los medios de entretenimiento en las últimas tres décadas. Se ha sugerido que, como resultado de las transformaciones tecnológicas, industriales y económicas, los medios de entretenimiento contemporáneos reflejan una lógica neobarroca dominante. El neobarroco comparte un disfrute barroco del espectáculo y las experiencias sensoriales. Sin embargo, los entretenimientos neobarrocos –que son fruto de industrias del entretenimiento conglomeradas, intereses multimedia y un espectáculo que suele estar relacionado con la tecnología por ordenador– le presentan a la audiencia contemporánea nuevas formas barrocas de expresión que siguen la línea de las preocupaciones de finales del siglo XX y principios del XXI. El neobarroco combina lo visual, el audio y el texto de unas maneras parecidas al dinamismo de la forma barroca del siglo XVII, pero ese dinamismo se expresa de modo diferente tecnológica y culturalmente. Es preciso destacar que en el surgimiento del neobarroco subyacen unos factores sociales y económicos transformados.

Este texto pertenece a un extenso conjunto de reflexiones que sitúan al cine y los nuevos medios en relación con formas anteriores de representación y visualidad. Al adoptar un modelo barroco, mis ideas le deben mucho en especial a la investigación de Barbara Maria Stafford, Jay Bolter y Richard Grusin quienes, a partir de perspectivas diferentes, debaten sobre la inherente “historicidad” de los medios de comunicación. Tal y como afirma Stafford en su libro *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, “necesitamos ir hacia atrás para ir hacia delante” (1994, 3). Al ir hacia atrás pueden surgir varios paralelismos entre épocas, lo cual nos permite un mejor entendimiento del significado de objetos culturales y su función hoy en día. En el caso de Stafford, se establecen vínculos entre los siglos XVIII y finales del XX. Para Stafford, lo audiovisual del barroco se transformó y dio lugar a un objetivo “instructivo” para pasar a una nueva era de la Razón que llegó a asociarse con la Ilustración. Prestando una atención especial al predominio de los medios digitales de nuestra época, Stafford argumenta que nuestra cultura está sufriendo unas transformaciones fundamentales similares. Nuestras tecnologías ópticas –ordenadores personales, Internet, cable y demás tecnologías de la información– ofrecen una manera de utilizar la imagen que puede llegar a llevar a los usuarios hacia un nuevo periodo de re-ilustración tecnológica (1994, XXIII).

En su libro *Remediation: Understanding New Media*, Jay Bolter y Richard Grusin son más extensos en su enfoque histórico. Afirman que todos los medios, independientemente de lo “nuevos” que sean, se basan en un pasado mediático. Los nuevos medios siempre mantienen una conexión con formas pasadas. Al igual que las tradiciones de la pintura, la arquitectura y la escultura, que tienen una historia más larga a la que recurrir, los medios contemporáneos como el cine, los juegos de ordenador e Internet “remedian” o modernizan anteriores formas mediáticas, adaptándolas a sus necesidades culturales, formales y específicamente mediáticas. En resumen, “ningún medio hoy en día, y con certeza ningún

evento mediático, parece hacer su trabajo cultural aislado de otros medios” (1999, 15). Esta interdisciplinareidad, este planteamiento de cruce de medios y de cruce temporal sigue formando parte de las ideas que se presentan a continuación.

Mientras que este libro se centra en varios medios como los juegos de ordenador, atracciones de parques temáticos, cómics, así como cine para mayorías, siguiendo las obras de John Belton, Scott Bukatman, Jim Collins, Vivian Sobchack, Janet Wasko y Justin Wyatt<sup>9</sup>, esta obra considera la continua relevancia del cine en un mundo en el que se han ido infiltrando nuevas tecnologías mediáticas y nuevas estructuras económicas. Con su combinación de narrativa, imagen y sonido, el cine sigue siendo paradigmático y, como es evidente en las obras de los historiadores y teóricos arriba mencionadas, muchos de los mejores análisis sobre nuevos medios proceden de los estudios sobre cinematografía. Del mismo modo, los libros de Sobchack, Bukatan y Brooks Landon<sup>10</sup> tuvieron una especial influencia sobre la prioridad que otorgaron a la ciencia ficción y el cine de fantasía como vehículos fundamentales que ofrecen perspicacia al impacto producido por las nuevas tecnologías mediáticas en el contexto del postmodernismo. La nueva poesía histórica que explora esta obra es particularmente evidente en estos géneros. Como apunta Bukatman (1998), desde la proyección de *La guerra de las galaxias* en 1977, la ciencia ficción se ha vuelto paradigmática no sólo por las posibilidades de conglomeración de la interacción de medios y del marketing, sino que, además, las películas no sólo narrativizan las implicaciones y efectos de las nuevas tecnologías, sino que también aplican nuevas tecnologías en la construcción de los efectos especiales de las películas. Las películas de ciencia ficción y fantasía, los juegos de ordenador, los cómics y las atracciones de parques temáticos se vuelven símbolos de las condiciones cambiantes —culturales, históricas, económicas y estéticas— tal y como se han llevado a cabo a través de nuestros medios de entretenimiento. En mis esfuerzos por delimitar las transformaciones que la industria del entretenimiento ha producido a la luz de los cambios económicos y tecnológicos, he reconsiderado la investigación de estos académicos para obtener unos puntos de vista alternativos, considerando y elaborando sus argumentos desde la perspectiva del neobarroco. No obstante, antes de viajar a través del neobarroco, se precisa una breve vista general y clarificación de los usos del término “barroco”.

## De cosas barrocas

El barroco es un término que se asocia tradicionalmente con el siglo XVII, aunque no se trataba de una etiqueta utilizada para describir el arte, la economía o la cultura del periodo por las personas de entonces. Aunque la aplicación original del término barroco para definir el arte y la música del siglo XVII no se conoce, su aplicación —y asociaciones denigrantes— cobró fuerza durante el siglo XVIII. Durante esa época, ser barroco implicaba un arte o una música llenos de extravagancia, impetuosidad y virtuosidad, todo ello relacionado con causar conmoción en los sentimientos y sentidos de las personas. Se pensaba que el

barroco carecía de la razón y la disciplina que se asociaba con el neoclasicismo y el periodo de la Ilustración. Los orígenes etimológicos de la palabra “barroco” están discutidos. Una sugerencia con respecto al origen del término es la que procede del italiano “barocco”, que significa “raro”, “extravagante”: otros sugieren que deriva del español “barrueco” o del portugués “barrocco”, que significa “perla con forma extraña o irregular”.<sup>11</sup> Sea cual sea su origen, lo que está claro es que, para el siglo XVIII y, en particular, el XIX, el barroco se entendía cada vez más como poseedor de rasgos inusuales, vulgares, exuberantes y que traspasaban las “normas”. De hecho, incluso durante el siglo XIX, los historiadores y críticos percibían el barroco como una degeneración o declive del ideal clásico y armonioso que presidía el Renacimiento.

Como ya se ha afirmado, el espacio vital del barroco histórico, generalmente, se asocia con el siglo XVII —un límite temporal que la mayoría de las veces es una cuestión de conveniencia (una conveniencia a la que admito sucumbir en este libro) puesto que se suele estar de acuerdo en que un estilo barroco en arte y música ya era evidente a finales del siglo XVI<sup>12</sup> y progresó hasta bien entrado el siglo XVIII —especialmente en el arte, la arquitectura y la música del norte de Europa y Latinoamérica.<sup>13</sup> Hasta el siglo XX, el arte barroco del siglo XVII fue ignorado por parte de los historiadores del arte. El barroco se solía considerar como una forma caótica y exuberante que carecía del orden y la razón del Neoclasicismo, del asombro trascendente del Romanticismo o de la conciencia social del Realismo. No fue hasta finales del siglo XIX cuando el historiador y crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin reconsideró el significado de las cualidades formales y la función del arte barroco. Su libro *Renacimiento y Barroco* (originalmente publicado en 1888 y revisado en 1907) y sus *Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art* (publicado en 1915) fueron importantes no sólo por sus valiosas consideraciones sobre las características formales clave del arte del siglo XVII, sino también porque estos textos establecieron una relación binaria entre lo clásico (representado en el arte renacentista) y lo barroco<sup>14</sup>, que ha persistido hasta el siglo XXI.<sup>15</sup>

Mientras recorremos los estudios de Wölfflin, Walter Benjamín, Remy Sasseilin y José Maravall sobre el barroco del siglo XVII, una de las obras más significativas —especialmente por la influencia que ha tenido sobre mis propias deliberaciones— es *La vida de las formas en arte* de Henri Focillon. Originalmente publicados en 1934, los argumentos de Focillon difieren de los de los autores arriba mencionados. A pesar de sus preocupaciones estrictamente formalistas y su falta de compromiso con los temas culturales más allá de un marco abstracto, Focillon entendió la forma en el arte como una entidad que no se limitaba necesariamente a las constricciones de tiempo o de específicos periodos históricos. Citando un folleto político de Balzac, afirmó que “todo es forma y la propia vida es forma” (1992, 33). Para Focillon, los modelos formales en el arte se encuentran en un estado perpetuo de movimiento, son específicos del tiempo pero también se extienden a través de él (32). Afirma:

La forma puede, es cierto, convertirse en fórmula y canon; es decir, puede congelarse abruptamente en una clase normativa. Pero la forma es ante todo una vida móvil en un



mundo cambiante. Sus metamorfosis empiezan una y otra vez de forma infinita y sobre todo están coordinadas y estabilizadas debido al principio de estilo [44].

Mientras que el barroco histórico tradicionalmente se ha confinado en los rígidos límites temporales del siglo XVII, para parafrasear a Focillon, yo sugiero que la forma barroca aún sigue teniendo vida, una forma que se ha repetido a través de la historia, pero que existía más allá de los límites de un canon. Por tanto, aunque el siglo XVII fue un periodo durante el cual la forma barroca se volvió “fórmula y canon”, no por ello hay que concluir necesariamente que el barroco se congeló en esos parámetros temporales. Mientras la última parte del siglo XVIII presenció el dominio de las nuevas formas del clasicismo en el estilo Neoclásico, la forma barroca siguió viva –aunque, más allá de los límites de un canon. Por ejemplo, los historiadores y teóricos del barroco de finales del siglo XX han señalado el impacto del barroco en los movimientos artísticos de los siglos XIX y XX. Sassone, por ejemplo, exploró la presencia de la actitud barroca en la forma presente en los movimientos artísticos del Surrealismo, Impresionismo y Neo-Gongorismo [en Overesch 1992, 70].<sup>16</sup> Buci-Glucksmann estableció lo que etiquetó como la folie du voir barroca en el giro de los modernistas de comienzos del siglo XX hacia la abstracción [1986 y 1994]. De forma similar, Martin Jay [1994] liberó al barroco de sus límites temporales, afirmando, al igual que Buci-Glucksmann, que la inherente “locura de la visión” asociada con el barroco estaba presente en el movimiento Romántico del siglo XIX, así como en el arte surrealista del siglo XX. Para referirse a los comienzos del arte modernista, la palabra “barroco” está siendo adoptada por los historiadores y teóricos que reconocen las cualidades modernistas y abstractas inherentes al barroco; el barroco se convierte en un instrumento crítico para entender la naturaleza de esos primeros movimientos artísticos modernistas.

Con respecto al cine, a menudo se menciona el barroco para dar significado o legitimar la presencia de un estilo de autor en las películas de determinados directores. En la mayoría de los casos, el término “barroco” se utiliza más bien ligeramente como una cualidad formal que fluye “libremente” y “excesivamente” a través de las películas de directores específicos. La implicación que comprende es que el barroco conlleva perder el control (al contrario, como se explicará más adelante, el barroco revelaba a menudo una preocupación obsesiva por el control y la racionalidad). Ser barroco es [supuestamente] dar voz a una libertad artística y salirse de la norma. El Hollywood clásico, el contemporáneo y también los directores de cine artístico han sido evaluados desde la perspectiva del barroco. Federico Fellini,<sup>17</sup> Tim Burton,<sup>18</sup> Michael Powell y Emeric Pressburger, Tod Browning, James Whale, Michael Curtiz,<sup>19</sup> Raul Ruiz,<sup>20</sup> y Peter Greenaway<sup>21</sup>... se ha dicho que las películas de todos estos directores reflejan las sensibilidades barrocas. Cuando la palabra barroco se utiliza para describir películas determinadas, una vez más el término conlleva connotaciones de “más allá de las normas” o una cualidad que excede las normas. Así, la película soviética *Rasputin, l'Agonie* (Klimov 1975) se analiza como barroca dado su énfasis en temas como la aberración, lo místico y lo fantástico (Derobert 1985). La película italiana *Maddalena* (Genina) se define como barroca debido a su estilo melodramático y a la manera en que se centra en el excesivo espectáculo

de la Iglesia católica.<sup>22</sup> *Mad Max: más allá de la cúpula del trueno* (Millar 1995) se entiende como barroca por sus “proporciones míticas”, su grandeur y sentido de la hipérbole.<sup>23</sup> En algunas entrevistas, Baz Lurhman hace referencia repetidamente a la lógica barroca –la teatralidad, opulencia y espectáculo de la puesta en escena y la edición– que inspiró su trilogía *Strictly Ballroom* (*El amor está en el aire*) [1997], *Romeo y Julieta* [1999] y *Moulin Rouge* [2001]. Y *Orlando* de Sally Potter [1992] se describe como una película postmoderna, neobarroca que atraviesa los emblemas barrocos que incluyen intertextualidad, parodia y una actitud carnavalesca que transforma la novela de Virginia Woolf *Orlando: una biografía* de 1928 (en la que se basa la película), en un mundo “escenificado” de exceso estilístico y performatividad.<sup>24</sup>

Volviendo al argumento de Focillon relacionado con las propiedades simultáneas de fluidez y estabilidad de la forma artística, en todas las afirmaciones anteriores, los rasgos barrocos fluyen fugazmente a través de varios movimientos artísticos y películas, pero mantienen su libertad de movimiento: el barroco, en este caso, no está “congelado” ni “canonizado” como estilo. Excepto con el siglo XVII, no fue hasta el siglo XX cuando la forma barroca experimentó una serie de metamorfosis que resultaron en la estabilización del barroco como estilo. Durante el siglo XX, la forma barroca cambió su identidad como estilo en varios ámbitos del arte, teniendo que seguir moviéndose nerviosamente hacia nuevos estados de metamorfosis y nuevos contextos culturales.<sup>25</sup>

## El “Barroco Barroco” y el estilo de Hollywood: los años 1920 y 1930.

Mientras la historia del arte y la investigación histórica sobre el barroco del siglo XVII se comenzó a valorar a finales del siglo XX, el impacto del barroco en la cultura de principios del siglo XX se hizo sentir de manera incluso más inmediata en la esfera pública. Cuando el mundo occidental estaba experimentando una revolución modernista en el arte con los movimientos del Post-Impresionismo, el Cubismo, el Surrealismo, el Constructivismo y el Expresionismo Alemán, el barroco también experimentó un resurgimiento estilístico.

En su libro *Baroque Baroque: The Culture of Excess*, Stephen Calloway describe el impacto directo del diseño, el arte y la arquitectura barrocos del siglo XVII sobre la cultura del siglo XX. Al etiquetar la tímida fascinación por el barroco en el siglo XX como “barroco barroco” [1994, 15], Calloway describe sus influencias en los mundos del teatro, el cine, la arquitectura, el diseño de interiores y la moda de alta costura. En particular, son los años 1920 y 1930 los que se pueden caracterizar por la estabilización de un nuevo estilo barroco. En Londres, la formación de los grupos de élite y de influencia conocidos como sociedad Magnasco (llamada así por un muy oscuro pintor del siglo XVII, Alessandro Magnasco, conocido por su estilo “fantástico”), fue organizada por un grupo de entendidos de clase alta de la década de 1920

con la intención de exponer arte barroco [48]. Rápidamente, lo que pasó a llamarse estilo “neobarroco” empezó a hacer furor. Tal y como afirma Calloway, “las revistas de la época decretaron que el neobarroco estaba de moda”, especialmente en el diseño de interiores [50]. Tan pronto como en 1906, la residencia Folly Farm de Lutyen (Berkshire, 1906-12) introdujo esquemas decorativos que incluían ilusiones de trampantojo influenciadas por el barroco del siglo XVII. En 1920, la habitación de Lord Gerald Wellesley en su casa natal de Londres mostraba el “gusto de la sociedad Magnasco” y la forma neobarroca era evidente en su cama extraña y espectacular, en las pinturas que colgaban de las paredes y en otros esquemas inspirados del barroco que decoraban la habitación [48]. Del mismo modo, la casa de Cecil Beaton, Ashcombe –que incluía muebles barrocos, puertas, esculturas putti, efectos de trampantojo y espejos, así como candelabros de pared hechos de escayola con la forma de brazos humanos (un modelo que reaparecería en *La bella y la bestia* de Cocteau [1944])– se convirtió en la casa neobarroca que fijó muchas tendencias (86-90).<sup>26</sup>

También se filtró un gusto por las cosas neobarrocas en las modas exuberantes y “dandificadas” de personajes excéntricos como Cecil Beaton y Sacheverell Sitwell (cuyo libro sobre el barroco español del siglo XVII también contribuyó a entender la cultura barroca anterior) [32]. Los gustos más excéntricos pronto entraron en un mercado más mayoritario cuando diseñadores de moda como Coco Chanel, Helena Rubenstein y Elsa Schiaparelli decidieron sacar al mercado el “nuevo concepto de lo Chic” realizando espectáculos en salones escenificados y modas marcados por la extravagancia barroca [81].<sup>27</sup> Este interés renovado por el barroco también era evidente en el teatro y el ballet de la época. Por ejemplo, el empresario Seregei Diaghilev, tuvo una gran influencia en el “look” del ballet ruso, reavivando un interés por el espectáculo del barroco mediante la incorporación de trajes exóticos de diseño barroco, decorados barrocos y fuegos artificiales espectaculares que tradicionalmente se han asociado con el teatro del siglo XVII.<sup>28</sup>

En Estados Unidos, la joven industria cinematográfica fue la que empezó una relación amorosa con el estilo y la monumentalidad barrocos. Los escenarios, los trajes, los temas y los diseños de grandes películas hollywoodienses épicas como *Intolerancia* (Griffith 1926); *La reina Kelly* (von Stroheim 1928); *La emperatriz Escarlata* (von Sternberg 1934); y *Don Juan* (Crosland 1926) –cuyos interiores se modelaron según el palacio Davanzanti de Florencia– reiteraron la *grandeur* espectacular del estilo barroco (Calloway 1994, 52-9). Según Calloway, la “riqueza visual de la cultura cinematográfica” y el evidente éxito del *star system* de los años 1920 cambiaron la evocación de la fantasía y el glamour en el cine fuera de la pantalla y lo introdujeron en las vidas privadas de las estrellas así como en la esfera pública [56]. La cultura cinematográfica alimentó un ambiente que permitió que la forma barroca se infiltrase en el espacio de la ciudad (especialmente en Hollywood y Beverly Hills). Una opulencia barroca nunca vista desde el siglo XVII explotó rápidamente y surgió aquello que llegó a llamarse “Estilo hollywoodiense”. Siguiendo los gustos de estrellas como Douglas Fairbanks y Mary Pickford cuya morada palaciega, “Pick Fair”, se construyó a las afueras de Hollywood, una avalancha de magnates del cine y estrellas de películas encargaron

grandes mansiones que, a menudo, imitaban explícitamente los palacios del siglo XVII de los aristócratas y monarcas europeos. Los diseños de los palacios de las películas de Hollywood siguieron el ejemplo. Había renacido un gusto aristocrático para anunciar una nueva aristocracia, una aristocracia engendrada por la industria cinematográfica de Hollywood. La mansión de fantasía más conocida de la época fue, por supuesto, San Simeon de William Randolph Hearst. Saqueando botines de toda Europa, esta mansión (que se asemejaba en tamaño a una ciudad) incluía incluso un cine de estilo Luis XIV [57].

Los nuevos reyes eran las estrellas de cine y los magnates de los medios, y afirmaban su poder y cualidades de estrellas a través de un esplendor visual barroco. El espacio cultural de Los Angeles estaba imbuido de una nueva identidad que resurgiría con un nuevo fervor a finales de siglo, cuando el neobarroco se canonizaría en un contexto cultural radicalmente diferente.<sup>29</sup>

## El neobarroco latinoamericano y español

Omar Calabrese [1992], Peter Wollen [1993], Mario Perniola [1995] y Christina Degli-Esposti [1996a, 1996b y 1996c] han evaluado (desde diferentes perspectivas) las afinidades existentes entre el barroco –o, mejor dicho, el neobarroco– y el postmodernismo. Como cualidad formal del postmodernismo, el neobarroco ha recobrado de nuevo una estabilidad que emerge de un contexto cultural más amplio. Inicialmente, las conexiones más fuertes entre el postmodernismo y el barroco surgieron en el contexto de la literatura, el arte<sup>30</sup> y la crítica latinoamericanos, en particular, en los textos del autor cubano Severo Sarduy quien adoptó conscientemente el barroco como forma revolucionaria, una forma capaz de enfrentarse al dominio del capitalismo y del socialismo (Sarduy 1975 y Beverely 1988, 29). A partir de los años 1950, en América Latina, el barroco se renombró como neobarroco, convirtiéndose en una importante forma política en el proceso. Especialmente en la literatura, las preocupaciones obsesivas del barroco del siglo XVII por el ilusionismo y la cuestionable naturaleza de la realidad se adaptaron a un nuevo contexto cultural, convirtiéndose en una estrategia formal que podría utilizarse para contraatacar la “verdad” de ideologías dominantes, cuestiones de identidad, género y de la propia “realidad”.

En general, los historiadores literarios han asociado el neobarroco latinoamericano con el auge de la novela de Nuevo Historicismo de metaficción que prosperó durante el “boom” de los años 1960 y 1970 y, en especial, el “post-boom” de los años 1980. Mientras que existen muchos debates sobre qué autores se consideran parte de este “boom” y cuáles del “post-boom”, la tendencia a equiparar ambos (sobre todo el segundo) con el neobarroco es una cuestión raramente debatida. Novelas tales como *Noticias del imperio* de Fernando del Paso, *Yo, el Supremo* de Roa Boasto y *Terra Nostra* de Carlos Fuente son considerados a la vez como salidos de un contexto postmoderno y como reflejos de las preocupaciones formales neobarrocas (Thomas 1995, 170). Haciendo énfasis en las posibilidades radicales

y experimentales inherentes a la forma barroca (como también se ha subrayado en los textos de Buci-Glucksmann y Jay), los escritores latinoamericanos como Luis Borges, Severo Sarduy, Fernando del Paso, José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Carlos Fuente desarrollaron un estilo deconstructivo que le debía mucho a los textos teóricos y filosóficos de teóricos como Derrida, Foucault y Jameson. Al unirse al postmodernismo, estos autores también mezclaron conscientemente preocupaciones teóricas con estrategias estilísticas que se adaptaron a partir de la tradición barroca del siglo XVII: la inestabilidad y la poca fiabilidad de la “realidad” como “verdad”; la preocupación por el simulacro, temas como el laberinto como emblema de múltiples voces/capas de significado; así como una autorreflexión inherente y un sentido del resultado virtuoso. El resultado fue el surgimiento de un movimiento que se conocería como neobarroco.<sup>31</sup> Además, muchos de los textos de estos autores también trataron de una preocupación bakhtiniana por lo carnavalesco, la intertextualidad, el discurso del diálogo y “voces heteroglósicas y de varias narrativas”; tal y como afirmó Peter Thomas, en todo resultó un estilo de “exuberancia... [y]... delirio verbal neobarroco” (1995, 171).

En su ensayo “*El barroco y el neobarroco*”, Severo Sarduy sugiere que, mientras que el barroco latinoamericano (de los siglos XVII y XVIII) era una simple extensión colonial del europeo (y, en particular, del español), el neobarroco, en cambio, adopta una actitud más crítica retornando a los orígenes europeos —opuestos a los coloniales (Thomas 1995, 181 y Sarduy 1975, 109-15)<sup>32</sup> Con esto, el objetivo era reclamar historia apropiándose de un periodo a menudo considerado como el barroco “original”, reescribiendo así los códigos y “verdades” impuestos por los colonizadores de América Latina. Al reclamar el pasado a través de la forma barroca, estos escritores latinoamericanos contemporáneos también podrían reclamar su historia. Esta nueva versión de la historia hablaba de la naturaleza alusiva de la verdad, de “hechos” históricos, de “realidad”, de identidad y sexualidad. Según el neobarroco, la verdad y la realidad siempre estaban más allá del alcance individual.

En España, el barroco sufrió una metamorfosis con unas líneas formales similares, asociándose a la literatura de la época y al postmodernismo. Al liberarse de la censura opresiva del régimen franquista, en los años 1960 y 1970, los escritores españoles empezaron a experimentar con estilos literarios modernistas y anti-realistas.<sup>33</sup> Influidos por el “boom” de los escritores latinoamericanos quienes adoptaron deliberadamente los estilos y preocupaciones de los escritores del Siglo de Oro como Miguel de Cervantes y Calderón, los críticos etiquetaron el nuevo estilo español como “barroco” o, más frecuentemente, “neobarroco” (Zatlin 1994, 30; Overesch 1981, 19). Siguiendo la línea de muchos autores latinoamericanos, los escritores españoles como José Vidal Cadellán, María Moix, José María Castellet, Manuel Ferrand y Juan Goytisolo adaptaron modelos estilísticos que antaño eran propios de la literatura barroca española del siglo XVII.<sup>34</sup> *El rapto* de Francisco Ayala (1965), por ejemplo, vuelve a narrar una de las historias contadas en el Quijote de Cervantes. Reflejando la naturaleza estratificada del barroco, Ayala viaja hacia atrás en el tiempo hacia el siglo XVII para comentar la España del presente, especialmente la “desorientación que se extiende por la sociedad española contemporánea” a la luz de la época posterior al régimen

de Franco (Orringer 1994, 47). Al igual que con el neobarroco latinoamericano, surgieron los modelos particulares de la poesía barroca<sup>35</sup>: el poco o ningún interés por el desarrollo de la trama y la preferencia por una estructura múltiple y fragmentada que recuerda la forma de un laberinto; con una forma más abierta que cerrada; una complejidad y estratificación evidentes, por ejemplo, con la fusión de géneros y formas literarias como la poesía y la novela; un mundo en el que el sueño y la realidad son indistinguibles; una visión de la naturaleza ilusoria del mundo —un mundo como si se tratara de un teatro; una virtuosidad revelada a través de su floritura estilística y sus alusiones así como una autorreflexión que requiere un compromiso activo del público (Overesch 1981, 26-60).<sup>36</sup> Gracias a estos escritores españoles y latinoamericanos, el neobarroco se convirtió en un arma potente que podía contraatacar la corriente mayoritaria: el neobarroco se adoptó por sus propiedades vanguardistas inherentes.<sup>37</sup> El neobarroco contemporáneo, por otra parte, encuentra también su lugar en un mercado mayoritario y, como ocurre con el barroco del siglo XVII, orienta su seducción a una escala masiva.

## El aspecto espacial del sistema cultural

En las últimas décadas, el neobarroco ha incorporado su identidad en diversos ámbitos del arte, moviéndose sin parar hacia nuevos estados y contextos de metamorfosis, alimentado por una cultura atraída por la seducción visual y sensorial propia de la forma barroca. A finales del siglo XX y principios del XXI, hemos experimentado el resurgimiento y evolución del barroco hacia un método de expresión más informado tecnológicamente. Se ha vuelto a cristalizar una mentalidad barroca a gran escala en el contexto de la cultura contemporánea. La espectacular carga afectiva y el ilusionismo evidentes en la pintura del techo de Pietro da Cortona, *La glorificación de Urbano VIII* (Palacio Barberini, Roma, 1633-9), las ilusiones espaciales virtuosas pintadas por Andrea Pozzo en la Iglesia de san Ignacio (Roma, 1691-4), el juego intertextual y en serie de Don Quijote de Cervantes (I: 1605 y II: 1615) y la reconstrucción exuberante y fantástica de Versalles con Luis XIV se han transformado y ajustado a un nuevo contexto histórico y cultural. De forma específica, sigo la línea de Omar Calabrese (1992), Peter Wollen (1993) y Mario Perinola (1995), quienes entienden (desde diferentes perspectivas) el neobarroco y el postmodernismo como si fuesen almas gemelas. Sin embargo, aun reconociendo las múltiples y conflictivas respuestas teóricas a la condición postmoderna,<sup>38</sup> los debates postmodernos no constituyen la preocupación primordial de este libro. El principal punto de referencia es una poesía específicamente neobarroca incorporada en el postmodernismo. Algunos tropos y teorías postmodernas sustentan el análisis que sigue a continuación, pero no me interesa reiterar el inmenso cuerpo de literatura y análisis que ya ha sido expuesto de forma tan admirable por numerosos escritores incluyendo pioneros como Fredric Jameson, Jean Lyotard, Robert Venturi<sup>39</sup>, Jean Baudrillard, Perry Anderson y Best y Kellner. En el contexto del postmodernismo es donde el neobarroco ha alcanzado una estabilidad que no solo se encuentra en diversos ejemplos de culturas mediáticas de



entretenimiento, sino que se ha extendido más allá de los confines marginados o de élite de aristócratas europeos excéntricos, estrellas de cine de Hollywood y círculos literarios cerrados, así como en nuestros espacios sociales.

Aquello que distingue fases anteriores del barroco del siglo XX de su aspecto actual es el hecho de que los movimientos y estilos arriba mencionados revelaban un deseo reflexivo de revisar la visualidad asociada con el periodo del barroco histórico. El “barroco barroco” reintrodujo deliberadamente variaciones de diseños teatrales, arquitectónicos y de moda del siglo XVII, espectáculos a gran escala y narrativas históricas barrocas en el contexto del cine, el teatro y el ballet. El neobarroco latinoamericano y español surgió de un esfuerzo consciente por parte de los escritores por manipular las técnicas barrocas del siglo XVII con objetivos contemporáneos y vanguardistas. La expresión del neobarroco de finales del siglo XX y principios del XXI surge a partir de condiciones radicalmente diferentes. Al igual que en el caso del barroco del siglo XVII, la expresión actual del neobarroco ha surgido lógicamente como resultado de transformaciones sistémicas y culturales, que son el resultado del auge de la conglomeración, los intereses multimedia y la nueva tecnología digital. Las transformaciones culturales han dado lugar a la forma neobarroca. El neobarroco expresa lo espacial, lo visual y lo sensorial de unos modos que se asemejan al dinamismo de la forma barroca del siglo XVII, pero ese dinamismo se expresa de maneras tecnológicamente diferentes. En las últimas tres décadas en particular, nuestra cultura se ha visto seducida por formas visuales que dependen de sistemas preceptuales barrocos –sistemas que, sensorialmente, comprometen al espectador con unas formas que sugieren un parecido más completo y complejo entre nuestra propia época y el barroco del siglo XVII. A este respecto, mi interés se centra en temas más amplios y tendencias generales que dan origen a sensibilidades culturales dominantes.

Tal y como lo ha demostrado la historia, siendo la naturaleza humana como es, no podemos resistir a la tentación de localizar y etiquetar tales fuerzas dominantes: barroco, Renacimiento, medieval, modernista, post-modernista... debajo de todas estas categorías subyace un deseo de reducir y hacer comprensibles las fuerzas y modelos complejos y dinámicos que constituyen la cultura. En su estudio de la tragedia barroca alemana, Benjamin plantea una duda significativa con respecto a temas de categorización, en particular, la clasificación de “tipos y épocas históricas” como el Gótico, el Renacimiento y el barroco (1998, 41). El problema para los historiadores radica en la homogeneización de los fenómenos culturales –y, de hecho, de la cultura– específicos de diferentes épocas históricas. Como afirma Benjamín, “como ideas, no obstante, tales nombres realizan un servicio que no son capaces de realizar como conceptos: no convierten lo similar en idéntico, sino que efectúan una síntesis entre extremos. Aunque debería decirse que los análisis conceptuales no se tropiezan invariablemente con fenómenos totalmente heterogéneos, y que pueden revelar ocasionalmente el esbozo de una síntesis... [41]”.

La sistematización no necesita excluir la presencia de variedad cultural. Del mismo modo, la categorización relativa a modelos dominantes y recurrentes no necesita reflejar la

revelación de un *zeitgeist* cultural y estático. El valor de un etiquetado histórico y una búsqueda de una síntesis de fuerzas dominantes –que van de lo temático a lo estilístico, pasando por lo social– es que permiten una reflexión crítica. Como apunta Benjamin, el “mundo de un pensamiento filosófico” sólo puede desenmarañarse mediante la expresión y “descripción del mundo de las ideas” (43). Al igual que Benjamin, no trato de defender las bases metodológicas que subyacen en los argumentos de este libro; no obstante, sí llamo la atención sobre mis reticencias con respecto a “*zeitgeist*-ear” y a reducir los procesos dinámicos y complejos presentes en formaciones culturales a meras observaciones conceptuales simplistas y reductoras, y espero que lo que se presenta a continuación no sigue ese camino.

En los últimos años, algunos historiadores, filósofos y teóricos críticos, incluidos Omar Calabrese, Gilles Deleuze, Mario Perinola, Francesco Guardini, Peter Wollen y José Maravall, han explorado los constituyentes formales, sociales e históricos del barroco y el neobarroco. Deleuze entendía que el barroco en su significado más amplio “irradiaba a través de historias, culturas y mundos de conocimiento” incluyendo ámbitos tan diversos como el arte, la ciencia, el diseño de trajes, las matemáticas y la filosofía (Conley en Deleuze 1993, xi). Del mismo modo, en su estudio histórico y cultural del barroco español del siglo XVII, Antonio Maravall observaba que es posible establecer algunas relaciones entre elementos externos, puramente formales del barroco en la Europa del siglo XVII y elementos presentes en épocas históricas muy diferentes en ámbitos culturales inconexos... [Por lo tanto], también es posible hablar de un barroco en cualquier momento dado, en cualquier campo de esfuerzo humano (1983, 4-5).

Con respecto al siglo XVII, el interés de Maravall se centra en el barroco como fenómeno cultural que surge de una situación histórica específica. Sin embargo, Maravall también privilegia un sentido del barroco que abarca la amplitud de la diversidad cultural a través de límites cronológicos. Su planteamiento es productivo. A la vez que se exploran distintos siglos, que tienen conjuntos de fenómenos culturales particulares a su situación histórica específica, es posible también identificar y describir una cierta morfología del barroco que domina en ambos periodos.

Las manifestaciones formales del barroco a través de límites culturales y cronológicos también interesan a Omar Calabrese en su *Neo-Baroque: a Sign of the Times*. Insatisfecho con el postmodernismo como marco de análisis consistente y unificado que explica sensibilidades estéticas, Calabrese sugiere que el neobarroco es el que ofrece un modelo formal productivo con el cual caracterizar las transformaciones de objetos culturales de nuestra época (1992, 14). Al reconocer que el barroco no es un mero periodo específico en la historia de las culturas situado en el siglo XVII, al igual que Maravall anteriormente (aunque más centrado en el siglo XX), Calabrese explora el barroco como una actitud general y una cualidad formal que atraviesa las fronteras de la periodización histórica. Para Calabrese, por lo tanto, “muchos fenómenos culturales de nuestra época se distinguen por una “forma” interna específica que recuerda el barroco” debido al ritmo, las estructuras dinámicas que no respetan límites rígidos, cerrados o estáticos (5). Las formas proteicas que él ubica en películas de gran éxito, en series de televisión y en los héroes en forma de extraterrestres

o monstruos híbridos son, uno tras otro, colocados [brevemente] en una esfera cultural más amplia en la cual la teoría del caos, la teoría de la catástrofe y la “nueva ciencia” reflejan transformaciones fluidas similares que rebaten las “normas” científicas [171-2].

Según Calabrese, las formas neobarrocas “muestran una pérdida de entereza, totalidad y sistema a cambio de inestabilidad, pluridimensionalidad y cambio” (1992, xii). Siguiendo la organización del conocimiento de Yuri Lotman de acuerdo con “el aspecto espacial del sistema cultural”, Calabrese sugiere que el espacio debe tener frontera.

Cuando se trata de sistemas [incluso culturales], el término “frontera” debería entenderse en su sentido abstracto: como un grupo de puntos pertenecientes simultáneamente al espacio interior y exterior de una configuración. Dentro de la configuración, la frontera forma parte del sistema, pero lo limita. Fuera de la configuración, la frontera forma parte del exterior, tanto si esto constituye o no también un sistema... Podemos decir que la frontera articula y vuelve graduales unas relaciones entre el interior y el exterior, entre apertura y clausura [47-8].

Aunque los atributos formales y estéticos del (neo) barroco siguen siendo el centro de este libro, las transformaciones históricas y culturales también sustentan el análisis que sigue a continuación. Como observó Rémy Saisselin, “la llegada de un nuevo estilo puede anunciar cambios en una sociedad” (1992, 4). Unos conjuntos específicos de tendencias estilísticas y de normas estéticas, están entrelazados de forma compleja con las estructuras institucionales que les dan origen (Jenkins 1995, 102-3). En *Universes of the Mind* Yuri Lotman argumentaba que las culturas se desarrollan en fronteras espaciales de la semiosfera, siendo la semiosfera el espacio semiótico en el que las culturas definen sus fronteras [1990, 123].

Dado que los símbolos son mecanismos importantes de la memoria cultural, pueden transferir textos, esbozos de tramas y otras formaciones semióticas desde un nivel de la memoria cultural a otro. Los conjuntos estables de símbolos que se repiten diacrónicamente a través de la cultura, sirven en gran medida como mecanismos unificadores: al activar la memoria cultural de sí misma, impiden que la cultura se desintegre en capas cronológicas aisladas. Las fronteras culturales, nacionales y de épocas, están muy determinadas por un antiguo conjunto básico de símbolos dominantes en la vida cultural [104].

Dicho de otro modo, los símbolos son y están relacionados con los productos de su contexto cultural [104]. El recurrir a sistemas lingüísticos, o a lo que Lotman caracteriza como unidades más pequeñas de semiosis, responde a un mayor espacio semiótico que es la cultura. Para Lotman, los modelos espaciales creados por la cultura son evidentes en un “continuum icónico” cuyas “bases son textos icónicos visualmente visibles” [204]. El mayor espacio semiótico informa a las unidades semióticas más pequeñas que están, por ejemplo, incorporadas en productos culturales como pinturas o cine. Aunque el análisis de Calabrese del “espacio semiótico que es la cultura” es mínimo, explora estos espacios semióticos según dos sistemas coexistentes, el clásico y el barroco. Hay que resaltar que, ignorando

la tradicional relación de oposición entre lo clásico y lo barroco (este es un punto sobre el que volveré más tarde), él sugiere que las dos formas siempre coexisten, y que una forma domina la otra en diferentes puntos históricos del tiempo.

Las reflexiones abstractas de Lotman sobre las formaciones espaciales inherentes a la cultura me fascinan por muchos motivos. En primer lugar, me atrae la noción decepcionantemente simplista de que los aspectos dominantes de una cultura se puedan expresar en términos espaciales. ¿Cómo se articula a sí mismo dicho espacio?, ¿cómo encuentra su lugar entre varios ámbitos culturales?, ¿cómo se pueden distinguir las formaciones espaciales de una cultura de las de otra, y es visible alguna ruptura o punto de transición clara entre un aspecto dominante cultural y otro? Teniendo en cuenta estas preguntas, he llegado a preguntarme por qué siempre me han fascinado estos dos puntos diferentes en la historia: los siglos XVII y finales del XX y principios del XXI. En primer lugar, lo que me atrajo fue la articulación de las unidades semióticas en periodos de transformaciones culturales: los dominantes impulsos sociales y culturales que resultaban en una producción igualmente dominante de un sistema formal barroco. Ambas épocas pasaron por cambios radicales en la cultura, la percepción y la tecnología que se manifestaron en formas estéticas similares. A la vez que eran productos de condiciones temporales y socio-históricas específicas, ambas dieron paso a sensibilidades barrocas a gran escala. Aunque las condiciones históricas específicas difieren radicalmente, se produjo un efecto formal global similar. La crisis social y el cambio “crearon un ambiente a partir del cual surgió el barroco y del que se alimentó” (Maravall 1983, 53). El informar a las fronteras semiosféricas de ambas épocas es una actitud espacial dictada por transiciones económicas y tecnológicas. Cuanto más he estudiado e investigado ejemplos de ambas épocas, más convencido estoy de que este estado de transición se refleja semióticamente en formas textuales y visuales abiertas y dinámicas.

Inspirándose en el influyente estudio de Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* [1970], Steven Best y Douglas Kellner, en su libro *El giro posmoderno*, reconsideran la evaluación de los “cambios de paradigma” de Kuhn. Best y Kellner afirman que: un “paradigma” es una “constelación” de valores, creencias y suposiciones metodológicas, tanto tácitas como explícitas, inscritas en una visión del mundo más amplia. Kuhn observó que a través de la historia de la ciencia ha habido cambios de paradigma, revoluciones conceptuales que han sumido el planteamiento dominante en una crisis y una disolución eventual, un cambio discontinuo provocado por nuevas suposiciones reunidas, teorías y programas de investigación. En la ciencia, Kuhn afirma que un paradigma determinado sobrevive hasta que otro, aparentemente con mayor poder explicativo, lo desbancha” [1997, xi].

El siglo XVII es una época que se suele asociar con la transición. De hecho, la obra de Kuhn se centra en una transición de este tipo desde la perspectiva de una Revolución Científica. Maravall ha considerado la época barroca de forma más amplia como un periodo de transición social y económica a gran escala. Los cambios de paradigma han sido evidentes en ámbitos como la religión, la economía, la ciencia, lo social, el sistema de clases, la filosofía

y las artes. Ampliando el argumento de Kuhn, Best y Kellner afirman que en cualquier época las dominantes culturales de cualquier disciplina pueden verse desafiadas y desbancadas de modo que “un nuevo planteamiento... surge mediante un desafío decisivo al status quo; si vence, este nuevo planteamiento se convierte en dominante, en el próximo paradigma, listo para ser destronado por otro desafiante poderoso a medida que la constelación de ideas sigue cambiando y transformándose” (1997, 30). Continúan afirmando que actualmente estamos experimentando un “giro postmoderno” en el cual el “paradigma postmoderno” se ha infiltrado “virtualmente en cada disciplina teórica contemporánea (industria, tecnología, economía, política, ciencia y arte) así como en el campo artístico” el cual, a su vez, ha influenciado la cultura y la sociedad a gran escala (1997, xi). El desarrollo de nuevas tecnologías de la información y la imagen, el dominio de la globalización y el corporativismo transnacional, los nuevos paradigmas teóricos en la ciencia (tales como la mecánica cuántica y la teoría del caos) no sólo han transformado nuestros medios de entretenimiento sino que también están “desafiando nuestras definiciones de subjetividad y objetividad” (Best y Kellner 1997, 30).

Sin embargo, tal y como afirman elocuentemente Best y Kellner, “las épocas históricas no se alzan y caen de un modo claro ni en un momento cronológico preciso” (31). Las rupturas repentinas y completas en la historia son un hecho imposible, al igual que es imposible separar el presente de su pasado histórico. Consideremos el término “transformación”; sugiere la coexistencia de cosas-que-han-sido transformadas y las que son aquello-en-lo-que-han-sido-transformadas. Tal y como observan Best y Kellner, “a menudo lo que se describe como “postmoderno” es una intensificación de lo moderno, un desarrollo de los fenómenos modernos como la comodificación y masificación hasta tal nivel que parecen generar una ruptura postmoderna” (31). Maravall plantea una idea similar con respecto al siglo XVII. Entiende que el barroco no es una ruptura con la historia (en particular con el Renacimiento y el Manierismo que lo precedieron), sino una condición que está íntimamente conectada. El Renacimiento sería un preludio del cambio barroco hacia la modernidad. Las condiciones que se transformaron y las innovaciones que se introdujeron durante el barroco fueron “heredadas de la situación anterior” (Maravall en Godzich y Spadaccini 1986, 3-4).

Hemos alcanzado un punto en el tiempo en el que lo viejo y lo nuevo coexisten; en el que los paradigmas más antiguos que dominaron toda la era moderna están siendo apartados y rebatidos. Estamos en una época de cambios culturales; el caos y la incertidumbre parecen reinar —y de las cenizas surgirá un nuevo orden. Para escritores como Baudrillard, nuestra época marca “el final de la historia”. Francesco Guardini sigue una línea de pensamiento similar. Guardini entiende el barroco del siglo XVII como un conductor hacia la modernidad “mientras que el neobarroco se aparta de ella”, estando así más de acuerdo con las preocupaciones del postmodernismo (1996, n.p.). El barroco y el neobarroco, afirma, funcionan como “interfaces” alimentadas por cambios innovadores. Al igual que el siglo XVII que desembocó en la Revolución Científica, Guardini entiende nuestra cultura como

situada en el “ojo de una tormenta de época, en medio de una transformación gigante” de proporciones culturales y socio-económicas.

También entiendo el barroco y el neobarroco como surgidos durante periodos de transformaciones culturales radicales. Mi divergencia con respecto a Guardini, sin embargo, reside en las conclusiones que esboza. En su deliberación sobre los efectos del neobarroco (en especial, la confianza postmoderna en la cultura informática propia del neobarroco) se vuelve hacia “nuevas Casandras” tales como Alvin Toffler quien prevé siglos de desastre, con la propia democracia en peligro (1996, n.p.). Deseo evitar unos modelos de causa y efecto tan simplistas que desembocan en reflexiones de predicción sobre la destrucción de la sociedad tal y como la conocemos. Mediante el vehículo de la ciencia ficción, me preocupo más de modelos de sintetización del neobarroco para evaluar así la naturaleza y la forma de las similitudes entre ambas épocas, a la vez que también considero rasgos que distinguen el barroco del neobarroco. Se evitará el establecimiento de oposiciones y jerarquías (lo moderno/lo postmoderno, lo clásico/lo (neo) barroco, cultura coherente/cultura incoherente). De hecho, mi entendimiento del (neo) barroco no es el de un estado degenerativo que oponga su armonioso doble clásico y que refleje un decaimiento cultural a través de medios formales. En cambio, se expondrá que bajo el aparente caos del neobarroco subyace un orden complejo que se basa en su propio sistema específico de percepción.

## El neobarroco y los medios de entretenimiento contemporáneos

Hace mucho tiempo, en una galaxia muy lejana... Así empezó. La franquicia de *La guerra de las galaxias* ha sido uno de los mayores éxitos de la historia del cine de entretenimiento y, en muchos aspectos, se ha vuelto paradigmática de las direcciones que los medios de entretenimiento contemporáneos han tomado. La estrategia de George Lucas dependía en gran medida de la extensión de la película “original” en múltiples variaciones de la historia que también llegara a las fronteras de los medios. *La guerra de las galaxias* (1977) (fig. 0.4) comienza haciendo alusión a una serie anterior procedente de un periodo anterior de la historia del cine: las series B. La película empieza con una narración textual que se ve sobre un fondo de un universo infinito y oscuro, y la historia se sitúa inmediatamente en la continuación imaginaria de una serie previa. El texto cuenta acontecimientos que ocurrieron antes del comienzo de la película, unos acontecimientos que narran la primera victoria de la fuerza Rebelde contra el malvado Imperio Galáctico y la adquisición de planos secretos de la estación “Death Star” del Imperio, capaz de destruir un planeta entero. Esta introducción textual recoge los acontecimientos de historias anteriores que —hasta 1999— no existían todavía.<sup>40</sup> La serie y el policentrismo que iban a surgir a partir de *La guerra de las galaxias* son típicos de una actitud barroca hacia el espacio— Henri Focillon había afirmado que las formas barrocas “pasan hacia una continuidad ondulante donde tanto el principio como el



fin se esconden minuciosamente... [el barroco revela] “el sistema de la serie” —un sistema compuesto por elementos discontinuos claramente resaltados, fuertemente rítmicos y... [que] eventualmente se convierten en “el sistema del laberinto”, el cual, mediante síntesis móviles, se estira hacia un reino de brillante movimiento y color” (1992, 67).

Declarándose abiertamente como continuación de una historia más que como un nuevo comienzo, *La guerra de las galaxias* recuerda el “principio oculto” de la forma barroca de Focillon —un principio que reside en algún lugar en un pasado mítico (que finalmente en 1999 fue revelado al público en *La amenaza fantasma*). Es preciso dar comienzo a un análisis sobre aquello que constituye las propiedades formales del (neo)barroco resaltando su oposición tradicional: lo clásico. La historia ha hecho de estas dos entidades unos rivales. No obstante, desde la perspectiva del barroco, las dos funcionan al unísono. El barroco depende de lo clásico y adopta sus “reglas”, pero al hacerlo multiplica, complica y juega con la forma clásica, manipulándola así con un tacto virtuoso. Al establecer deliberadamente una dialéctica que incorpora lo clásico en su sistema, lo clásico se ve finalmente sometido a una lógica barroca.

La diferencia barroca con respecto a los sistemas clásicos reside en el rechazo a respetar los límites del almacén. En cambio, “tiende a invadir el espacio en cualquier dirección, a perforarlo, a volverse como un solo conjunto con sus posibilidades” (Focillon 1992, 58). La ausencia de respeto por los límites del almacén se pone de manifiesto con una claridad visual intensa en las actitudes (neo)barrocas hacia el espectáculo —un tema que será el centro de la segunda parte de este libro. En el caso de espacios narrativos, si tenemos en cuenta las formas narrativas clásicas como contenidas en los límites del almacén (como se ve en la continuidad, la linealidad y los “principios y fines”), entonces la perforación del almacén —los principios y fines ocultos— es algo típico del (neo)barroco. Al igual que con el espectáculo (neo)barroco que lleva la mirada del espectador “a sumergirse en las profundidades enigmáticas y el infinito” (Perinola 1995, 93), las historias (neo)barrocas llevan al público hacia un infinito potencial o, al menos, hacia múltiples direcciones que recuerdan rítmicamente lo que Focillon etiqueta como “sistema de la serie” o “sistema del laberinto”.

La característica central del barroco que sustenta este estudio es la ausencia de respeto por los límites del almacén. Las formas cerradas se sustituyen por estructuras abiertas que favorecen un policentrismo dinámico y en expansión. Las historias se niegan a ser continuadas en una estructura única, expanden sus universos narrativos hacia más secuelas y series. Varios medios se cruzan con otros medios, mezclándose con ellos, influenciándolos o dejándose influir por otras formas mediáticas. Las grandes ilusiones de los espectáculos de entretenimiento tales como atracciones de parques de atracciones y películas con efectos especiales tratan de difuminar los espacios de ficción y realidad. Las industrias cinematográficas tratan de extender sus mercados colapsando las fronteras tradicionales y emprendiendo operaciones conglomeradas multimedia. Y así continúa todo. El público se encuentra enredado en este orden neobarroco. Fiel al (neo)barroco, el público pasivo es sospechoso mientras que un compromiso activo del público es lo que domina (Perinola

1995, 100). La forma (neo)barroca depende de la participación activa de los miembros del público a los que se invita a participar en un juego de autorreflexión sobre el artificio de la obra. El público es quien posibilita un aspecto propio de la estética barroca —el principio de virtuosidad. El placer del exhibicionismo, que se aprecia en muestras de virtuosidad técnica y artística, refleja un deseo por parte de quienes lo efectúan de ser reconocido por llevar las formas de entretenimiento hacia nuevos límites.

La primera parte de mi libro sobre el cine Neobarroco explora cuestiones de formaciones narrativas y espaciales, en particular, las estructuras en serie y películas con apariencia de serie que caracterizan los medios y la cultura contemporáneos. La serie propia de los ejemplos de entretenimiento contemporáneo sucumbe ante una forma neobarroca abierta que complica la clausura de sistemas clásicos. Se favorece un sistema policéntrico, uno que ofrezca una capacidad para extender hasta el infinito escenarios narrativos. Algo propio de esta lógica neobarroca emergente es una racionalidad económica. En el siglo XVII, la aparición del capitalismo y la producción en masa era un telón de fondo cultural característico del desarrollo de la forma barroca. La expansión de las masas hacia entornos urbanos estuvo acompañada de producción en masa de medios que habían estado en alza a un ritmo constante desde el Renacimiento. La floreciente industria de la imprenta reconoció las posibilidades económicas del consumo a una escala masiva y, al igual que ocurrió con la expansión de los juegos, las novelas, los textos bíblicos y los libros impresos, así como otros medios como el teatro, la ópera, y las pinturas producidas en masa, proliferó una cultura popular naciente, una cultura acompañada por una nueva fascinación por la serie y la copia. En nuestra época, estamos ahora en la era de la conglomeración a la que han respondido las industrias del entretenimiento. La industria cinematográfica que surgió después de los años 50 reconocía la naturaleza competitiva de una nueva infraestructura económicamente conglomerada que favorecía cada vez más los intereses generales a una escala masiva. Las industrias del entretenimiento —estudios cinematográficos, empresas de juegos de ordenador, empresas de cómics, estudios de televisión y empresas de parques temáticos— han extendido sus intereses invirtiendo en múltiples intereses empresariales, combatiendo así la competencia creciente de forma más eficaz y minimizando las pérdidas financieras o maximizando los beneficios dispersando sus productos por numerosos medios. La integración horizontal se convirtió cada vez más en representante de estrategias exitosas de la industria cinematográfica revitalizada y el policentrismo formal se vio apoyado por una estructura conglomerada que funcionaba según una lógica policéntrica similar —las inversiones se dispersaron por varios intereses industriales que también se cruzaban allí donde era financieramente apropiado.

La dialéctica entre economía y producción provocó una transformación en la recepción del público: un galopante conocimiento del funcionamiento de los medios por parte de la gente desembocó en la producción de obras que dependían fuertemente de una lógica intertextual. Le siguió una lógica de serie con una forma diferente. Como se expondrá en el capítulo 2, el “significado” se basaba en un público capaz de atravesar varios “textos” para dar coherencia

a una obra específica que estaba cribada por referencias y alusiones intertextuales. Al incorporarse simultáneamente a un sistema cultural más antiguo y al ajustarse a una nueva cultura de masas, la aristocracia del siglo XVII, las clases instruidas y las “más bajas” se volvieron más activas en el sentido de que participaban en el desciframiento de obras de arte. En nuestra época, el auge de las tecnologías audiovisuales como el vídeo, el DVD, el cable e Internet han ampliado la habilidad del público para familiarizarse con varios ejemplos de cultura del entretenimiento. El policentrismo de la serie persiste, pero ahora son las propias alusiones intertextuales las que van deslizándose seductoramente al público hacia series de pasillos neobarrocos y laberínticos que exigen que nosotros, mediante la interpretación, pongamos orden en el caos. Al igual que la estructura monádica propuesta por el filósofo barroco Gottfried Leibniz, y los “pliegues” barrocos descritos por Gilles Deleuze, cada unidad (tanto con la forma de una serie, como de una alusión específica o de un formato mediático distinto) depende de otras mónadas: una serie se pliega dentro de otra, y después en otra más; una alusión lleva a un camino alternativo fuera del “texto”, y después encuentra su camino de vuelta hacia una interpretación afectiva; o un medio conecta con fluidez con otro basándose en la compleja interconexión del sistema como conjunto. Las series de mónadas dan lugar a una Unidad, y las series de pliegues construyen un laberinto enrollado y se invita de forma tentadora al público a explorarlo. No obstante, el barroco y el neobarroco difieren de un modo significativo. La tecnología digital, especialmente tal y como se utiliza en el mundo de los juegos de ordenador, ha creado más laberintos literales para que los atravesasen los jugadores. Resaltando una crisis en las formas tradicionales de la interpretación sintomática, la naturaleza multilineal de los espacios de juego sugiere que nuestros modos de interpretación necesitan reflejar una multiplicidad igualmente neobarroca.

Los caminos laberínticos producidos por la tecnología digital tienen ramificaciones más amplias. Mientras que el siglo XVII era la culminación de un entendimiento radicalmente nuevo del espacio a la luz de territorios recientemente descubiertos y de percepciones diferentes de la naturaleza del espacio exterior y del lugar de la Tierra en relación con él, nuestra propia época explora los misteriosos mundos de la informática. El ciberespacio —al igual que los espacios materiales del siglo XVII recientemente descubiertos— no sólo ha extendido nuestra concepción y definición del espacio, sino nuestro entendimiento de la comunidad y la identidad. El capítulo tres se centra más directamente en temas del espacio, especialmente en relación con la barroca ubicación en un mapa de espacios recientemente descubiertos y la neobarroca ubicación en un mapa de los entornos digitales en expansión. La fascinación por parámetros espaciales en expansión se observa en mayor medida en el amor por el espectáculo neo]barroco. El capítulo 4 evalúa los contextos de la fascinación por el espectáculo, el ilusionismo y el principio de virtuosidad que comparten los siglos XVII y finales del XX y principios del XXI. Centrándonos en dos géneros —la pintura de cuadratura del siglo XVII y las películas de ciencia ficción de después de los años 1970— se establecerá una comparación entre los avances técnicos y científicos del espectáculo del siglo XVII y los avances tecnológicos del espectáculos de finales del siglo XX con el fin de evaluar y hacer distinciones entre la naturaleza barroca y la neobarroca de estas formas. Se afirma que hubo

un impulso dual, procedente de una alianza entre artistas y científicos, en ambas épocas, lo cual ha llevado a una estética (neo)barroca. En primer lugar, los avances científicos y tecnológicos en la óptica empujaron las fronteras del entendimiento de la percepción humana hacia nuevos límites. En segundo lugar, los artistas produjeron conscientemente un arte que explotaba los desarrollos científicos y tecnológicos colapsando perceptivamente las fronteras que separaban la ilusión de la realidad. Se sugerirá que el espectáculo (neo) barroco vuelve ambiguas de forma estratégica las fronteras que distinguen la realidad de la ilusión. Con una virtuosidad descarada, el (neo)barroco complica las relaciones espaciales clásicas mediante la ilusión del colapso del almacén; en lugar de basarse en puntos de vista estáticos y estables controlados y encerrados en los límites del almacén, las percepciones (neo)barrocas del espacio comprometen dinámicamente al público en los que Deleuze ha caracterizado como “arquitecturas de la visión”. La visión neobarroca —especialmente como se ha explorado en los géneros de ficción y cuadratura— es el fruto de nuevos modelos de percepción ópticos que sugieren mundos de infinito que pierden la sensación de un centro. Mientras los textos críticos e históricos se han centrado en la visión y el espectáculo barrocos, se afirma que la palabra “espectáculo” necesita ser reevaluada para incluir otros significados, especialmente en el contexto de las experiencias de entretenimiento actuales.

Inherente a los engaños espaciales (neo)barrocos se encuentra un deseo de evocar estados de trascendencia que amplifican la experiencia de la ilusión del espectador. La preocupación que subyace al evocar una estética de asombro revela la herencia barroca presente en los comienzos del cine. Como ha explicado Tom Gunning en su análisis del periodo cinematográfico anterior a 1907 (un cine que él caracteriza, a través de Einstein, como un “cine de atracciones”), el asombro se logra mediante las relaciones ambivalentes que existen entre la construcción de una percepción espacial del espectáculo que enfatiza unos principios racionales y científicos, a la vez que también entran en una respuesta aparentemente contraria que extrae estados de asombro que tienen poco que ver con la racionalidad del público. Los primeros ejemplos cinemáticos son remediaciones de ilusiones ópticas tecnológicamente producidas que evocaban respuestas similares en los públicos del siglo XVII. Al seguir con la producción de maravillas mágicas visibles mediante linternas mágicas, telescopios, *camera obscuras* y espejos multireflectantes que se mostraban en *wunderkammers* como las del jesuita Athanasius Kircher, el cine nunca ha perdido el placer barroco de conjurar ilusiones. Su inherente naturaleza barroca, sin embargo, se ha revelado a sí misma especialmente durante periodos de progresos tecnológicos: durante la época anterior a 1907 que desembocó en la invención de los aparatos cinemáticos; brevemente durante los años 1920 cuando se intentaron experimentos con tecnología de gran pantalla pero que fracasaron a la hora de normalizarse; durante los años 1950 que llevaron a una versión más exitosa de una audiovisualidad neobarroca al exhibir nuevas pantallas grandes y tecnología de sonido *surround* a través de géneros épicos y musicales; y, por último, en nuestra propia época que ha producido un ambiente más conductivo propicio a la estabilización del neobarroco. Deleuze ha afirmado que “la esencia del barroco no implica ni el caer en la ilusión ni el emerger de ella, sino más bien producir algo en la propia ilusión, o

llevarla a una presencia espiritual” (1993, 124). La lógica barroca de medios contemporáneos se revela con mayor intensidad al compararla con esos periodos anteriores que recuerdan modelos de tradición barroca. Como sus homólogos del siglo XVII, los creadores del cine de ciencia ficción se basan en espectáculos visuales que adoptan las posibilidades de la “nueva ciencia”. La naturaleza neobarroca del cine de ciencia ficción reside en parte en una maravilla mágica que se transforma en una “presencia espiritual” —una presencia producida por efectos de ilusión creados científica y tecnológicamente.

Omar Calabrese dio un paso adelante valiente al proclamar que la cultura popular contemporánea, como oposición a las tradiciones modernistas, ha reavivado una identidad barroca. La preocupación de Calabrese es, esencialmente, formalista. Hay mucho que ganar si se adoptan intereses formalistas y, en este libro, disfruto insertando mis propias palabras en muchos de los ejemplos —barrocos y neobarrocos— mediante un exhaustivo análisis. Sin embargo, Calabrese no tiene en cuenta las posibilidades inherentes al entendimiento del presente mediante el pasado. Al adoptar los tropos del barroco, aunque ninguna de las propias obras, no tiene en cuenta las especificidades de la remediación ni las experiencias del público que se producen. Como resultado, se pasan de largo otras dimensiones de la relación (neo)barroca. ¿Cuáles son los paralelismos y diferencias entre el barroco y el neobarroco?, ¿qué se puede obtener al tener en cuenta las propiedades formales que dan origen al (neo) barroco a partir de la perspectiva de unas dimensiones históricas y culturales mayores? Este libro propone que queda mucho por aprender sobre el (neo)barroco como formación espacial. Al igual que el valioso espejo barroco, la cultura y sus productos culturales se alimentan y se reflejan mutuamente en una serie de pliegues infinitos, produciendo así unos reflejos que se fracturan en piezas múltiples e infinitesimales que, finalmente, también comprenden una entidad única.

## Notas

1. La secuencia real de este escenario de cuento era *Parque Jurásico* (la película), Universal Studios y Amblin Entertainment 1993; *Parque Jurásico: the Ride*, Universal Studios, Los Angeles 1996 y Orlando 1999; *El mundo perdido: Parque Jurásico* (juego de consola Playstation) Dreamworks Interactive 1997. Por supuesto, ha habido otras ramificaciones mediáticas incluida las películas secuela: *El mundo perdido: Parque Jurásico y Parque Jurásico III*, Universal Studios y Amblin Entertainment 1997 y 2000;
2. En este libro utilizo el término “juegos de ordenador” para referirme a juegos de PC, juegos en red, juegos arcade y juegos de consola.
3. Para una vista general en profundidad de las convenciones del paradigma del Hollywood clásico véase: Thompson 1999 y Bordwell y Thompson 2000.
4. No se tienen en cuenta referencias a “excepciones” de película que empiezan a romper las formas clásicas de la narración como ejemplos de cómo se ha transformado la narración clásica; en cambio, se han apartado debido a su fracaso a la hora de adoptar correctamente las convenciones clásicas. En el caso de *Armageddon* (1998), por ejemplo, Thompson se apoya en una revisión crítica

de la película como prueba del fracaso de la película a la hora de utilizar correctamente las formas clásicas de narración: la prioridad en la acción y en los efectos especiales resultan en una falta de profundidad con respecto al desarrollo de los personajes y su motivación por la “acción causal” (14). La crítica citada, así como la propia Thompson, ven la película como un intento “fallido” o “incorrecto” de forma clásica, pero el público creyó en la “correctitud” de la película mediante su contribución a las entradas recaudadas en taquilla. Del mismo modo, *Speed* “sufrir” debido a que “utiliza demasiada energía narrativa en el episodio del autobús sin dejar ninguna causa pendiente para el final” (26). El final de la película (en el tren) se percibe como un episodio aislado que carece de conexión concreta (en el sentido clásico) con el modelo de causa-efecto del resto de la película. En resumen, la película ignora el modelo de Thompson de narración clásica y, en cambio, sucumbe al espectáculo y a la acción con una mínima causalidad narrativa.

5. En su libro *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (1994) —una contribución muy significativa a la industria dominante y a las prácticas formales del cine contemporáneo de Hollywood— Justin Wyatt



resalta la relación fundamental existente entre "economía y estética".

6. El periodo clásico estuvo dominado por los cinco grandes estudios (the "Big Five"): Warner Brothers, MGM, Paramount, RKO y C20th Fox, y los tres pequeños (Columbia, Universal y United Artists). La industria era vertical, con los Big Five controlando todos los ámbitos de la producción cinematográfica, la proyección y la distribución (y con los tres pequeños controlando la producción y la distribución). Debido a dificultades económicas que, parcialmente, eran el resultado del Caso Paramount que dio lugar a la disolución del oligopolio de los estudios más importantes, los estudios cinematográficos empezaron a emerger con conglomeraciones más amplias cuya preocupación por la industria cinematográfica era una parte minoritaria de su estructura económica (véase Wyatt 1994, cap.3). Thompson comenta las transformaciones estructurales de la industria después de los procedimientos anti-trust de 1948 contra los Estudios Paramount, incluyendo: el cambio en 1968 al apartarse del viejo código de censura de producción, el cual era un sistema basado en la autorregulación, para ir hacia un sistema de índices; el aumento de conglomeración de la industria desde los años 1960; la aparición de una nueva generación de directores de escuela que hacen películas de "auteur" (Spielberg, Lucas, de Palma, Scorsese et.al); y el desarrollo de películas de "alto concepto". No obstante, en sus conclusiones, ella se niega a aceptar que estos y otros cambios estructurales hayan resultado en unas transformaciones sistémicas a través de la industria del entretenimiento. Para más información sobre estos cambios industriales, económicos e históricos, véase Schatz 1981, Ray 1985, Corrigan 1991, Hillier 1992, Wyatt 1994 y Wasko 1994.

7. La base económica de esta estrategia era la "reducción de riesgo que se podía lograr gracias al control de mercados afiliados y conectados" (Wyatt 1994, 81).

8. A la vez que reconoce la importante investigación de Justin Wyatt sobre los

cambios económicos y estéticos que ha sufrido la industria cinematográfica contemporánea de Hollywood, Thompson deja de lado en última instancia su ubicación de la importancia del aspecto de alto concepto y de las sinergias en aumento en los medios. Afirma que esto no ha cambiado el planteamiento de la realización de películas, sino que más bien ha llevado a unas "intensificaciones de las prácticas tradicionales de Hollywood" (1999, 3).

9. Véase, en particular Vivian Sobchack, "Toward a Phenomenology of Cinematic and Electronic "Presence": the Scene and the Screen," Post-Script: Essays in Film and the Humanities 10 (1, Fall) 1990: 50-59 y Screening Space: the American Science Fiction Film. Nueva York: Ungar 1987; Jim Collins, 1989. Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism. Nueva York: Routledge 1989, "Batman: the Movie, Narrative: the Hyperconscious." The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media. Ed.s Roberta E. Pearson y William Uricchio. Nueva York: Routledge.1991: 64-181, Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age. Nueva York: Routledge 1995; Janet Wasko, Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen. Oxford: Polity Press, 1994; Scott Bukatman, Terminal Identity: the Virtual Subject in Post-Modern Science Fiction. Durham: Duke University Press 1993, "The Artificial and the Infinite: On Special Effects and the Sublime." Visual Displays: Culture Beyond Appearances. Ed.s Lynne Cook y Peter Wollen. Seattle: Bay Press. 1995: 255-346, y "Zooming Out: The End of Offscreen Space." The New American Cinema. Ed. Jon Lewis. Durham: Duke University Press. 1998: 248-72; John Belton, Widescreen Cinema. Nueva York: Columbia University Press 1992 y Justin Wyatt, High Concept: Movies and Marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press 1994.

10. De forma específica, el capítulo sobre el "Postfuturismo" de Sobchack en Screening Space (1987), Terminal Identity (1993), "The Artificial and the Infinite" (1995) y "Zooming

Out" (1998 de Bukatman), y The Aesthetics of Ambivalence (1992) de Brooks Landon.

11. Sobre este tema etimológico, véase Fleming 1946, 122; Palisca 1968, 2; Wölfflin 1907 y 1932; Overesch 1981, 37; Calabrese 1992, cap.1; Calloway 1994, 7. Según Palisca (1968, 2), el filósofo francés Noel-Antoine Pluche (en Spectacle de la Nature, vol. vii, Paris: Frères Estienne 1770, p.129) utilizó el término "barroco" en 1746 para distinguir entre dos violinistas— Jean Pierre Guignon y Jean Baptiste Anet— que trabajaban en aquella época en París. Guignon estaba preocupado por la exhibición de sus habilidades mientras que Anet mantenía bajo control la exhibición porque el no hacerlo "es arrancar de forma laborioso perlas barrocas del fondo del mar, cuando los diamantes se encuentran en la superficie de la tierra" (Pluche 1770, 129 en Palisca 1968, 2). Zatlin también afirma que el francés utiliza el término "barroco" como "una manera peyorativa de distinguir entre el estilo artístico español y su propio neoclasicismo" (1994, 25). Véase también Fleming para una vista general de las asociaciones peyorativas del barroco (1946, 122).

12. Palisca (1968) y Bukofzer (1947) son típicos historiadores de música a la hora de fechar el periodo musical barroco entre mediados y finales del siglo XVI y el siglo XVIII.

13. Para esas fechas, véase Burkholder y Johnson (1998, p.237): resaltan que el barroco latinoamericano se extiende hasta el siglo XVIII, al igual que la música barroca.

14. Los dualismos resaltados por Wölfflin estaban especialmente desarrollados en sus *Principios de Historia del Arte*. Las cinco oposiciones que distinguían la forma clásica de la barroca eran: lineal frente a pictórico, plano frente a profundo, forma cerrada frente a abierta, forma que tira hacia abajo frente a forma que parece volar; unidad frente a multiplicidad.

15. A medida que progresaba el siglo XX, los estudios sobre el barroco histórico se extendieron hasta otras artes incluidos la literatura, el teatro, la arquitectura, el diseño de jardines, la música y la nueva ciencia. Entre

los principales historiadores y teóricos del barroco de principios del siglo XX se incluyeron el inglés Satchverell Sitwell y el español Eugenio d'Ors.

16. Overesch cita el artículo de Helena Sassone, "Influencia del barroco en la Literatura Actual", Guardenios Hispanoamericanos, 90, no.268, Octubre 1972 147-60.

17. Los temas barrocos dominantes tales como un entendimiento del mundo como un sueño, la vida como un teatro o el "juego dentro de un juego" también invitan a la comparación con el barroco. Cro, por ejemplo, entiende el interés de Fellini por estos motivos como revelador de una sensibilidad barroca (1995, 162). Al volverle la espalda a las preocupaciones neorrealistas por las condiciones sociales y la realidad material, la visión neobarroca de Fellini se transmite en su juego por difuminar la ilusión y la realidad en sus películas como en *La Dolce Vita* (1960), *Satyricon* (1969), *8½* (1963) y *Roma* (1972). Calloway también señala la teatralidad operativa de *La Dolce Vita* (1960) y *Casanova* (1976) de Fellini, así como las películas "visualmente obsesivas" de *Satyricon*, *Roma* y *Amacord* (1994, 172-3).

18. Sobre la puesta en escena barroca de *Eduardo Manostijeras* de Tim Burton véase Desneux (2000) y Calloway (1994, 229).

19. Sobre Powell y Pressberger, véase Calloway 1994 (139) y Berard y Cannière, (1982). Berard and Cannière utilizan el término barroco bastante excesiva y derrotistamente. El barroco se subsume en cada aspecto de las películas de Curtiz: en su falta de interés por las normas, en su atención en los temas y personajes transgresores, en su uso de estilos, luces y puestas en escena extravagantes, así como en su preferencia por actores como Bette Davis, Errol Flynn, Humphrey Bogart y Boris Karloff. Berard y Cannière también hacen referencia a películas de Tod Browning y James Whale como un "barroco gótico" (83).

20. Véase en particular el libro sobre Ruiz de Christine Buci Glucksman y Fabrice Revault D'Allonnes (1987); Strauss también resalta que

*Dark at Noon/La Terreur de Midi* de Ruiz trata sobre "l'histoire de fantômes et de miracles baroques imaginé par Ruiz" (1992, 12); Martin menciona brevemente el "estilo muy barroco" por el que Ruiz es conocido gracias a películas que dirigió en los años 1980, en particular, *La ciudad de los piratas* y *Las tres coronas del marino* (1993, 47);

21. Sobre el uso más consciente de un estilo y un decorado barrocos de Greenaway en películas como *Los libros de Prospero*, Calloway (229), Bornhofen (1995, 274-88) y Degli-Esposti 1996a. Tanto Bornhofen como Degli-Esposti hacen referencia a la adopción por parte de Greenaway de una forma neobarroca.

22. Roelens afirma que "le film, dans son thème comme dans son esthétique, reflète et illustre cette religion du spectacle et ce spectacle de la religion" (1979, 176).

23. Gibson ofrece un análisis interesante, aunque limitado, de *Mad Max: más allá de la cúpula del trueno* basado en la expresión del barroco del siglo XVII de Germain Bazin. Puesto que reflejan una "estética colectiva" afín a la época postmoderna, la corte barroca y la cultura eclesiástica se entienden como productoras de un arte transcendental que hablaba de poder y creatividad. Para Gibson, "las configuraciones barrocas, la exuberancia plástica y la efervescencia estilística de *Más allá de la cúpula del trueno*" son expresiones de la "narración de un nuevo mito del origen" (1992, 171).

24. Véase Degli-Esposti 1996b. De todos los autores arriba mencionados que escriben sobre la naturaleza barroca de películas o directores determinados, Degli-Esposti es la más consistente y destaca por sus esfuerzos por localizar rasgos del barroco y del neobarroco.

25. Sobre el impacto de la lógica barroca (en especial, la obra de Caravaggio) en los artistas contemporáneos, véase Bal 1999. Además de ofrecer una vista general de las exposiciones de los años 1990 sobre el barroco contemporáneo, los artistas presentes en este análisis son, entre otros, Ana Mendieta, Andrea

Serrano, Dotty Attle, Ken Aptekar, David Reed, Ann Veronica Janssens, Amalia Mesa-Bains, George Deem, Jackie Brookner, Edwin Janssen, Jeannette Christensen, Lili Dujourie, Stijn Peeters, Mona Hatoum y Carrie Mae Weems.

26. En Francia, el neobarroco también estaba de moda. En especial, las tiendas de decoradores parisinos como Jean-Michel Frank, se convirtieron en el punto de encuentro de personas que eran víctimas del chic parisino. El estilo Luis XIV era el que estaba especialmente de moda. Como señala Calloway, a la vez que un modernismo austero existía de forma contemporánea en esta época un estilo neobarroco que socavaba el interés por lo valores modernistas (Calloway 1994, 61-2).

27. La moda barroca de la época también se reflejaba en películas como *Fashion* de Busby Berkeley de 1934 que incluía el personaje central Couturier Monsieur Baroque (Calloway 1994, 81).

28. Las producciones de escenarios para *Hamlet* de John Gielgud de 1934 y *Helen!* de C. B. Cochran de 1932 también siguieron la tendencia neobarroca. Véase Calloway 1994, 101.

29. El mundo de la moda fue el que retuvo su admiración por el barroco. Entre los años 1920 y 1990 Chanel, Dior, Balenciaga, Schiaparelli, Lacroix, Lagerfeld, Westwood, y Versace se obstinaron en experimentar con estilos barrocos. Véase Calloway 145 y 192. Véase también el catálogo para la exposición de Gianni Versace (Martin 1997) que tuvo lugar en el museo Metropolitano entre el 11 de diciembre de 1997 y el 22 de marzo de 1998. La exposición incluía algunos de sus diseños inspirados en el barroco.

30. Sobre el arte latinoamericano neobarroco y contemporáneo, véase Wollen 1993.

31. Para una vista general más detallada sobre las preocupaciones históricas y estéticas que dieron origen al neobarroco latinoamericano véase: Cabanillas 1992; Bornhofen 1995; Wollen 1993.

32. En su análisis, Thomas (1995) hace referencia al ensayo publicado en *América*

*Latina en su Literatura*. Ed. Cesar Fernandez Moreno, Siglo XXI Editores, 1978: 115-32. El original fue publicado en 1973 como "*Barroco y neobarroco*"; *América Latina en su Literatura*. Este capítulo se vuelve a publicar en el capítulo 5 – "Suplement" – del *Barroco de Sarduy* (1975).

33. Sobre el movimiento neobarroco en la literatura española véase Overesch 1981.

34. Overesch hace la señalización importante de que, mientras que el "neobarroco" y el "barroco" se han convertido en términos corrientes para definir técnicas empleadas en la novela española, existe poco consenso para precisar modelos que caractericen este "barroquismo". Además, hay mucho debate sobre qué autores tipifican una sensibilidad barroca (1981, 35).

35. Cuando el neobarroco latinoamericano estaba estrechamente interesado por reclamar historia en un esfuerzo por entender el presente, Overesch expone que el resurgimiento del neobarroco en la literatura española de los años 1960 y 1970 –en especial el énfasis sobre la naturaleza ilusoria de la identidad y la existencia– estaba relacionado con la transformación cultural y, en particular, con el creciente impacto de la tecnología y los intereses extranjeros que reflejaban la nueva era de la globalización. La nueva ola de autores, afirma, refleja la manera en que la "creación artística es la resolución, en términos formales, de lo que la cultura no puede solventar de forma concreta" (1981, 80).

36. Aunque este libro no pretende explorar la manifestación española del neobarroco, merece la pena resaltar que se ha hecho poco con respecto a la relación entre el cine español de después de los años 70 y la tradición literaria neobarroca. Dados los temas y las técnicas recurrentes y compartidos que interesan tanto a escritores como a directores de cine como Pedro Almodóvar, es evidente

que la forma neobarroca de la literatura española se infiltró en el cine de esa época.

37. Peter Wollen, por ejemplo, ha explorado el potencial vanguardista del arte de América Latina, y en especial de Méjico, de los años 1950. Este arte adoptó un planteamiento neobarroco que se fortaleció en los 60 y se volvió "irresistible con la llegada del postmodernismo" después de los años 60. Para Wollen, sus estrategias contenían un potencial más radical especialmente al compararlas con la variación postmoderna expresada en la cultura mayoritaria (1993, 13). Se pueden encontrar unos planteamientos similares que consideraban el (neo)barroco como una forma que pertenece a la marginación en Buci-Glucksmann 1994, Jay 1994, y Degli-Esposti 1996 a y 1996b.

38. Para una vista general más detallada del desarrollo histórico y de la transformación de las posiciones teóricas postmodernas desde los años 1960 a los años 1990 véase Best y Kellner 1997 y Anderson 1998. Estos escritores ofrecen unos resúmenes sucintos de los puntos de vista divergentes y a menudo conflictivos presentes en la teoría postmoderna.

39. Perry observa que uno de los pasos iniciales de Ventura hacia la resistencia y, en realidad, hacia el ataque a la arquitectura modernista fue el hecho de adoptar formas tradicionalmente menos "puristas" que incluían el Manierismo, el Barroco y el Rococó (1998, 20).

40. Aunque es la cuarta parte en la formación de la historia, *La guerra de las galaxias* era la primera de las películas que se produjeron. *La amenaza fantasma* (1999) –el primer episodio de la serie narrativa inició el lanzamiento de la muy esperada precuela de la trilogía. *El ataque de los clones* fue proyectada en 2002, y la tercera de la serie lo será en 2004.

# Ultrabarroque:

*Arte, mestizaje, globalización*

De una manera maravillosa, parecida a alguna escena de una novela de Alejo Carpentier, y con un inesperado giro irónico digno de un cuento de Jorge Luis Borges, el barroco —el mismo término que sirvió como cliché para devaluar y marginar las expresiones artísticas de América Latina— ofrece hoy, en la era de la globalización, la clave para la interpretación de la hibridez en la cultura visual. Temas que se han convertido en objeto de investigación crítica en el postmodernismo euro-norteamericano han sido durante décadas un elemento importante de la vida cultural de América Latina. En este sentido, las expresiones artísticas y culturales de América Latina anticipan las preocupaciones teóricas y prácticas de la agenda postmoderna euro-norteamericana, especialmente en lo referido a las culturas visuales mestizas a escala global. De hecho, el vasto continente latinoamericano puede describirse como una cartografía de historias que enfrentan cuestiones de representación y poder.

El proceso de mestizaje como fenómeno global tuvo sus orígenes en el albor de la era moderna, con la expansión del colonialismo ibérico, como ha señalado extensamente el historiador Serge Gruzinski, especialmente en su reciente *libro La pensée métisse*<sup>1</sup> y en su ensayo para este volumen, “El planeta barroco.” La realidad global que provocó migraciones, forzó al desplazamiento de pueblos y estableció la esclavitud y la servitud involuntaria como *modus operandi* del sistema colonial activó la circulación de expresiones artísticas, ideas, prácticas culturales y mercancías. El colonialismo y sus secuelas produjeron una amalgama y una transculturación de prácticas espirituales y culturales. El legado del colonialismo ibérico forzó a las emergentes naciones latinoamericanas, particularmente a Brasil, Cuba y México a negociar condiciones de modernidad nutridas por las culturas m y barroca, que tradujeron, transformaron, y circularon a las metrópolis europeas. En este sentido, el barroco

problematizó la negociación de la modernidad en América Latina y ofreció un conducto desde el cual sus valores en pugna y su lenguaje se filtraron y derramaron a la postmodernidad.

En contraste con el modernismo Europeo y norteamericano que se movía por impulsos utópicos privilegiando el formalismo sobre todas las cosas, el modernismo latinoamericano está más conectado con cuestiones metaartísticas. El modernismo de las vanguardias históricas latinoamericanas como la Antropofagia en Brasil, el Realismo Social en Méjico o la Escuela del Sur en Uruguay, es un ejemplo de la compleja visión social que da forma a sus diferentes planteamientos temáticos y al mismo tiempo, es un reflejo del ambiente político y cultural de los movimientos artísticos contemporáneos practicados en Latinoamérica, incluso de aquellos que han sido influidos por planteamientos similares. Todo ello se aprecia realizando un examen histórico, muy en particular en las manifestaciones del constructivismo, minimalismo, performance y body art en América Latina. Por ejemplo, las investigaciones curatoriales de Carolina Ponce de León, inciden en el carácter político de los trabajos de Beatriz González, redefiniendo el pop art y arrojan luz sobre como determinados estilos y lenguajes pueden ser trasladados y refundidos en América Latina para tratar temas personales y de contenido social.

El arte conceptual en América Latina ofrece un carácter diferente, habiendo recibido además una gran atención crítica. Los artistas de países tan diversos como Argentina, Brasil, Venezuela y Chile, comparten una estrategia que afirma el objeto en contraste a sus homólogos europeos-norteamericanos que están mas centrados en la desmaterialización, en lugar de enfatizar construcciones lingüísticas o filosóficas. Una clave sobre estos aspectos la ofrece el trabajo del artista Brasileño Cildo Mereiles (1948) que con su “Ideological circuit series” (1970) demuestra como el *readymade* puede estar cargado de significados políticos y sociales. Su trabajo habla de la circulación del objeto por medio de intervenciones en espacios sociales e ideológicos.

Cuando hablamos de la heterogeneidad de lo latinoamericano debemos tener en cuenta que la hibridación y el mestizaje están diferentemente representados según las diversas regiones, muchas veces dentro de un mismo país. Esto se puede contemplar en un universo geográfico tan diferente como Brasil (comparando por ejemplo el predominio de los afrobrasileños en la provincia de Bahía con la zona de Rio Grande do Sul, que está poblada de inmigrantes alemanes e italianos que han construido pueblos que podrían encontrarse en los Alpes; o el contraste entre las zonas fronterizas de México y el centro del país, regiones cuyas enormes diferencias culturales ya habían sido apuntadas por los mexicas mucho antes de la llegada de los españoles? Así, al justificar y analizar la dinámica global del continente, es fundamental considerar y problematizar las especificidades de las diversas historias coloniales, neocoloniales y postcoloniales para abarcar mejor cada región y cada país, y sus expresiones artísticas en un contexto postnacional.

Como lo definió el académico cubano Fernando Ortiz (1881-1969) en su importante obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), el término “transculturación” describe



una categoría que analiza momentos constitutivos, [tanto constructivos como destructivos], de la historia del colonialismo y el postcolonialismo. Dada su definición y sus procesos, la transculturación resiste esencialismos. Utilizando las dos economías coloniales, la del tabaco y la del azúcar, como figuras alegóricas y categorías etnográficas, Ortiz llevó a cabo una importante investigación de campo sobre las expresiones de la cultura popular. Estableció que “la verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones.” El concepto de transculturación trata de apuntar a las negociaciones y traducciones de los procesos culturales que tienen lugar en el contexto de marcos desiguales de poder. Une el término “aculturación”, que entraña una asimilación, con “desculturación” un concepto que implica pérdida; la transculturación, según Ortiz, “significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.”<sup>4</sup>

Dos artistas *multimedia* en *Ultrabaroque*, Rubén Ortiz Torres, nacido en México, y José Antonio Hernández-Díez, nacido en Venezuela, subrayan la intensificación y la ampliación de la hibridez en la globalización dentro de diversos contextos culturales. La exploración continua por Ortiz Torres de los espacios fronterizos históricamente compartidos y disputados por México y los Estados Unidos, puede leerse como la afirmación de toda una mezcla de símbolos, historias y complejas expresiones populares que, como el contrapunteo del tabaco y el azúcar en la obra del estudioso cubano, apuntan a redes de significado. Las obras de Hernández-Díez, muchas de las cuales tratan la cultura juvenil urbana, giran entorno a la especificidad de las expresiones globales contemporáneas y la manera en la que éstas son apropiadas, traducidas, y transformadas por el contenido y las formas locales.

El mestizaje es sistémico, y ha perneado culturas materiales, espirituales e intelectuales, a mayor o a menor grado, en todo el continente. Un diálogo entre el barroco europeo y el americano ha nutrido las formas, temas y perspectivas mestizas que caracterizan las expresiones artísticas de América latina. En América, el legado del barroco sigue articulándose en una *longue durée* a través de eras económicas y políticas divergentes.

Para Alejo Carpentier [1904-1980], América, desde sus orígenes hasta nuestros días, representa lo hiper, supra, y real maravilloso. Las historias naturales, narrativas y crónicas que representaron los primeros intentos de describir América fueron para él fuentes claves de inspiración. Estos textos sirvieron como un índice de la crisis epistemológica que atravesaron las culturas y lenguas europeas al no encontrar palabras para describir ni categorías para explicar el Nuevo Mundo [nuestra recopilación de textos recoge una serie de ejemplos de estos textos, y de los escritos de Carpentier]. El escritor cubano formuló temáticas que enfatizaban la dinámica del barroco como expresión de las maravillas incesantes y excesivas que ofrecía la realidad del Nuevo Mundo.

Como el escritor catalán Eugenio d'Ors [1882-1954; ver Compendio], Carpentier consideraba el barroco una constante transhistórica, es decir, no determinada por marcos sociohistóricos. En contraste con d'Ors, que afirmaba que el barroco se manifestaba durante el declive de una civilización, Carpentier subraya que el barroco, “lejos de significar

decadencia, a marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada.”<sup>5</sup>

Ha sido suficientemente estudiado que el barroco, tanto en Europa como en América latina, estuvo ligado a las relaciones de poder. Werner Weisbach [1873-1948], uno de los primeros historiadores de arte que reconsideraron el barroco seriamente, asociándolo a ideologías y políticas específicas, lo analizó como el “arte de la contrarreforma.”<sup>6</sup> El Concilio de Trento [1545-1563] produjo una serie de dictámenes sobre los preceptos estéticos, temas y estrategias formales que debían utilizarse para combatir la Reforma, lo que muchas veces significaba destacar los aspectos del catolicismo que estaban siendo atacados.

En su monumental *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica* [1975], el historiador español José Antonio Maravall [1911-1986], definió el barroco como un concepto histórico que resume y es parte de la historia social y la mentalidad de la época.<sup>7</sup> Para él, el barroco no estaba ligado a disciplinas particulares [como la historia del arte, la música y la arquitectura] o a un estilo específico, sino que era la expresión de la profunda crisis social que sufrieron las principales naciones europeas en el siglo XVII.

Dado su carácter híbrido, el barroco, particularmente en América Latina, tenía la capacidad de servir como modelo, si no como plataforma, para la expresión de resistencia a las estructuras de poder cuyo programa estético trataba de reforzar. En su respuesta a Weisbach, el escritor neobarroco cubano José Lezama Lima [1910-1976] caracterizó el barroco latinoamericano como una “contraconquista,” porque con él se inicia la diferenciación cultural entre las colonias americanas y España [ver Compendio].<sup>8</sup> Según Lezama Lima, el barroco alcanzó su fruición plena en América, especialmente como expresión que forja identidades culturales. A su manera metafórica,, inspirado por el poeta barroco español Luis de Góngora y Argote, Lezama Lima reclamó que el arte de la contraconquista, en su tensión y “plutonismo” —es decir, su apasionada fundición de estructuras dominantes— reformó el barroco mediante un uso exasperado de la imaginería y el lenguaje que son definitivamente del continente.

Lo real maravilloso, el barroco, y la hibridez están relacionados dinámicamente a proyectos que intentaban definir las culturas nacionales de América Latina. El barroco latinoamericano —por su elasticidad y enérgica capacidad de inscribir, acomodar, y contaminar— llevó a la creación de tropos paradójicos de la identidad cultural. El barroco ha resurgido en la historia del arte euro-americano como un cliché de homogeneización de diferencias culturales entre regiones y países. En realidad, el barroco es a la vez múltiple, alegórico, y fluido, y por definición es poroso, absorbe y destaca una multitud de especificidades. El artista Meyer Abisman, nacido en Venezuela, juega, refracta y se burla de la codificación euro-americana de lo exótico americano en su serie que fetichiza pavos vestidos en una variedad de disfraces inspirados en el barroco europeo y su legado.

La cultura visual e intelectual barroca no solo conectó ciudades como La Habana y Madrid, sino también Manila con los puertos mexicanos de Acapulco y Veracruz, Rio de Janeiro y

Salvador de Bahía con Macao, en el lejano oriente, y Goa, en el subcontinente indio. Ciudades como la Ciudad de México, La Habana, y Río de Janeiro fueron vitales en las redes coloniales de intercambio, convirtiéndose en centros de consumo y producción para una cultura global emergente. La riqueza y el exceso de visualidad que seguirían definiendo la Ciudad de México/Tenochtitlán en la posmodernidad global ya aparecían en la *Grandeza mexicana*, el panegírico a la capital de Nueva España del poeta Bernardo de Balbuena (1568-1627; ver Compendio). Como apunta Gruzinski en este volumen, el poema épico de Balbuena tiene una cualidad premonitoria.

Incorporando una serie de referentes occidentales y orientales a sus actividades arquitectónicas y culturales, centros mineros como Guanajuato, Querétaro y Zacatecas en México, Potosí en Bolivia, y Ouro Preto, Diamantina y Mariana en la región brasileña de Minas Gerais competían en su apoyo a proyectos artísticos y arquitectónicos que representan, aún hoy, obras extraordinarias. Estos monumentos y programas arquitectónicos, como señala Paulo Herkenhoff en su ensayo para este volumen: “Brasil: Las paradojas de un barroco alternativo,” creó asociaciones a nivel cultural y visual que sirvieron como símbolos de resistencia. Herkenhoff cita representaciones de la flagelación de Cristo, que suscitaron asociaciones con el azote de esclavos en postes asentados en las plazas públicas de Brasil. En México, Bolivia, Perú, y el Caribe, son numerosos los ejemplos de imágenes, textos y programas iconográficos que combinan, juxtaponen, y funden a diversos niveles la resistencia y la negociación del imaginario social, sugiriendo las maneras en las que la autorepresentación se filtra en las complejidades y los excesos del barroco.

*Horror vacui*, la aversión a los espacios vacíos, es una característica clave del barroco. Como estrategia que ha sobrevivido a lo largo de la geografía y las historias, la estética del *horror vacui*—que llena cada grieta visible o conceptual y cubre todas las paredes con artes o letras— sobrevive hasta nuestros días en la heterogeneidad de expresiones populares tales como fiestas, carnavales y santorales. Obras tan diferentes como las esculturas de luz de Félix Gozález-Torres (1957-95), y las colecciones y exposiciones de objetos vernáculos reunidas por Franco Mondini Ruiz, tienen su origen en o referencian el espectáculo barroco. El *horror vacui*, exacerbado, en vez de borrado, por las comunicaciones de alta tecnología y la cultura visual global, sigue definiendo y envolviendo la vida urbana en América latina (ver también la serie Cuartos de Rochelle Costi).

Los espectáculos y fiestas son un componente intrínseco de la cultura visual y preformativa del barroco. Las ciudades y pueblos coloniales se enorgullecían de sus festivales que celebraban acontecimientos religiosos y seculares. Abundan las narraciones de procesiones, circulando por las calles de las ciudades principales con pergaminos cubiertos de enigmas, jeroglíficos, poemas, anagramas y adivinanzas en varios idiomas (náhuatl, latín, castellano, portugués, hebreo, griego), flotando en un aire permeado del aroma de calabazas llenas de perfume arrojadas desde los balcones. Arcos triunfales y piras efímeras e incluso las calles, se cubrían con pinturas y emblemas al igual que de imágenes hechas de flores. Los espectáculos ofrecían formas de articular las nacientes identidades nacionales.

La teatralidad y el artificio postmoderno están relacionados, y encuentran en el barroco fuentes importantes. En contraste con la búsqueda de orden, armonía y naturalidad en la forma, tan privilegiada por el renacimiento y su mistificación del clasicismo, el barroco en América Latina, desde sus orígenes hasta sus expresiones vitales actuales, estimula la pose, adora y repele el simulacro, y eleva y subraya el artificio en el ritual social como algo intrínsecamente teatral. La teatralidad ha dado forma a aspectos clave de las identidades culturales latinoamericanas y señala su construcción social.

La teatralidad barroca y sus resonancias culturales nutren la obra de dos artistas que utilizan el *tableau vivant* y una rica gama de colores en su obra fotográfica. La obra temprana de Andrés Serrano (n.1950), consiste en *tableaux vivants* que abordan una variedad de temas, incorporando el uso barroco de la luz y el tratamiento escenográfico de sus temas. La teatralidad barroca, refractada por la lente de las culturas más mediáticas y populares, es fundamental a la obra del artista mexicano Miguel Calderón. Una ironía agri dulce permea su crítica del museo con institución y sus prácticas de exhibición en obras performativas tales como sus series Historia artificial y Empleado del mes. Estas obras también están nutridas por la pose barroca y por géneros como la telenovela y la prensa amarilla.

La ampliación de los horizontes intelectuales, animada por los avances científicos y la exploración del mundo, también son características del barroco. En el México virreinal, ya en el siglo XVII, figuras como Sor Juana Inés de la Cruz (1651-91) y Carlos Sigüenza y Góngora (1645-1700), estaban involucrados en numerosas actividades intelectuales, y en diálogos transatlánticos que redefinieron parámetros tanto de género como de clase social en su época; ambos estaban dedicados a las letras tanto como a la teología, la historia, el arte y mantenían posiciones importantes en su sociedad. Los inventarios de sus bibliotecas, así como su correspondencia con coetáneos en diversos lugares de Europa, dan fe del dinamismo de las relaciones que entablaron los intelectuales clave, sugiriendo una los complejos vínculos entre la metrópolis y las periferias que, hasta hace poco, no han sido suficientemente estudiadas.

Los eruditos del barroco americano tuvieron su contrapartida europea en la figura de Gottfried Wilhelm Leibniz (1647-1716). El crítico y teórico francés Gilles Deleuze destacó los escritos de Leibniz por reflejar y abordar una variedad de puntos de vista desde disciplinas como las ciencias naturales, las matemáticas, la urbanística, la teología, y la música. Construido por Deleuze como el filósofo del barroco, Leibniz dinamizaba las superficies ondulantes del conocimiento y su configuración en un pliegue. Deleuze abre su reflexión sobre Leibniz y el barroco con la frase: “El barroco no reenvía a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un trazo. No cesa de hacer pliegues,... curva y recurva los pliegues, los lleva al infinito.”<sup>9</sup>

La exposición *Ultrabaroque* destacó los paralelos entre el carácter interdisciplinario de la época barroca y las prácticas artísticas en la Latinoamérica contemporánea. Las múltiples prácticas de tantos artistas de *Ultrabaroque* (incluyendo escritura, enseñanza, curatoría,

música rock y poesía) e intereses (sociales, políticos, científicos, y culturales), que nutren su arte, van contra la corriente de la figura del artista modernista dedicado principalmente a preocupaciones formales. Como he apuntado, los artistas e intelectuales en América Latina han estado históricamente asociados a actividades meta-artísticas y académicas, y han participado activamente en la política y en la esfera cultural más amplia.

*Vanitas*, el topos barroco de la fugacidad de la vida y la vacuidad del conocimiento y las posesiones terrenales, y el *desengaño*, tema y concepto del barroco español e iberoamericano, son claves en la postmodernidad. Si en el barroco el deseo de saber y controlar era percibido como la competencia con Dios y el orden natural, en el postmodernismo, las relaciones entre conocimiento, poder y agencia son impulsados por el deseo de adaptarse a un mundo cambiante y el vértigo que produce. En una sociedad caracterizada por el veloz desarrollo de las tecnologías de la comunicación, que tienen profundas repercusiones en la vida diaria, hay un desengaño en la creencia de que uno puede saberlo todo, un tropo barroco que resurge conjuntamente con el fetichismo del conocimiento.

La preocupación por el cuerpo en el arte contemporáneo sigue refiriéndose a la separación que, desde el renacimiento en adelante, ha existido entre mente, cuerpo y espíritu. Temas relacionados con la construcción cultural y las prácticas de la sexualidad, así como la valorización de los sentidos como medio de aprender y dar forma a la realidad, son claves. Roland Barthes señaló los *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio de Loyola (1491-1556), como un texto clave en el reconocimiento del poder de los sentidos.<sup>10</sup> El misticismo barroco, nutrido por las tradiciones judaica, cristiana e islámica, se preocupaba por la sensualización de la experiencia religiosa. Tanto San Juan de la Cruz (1542-91) como Santa Teresa de Ávila (1515-82), enfrentados a un lenguaje inadecuado para expresar la unidad con Dios, describieron la experiencia en términos físicos. En las representaciones artísticas barrocas hay una combinación paradójica de lo físico con la espiritualidad y la sensualidad. En la escultura de mármol *El éxtasis de Santa Teresa*, por ejemplo, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) representó a la santa en un estado cuasi-orgásmico, mientras un ángel por encima de ella está listo para disparar contra su pecho una saeta flamígera que representa el amor divino.

La dimensión óptica o somática, entendida como un intento de superar la disociación entre cuerpo, mente y espíritu, es un tema que sigue cautivando a los artistas contemporáneos. La obra de la artista brasileña Valeska Soares, trata los aspectos claves de la experiencia sensorial como medio para adquirir conocimiento. El trabajo de Soares, temática, material y formalmente, hace referencia a contradicciones entre los sentidos y el pensamiento. Deteniéndose en y subrayando métodos de percepción que tratan los sentidos como vehículos de comprensión, su obra expresa una sensualidad extática y una espiritualidad que dominan la racionalidad.

El barroco, desde sus orígenes hasta el presente, ha estado relacionado de manera dinámica a procesos de crisis y transformación epistemológica. En el siglo XX el barroco volvió a convertirse en el modelo por medio del cual entender el concepto y la realidad de crisis.

Walter Benjamin (1892-1940), fue el primer pensador del siglo en revisar el barroco y plantear su pertinencia respecto al contexto histórico y cultural contemporáneo. A contracorriente de las visiones progresiva de la modernidad y los intentos de recobrarla y revitalizarla como un proyecto utópico, la difícil, y a veces oscura obra de Benjamin *Ursprung des deutschen Traverspiels* (1925) es una reflexión innovadora sobre la alegoría en la cultura barroca y su importancia para una comprensión crítica de la modernidad. Benjamin resumió un elemento clave de su investigación en su frase “las alegorías son, en el campo de las ideas, lo que las ruinas son al campo de las cosas.”<sup>11</sup> Esta correspondencia señala el potencial de la alegoría para expresar la historia y su experiencia de forma dinámica. Para Benjamin, la calavera, o la cabeza de la muerte, era un emblema de la historia humana. La ruina representaba la irreversibilidad del transcurso del tiempo, mientras que las expresiones múltiples de la calavera representaban la temporalidad humana y su carácter destructivo. Por medio de las figuras clave como la ruina y la calavera, entre otras, Benjamin cambió el énfasis del mito a la historia y criticó valores arraigados en la cultura desde la época clásica que han privilegiado al orden, la armonía, la perfección, la proporción y la pureza.

Benjamin emancipó a la alegoría de sus marcos cerrados de significación e interpretación y recobró su origen (del griego *allos* [otro] y *agnorieri* [hablar]), subrayando que en la alegoría, “cualquier persona, cualquier objeto, y cualquier relación puede significar cualquier otra cosa.”<sup>12</sup> Su carácter tanto como recurso literario y como forma de lectura dotan a la alegoría de un potencial para expresar diversas versiones de la historia como experiencia vivida, es decir, una historia fragmentada y no lineal. De manera similar, la insistencia del arte postmoderno en abordar temas más allá de su esfera formal crea una dinámica de observador-lector que activa y enriquece la obra. En este sentido, el arte al igual que la historia, es, incompleto y fragmentado, más una propuesta que un ente cerrado; las expresiones artísticas, dada su hibridez, son un índice de mestizaje, rupturas y proyectos que comprenden diferentes medios.

El postmodernismo recobra la centralidad de la alegoría barroca considerada por Benjamin como una herramienta fundamental para tratar el *zeitgeist* de la crisis. “El impulso alegórico: Hacia una teoría del postmodernismo,” de Craig Owens, es una contribución seminal. Según Owens, un elemento definitorio del postmodernismo son su dimensión e impulso alegórico, que contrastan con la obsesión modernista por la autoreferencialidad, la pureza, y la unidad. Owens subraya que estrategias postmodernistas tales como “la apropiación, lo *in situ*, lo efímero, la acumulación, la discursividad, la hibridización” están ligadas por su relación a la alegoría.<sup>13</sup>

El escritor cubano Severo Sarduy (1937-93) fue uno de los primeros latinoamericanos en enfrentar el barroco en el contexto de la postmodernidad. Inspirándose en figuras de Carpentier y Lezama Lima, Sarduy regresó a la imagen de la “irregularidad” de la perla barroca como paradigma semiótico y cultural. Conociendo a fondo el postestructuralismo y la teoría crítica francesas, consideraba la perla como una figura que permite la acumulación y yuxtaposición de signos, culturas y lenguajes. Desde el punto de vista filosófico, el



barroco, como ruptura epistemológica de la ciencia y la filosofía renacentistas permite una narrativa no lineal con múltiples enfoques. Sarduy consideraba claves las diferencias cualitativas entre el barroco histórico y el neobarroco en Europa y América latina. Para él, el barroco de los siglos XVII y XVIII transmitía una imagen de un universo móvil y descentrado, pero todavía armonioso. En contraste, “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad y el logos en tanto que es absoluto.... [Neobarroco:] reflejo necesariamente pulverizado de un saber que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo”<sup>14</sup>

Una relectura crítica del barroco y su herencia, así como el dialogismo alentado por las versiones euro-norteamericana y latinoamericano del barroco y el postmodernismo, son el fundamento y marco crítico para *Ultrabaroque*. Una revisión de figuras como Carpentier y Lezama Lima, una relectura de Sarduy, y la valorización del radicalismo de Benjamin sugieren que, ante la crisis reinante, los artistas e intelectuales de América Latina han articulado temas clave en al postmodernidad. Por este motivo, las prácticas contemporáneas de América Latina, inspiradas por el barroco, también pueden ser la base por medio de la cual comprender expresiones contemporáneas de otras culturas. La hibridez, el ultrabarroco, y el postmodernismo se relacionan de forma dinámica, nutriendo y desatando lo que Nelly Richard ha llamado “la práctica disidente del fragmento transcultural.”<sup>15</sup>

El arte contemporáneo de América latina, divorciado de las propuestas y presiones esencialistas, constituye una parte intrínseca del ámbito internacional. Por lo tanto, el arte destacado en *Ultrabaroque* puede verse o no verse, como un arte latinoamericano. A la vez que forman parte de un diálogo global, los creadores de estas obras siguen fuertemente asentados en los espacios culturales que exploran y parodian, y que también apoyan y transgreden.

## Notas

1. Serge Gruzinski, *La pensée métisse* (Paris: Fayard, 1999).
2. Carolina Ponde de León, *What an Honor to Be with You at This Historic Moment* (New York: Museo del Barrio, 1998).
3. Ver Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s (New York: Queens Museum of Art, 1999); Guy Brett, *Transcontinental: An Investigation of Reality: Nine Latin American Artists* (Londres y New York: Verso, 1990).
4. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Barcelona: Ariel, 1973).
5. Alejo Carpentier. “Lo barroco y lo real maravilloso,” en *Obras Completas*, tomo 13, Ensayos (México D.F.: Siglo XXI, 1983), 167.
6. Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst des Gegenreformation* (Berlín: F. Cassirer, 1921), Ver Emile Male, *Dart religieux apres le Concile de Trento* (París: Armand Colin, 1932). Para una discusión más actual de la contrarreforma y su desarrollo en Europa y América latina, ver Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid: Alianza, 1981).
7. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1975).
8. José Lezama Lima, “La curiosidad Barroca.” *Obras completas*, tomo 2. Ensayos / cuentos (Madrid: Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, 1977), 303-23.
9. Gilles Deleuze, *The Fold: Letbnis and the Baroque*, trans. Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 5.
10. See Roland Barthes, *Seds, Fourier*, Loyola, trans. R. Millar (Berkeley: University of California Press, 1989).
11. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London and New York: Verso, 1983), 178.
12. Thild, 175.
13. Craig Owens, “The allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” pt. 1, October, no.12 (spring 1980); 75.
14. Servero Sarduy, “V. Suplemento,” *Ensayos generales sobre el barroco* (México D.F. y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 1987), 2u.
15. Nelly Richard, “Cultural Peripheries: Latin American and Postmodern Decontering,” en *Boundary 2* (1995), 160.

...esta vez,  
a quienes mejor ondularon el bucle  
a Severo Sarduy, el último Barroco;  
y a James Lee Byars, el primer Neo-Barroco.

# Rizar el rizo

(y por qué no *Prácticas Neo-Barrocas Contemporáneas: unas notas*)

## I

“... podemos decir que entre nosotros el barroco fue [y es] un arte de contra-conquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte... El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro Señor Barroco.”<sup>1</sup>

José Lezama Lima  
*La expresión americana*

## II

Si de *Barrocos* y *Neobarrocos* hablamos... [o hablaremos en lo adelante] es de imaginar que de un *re-volver*, o sea... un *regreso* va este despliegue escritural de corte (supuestamente) especulativo.

¿Y si ese acercamiento al camino es un error?, pues... el *retorno* implicaría *de facto* una partida, un viaje del que se-ha-de-regresar; y quizás... nunca nos hallamos ido, sino... que desde hace mucho, estamos dando vueltas en círculos dentro de un mismo “espíritu de época” [d ´Ors in my memory], en un *pasado-presente* continuo infinito.

Entonces, posiblemente el reordenar nuestra mirada desde este dato volvedizo no implicaría ninguna novedad, ninguna nueva certeza; sino... tan solo enfocaría telescópicamente un miramiento hacia el ADENTRO entrópico del círculo [¿o debería decir... la espiral?], y no hacia un síntoma del AFUERA.

Tomando como *prolegómeno* estas dudas, comencemos nuestra andanza, o tal vez... encontremos el *hilo de Ariadna*, que en medio de este *laberíntico estado* nos ayude a hallar un camino. Al menos UNO. Y con ese atisbo esperanzador, será suficiente.

Mi primer acercamiento a ese “*estado ideal de imago mundo*” que significa para los nacidos en mi caribeña Isla la *noción de Barroco*, fue (como para muchos de los intelectuales, artistas, escritores y/o estudiosos cubanos de mi Generación) el imaginario y el entramado ensayístico -cuasi filosófico- que sobre el mismo desplegó como sistema, el Maestro José Lezama Lima<sup>2</sup>.

Sin embargo, a decir verdad, no estaría nada descabellado acotar, que sólo percibí cierto vislumbamiento sobre lo que en realidad significaba su constancia para el entendimiento de nuestra Cultura; cuando leí -como de contrabando, como si se tratase de un profano libro “contrarrevolucionario” [cuando exacta y literalmente debería ser tenido, justo como lo contrario], fotocopiado de segunda mano, por una tercera y/o cuarta fotocopia poco menos que legible, como se leen los libros prohibidos del estraperlo en la Cuba Post-Revolucionaria y del Período Especial Post-1989- de Severo Sarduy: *Ensayos Generales sobre el Barroco*<sup>3</sup>.

Curiosamente, por una cuestión del azar, algo muy lezamiano; por esas mismas fechas pude hacerme con otro libro revelador al respecto, también de Severo<sup>4</sup>, hablo de un ejemplar de su ensayo: *La simulación*, en la edición caraqueña de Ediciones Monte Ávila, del año 1982; [una primera edición... otro lujo] gracias a un obsequio de un joven escritor venezolano, que conocí en la Feria del Libro de La Habana<sup>5</sup> del año 1992.

Mi pequeña-gran *hazaña colombina* en estas nuevas escrituras desde y hacia la compresión del llamado *Barroco Americano*.

## III

Como es de suponer, así de golpe y al unísono... estas dos lecturas complementarias y paralelas, en aquel momento; provocaron un desmantelamiento arrasador de todos mis conocimientos y pensamientos analíticos para interpretar, leer, disfrutar u observar la Cultura Contemporánea de mi país, mi región, mi continente, mi hemisferio y mi tiempo histórico; pues aquellos estaban estructurados -inicialmente- desde la implementación dialéctica del marxismo [hoy día para mí mismo, más bien desde una distante *Marxología Incidental*]. Lo que se dice en órdenes de catástrofes en las comunicaciones y/o los flujos económicos: *Un colapso*. Eso sí... un *colapso* radicalizador y catalizador de un flamante entendimiento inédito de mi presente, y pasado in-mediato<sup>6</sup>.

Mediante la aplicación de una operación de traspolación del instrumental metodológico, la *severeana visión* de conjunto de su *noción del Barroco* y sus reciclantes procesos

de “travestismo” y “simulación”, “teatralidad” y “sobredosis de hiper-realidad” aplicada estrictamente al *campus* del Arte Contemporáneo, al que en aquel tiempo comenzaba a acercarme desde el análisis crítico y teórico; me hizo razonar de un modo más profundo los postulados post-modernos de Baudrillard, el ideal de continuidad tardía de Jameson, o la intertextualidad citatoria de la Kristeva. E igual, me sitúo en una posición de “persistente resistencia” [talvez, un poco inspirado también por la militante disidencia ante el Europeocentrismo de Gerardo Mosquera] -sobretudo ideológica- al LEER la Cultura Cubana e incluso la Iberoamericana, desde el “muy de moda” prisma deshumanizador y cínico de *lo Post-Moderno*.

#### IV

La ecuación esbozada por aquellas lecturas me armaron de un sintético argumento metódico simplificador de todos aquellos estratégicos y fenomenológicos *sucesos capistas*, de puestas al día. A pesar de los cuales, nosotros no éramos “post-modernos”; pues contrastábamos nuestras realidades subjetivas con una *Utopía de Identidad* en constante construcción; procesualmente hibridizante, recicladora y todavía -¿quizás?- en sus comienzos “pre-moderna”.

Es decir: desde esta perspectiva nos hallamos desde hace cerca de veinticinco años en una negociada correlación Centro-Periferias de diálogo usurpador del paradigmático lenguaje canónico de lo establecido por el discurso dominante como definición operativa del Oficio y el *campus* del Arte Actual; pero... esta vez, la copia no es simplemente la copia, un original duplicado, sino que es un ejercicio metódico de amplificación del canon, o por *poner al uso* palabras de Lezama “potenciado”, “expandido”, hacia una búsqueda de una expresión propia.

#### V

Un re-planteamiento de nuestra *amodélica noción de Modernidad*, que bien está más cercana a la escurridiza y sorpresiva displacia tumoral de la mama femenina, que al uso dictatorial y evidentemente tácito, anunciado en todos sus actos y gestos, del falocentrismo del Macho. Más horizontal [en el sentido que Foucault le dio a esta dimensión paisajística en la super-estructura del pensamiento] que vertical. Por tanto, el Barroco (y/o los *procesos de barroquización*) en nuestro tiempo (y con-texto), tienen más en común con la idea deleuzeana del RIZOMA extendido en su ramificación planimétrica o *informe* que con la arquitectura coniforme y/o piramidal de la Razón Occidental. No es una perplejidad binaria: Barroco vs No-Barroco; es sólo *Barroco...* y *barroquismos posibles*, procesos de densificaciones reduccionistas y condensadas, o condensadas y derrochantes, síntoma encubierto que ubica el sujeto en una situacionista coyuntura de saber “estar en”, sin

conciencia obvia de un preciso “ser en”. Simplemente es, o mejor dicho: somos como “esa proliferación incontrolada de significantes, o... también [...] esa diestra conducción del pensamiento”<sup>7</sup> y el sentir; “para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente...”<sup>8</sup>

#### VI

Entendida esta angular dioptría macroscópica de nuestra Mirada. Volvamos al camino.

Ya a mitad de la década de los 90 ´s, tras observar el arte de los últimos quince años en la Cultura Occidental (ya se sabe... la más publicitada, y a la que más acceso tenemos) y luego de consentir leer uno de los libros más polémicos y estudiados de nuestro entorno: *La Era Neobarroca*, de (mi tocayo) Omar Calabrese<sup>9</sup>; el giro de los acontecimientos de lo que estaba sucediendo en el *campus* del Arte, tras las proliferaciones globalizadoras y transculturales de las últimas diásporas, y el auge e instauración de varios *síntomas* y/o *pulsiones* derivadas directamente de estos *procesos barroquizantes*; mi visión del Barroco, pasó de algún modo a cierta tentativa de novedad. En otras palabras: a acuñarse con el prefijo “Neo”.

Estos *síntomas* y/o *pulsiones* que -desde nuestro punto de vista- radicalizan un vuelco ideológico en la concepción del *Barroco* [con más precisión, del llamado: *Barroco Histórico*], y lo dotan de una nueva significancia proliferadora de abordamientos estructurales; están marcados por cinco direcciones del quehacer artístico de finales del Siglo XX e inicios del Siglo XXI, que seguidamente explicaremos.

#### VII

El primero de estos síntomas o signos de distinción de un *proceso de barroquización*, está cosificado en ciertas “*estrategias* -cínicamente- *decorativitas*”, esteticistas y embellecedoras, que se bifurcan en dos evidentes senderos metodológicos, el que continúa la labor tecnocrática de la proliferación de una *Pintura Expansiva*, como la de los maestros: James Rosenquist, el japonés Atsuko Tanaka, el lírico Ross Bleckner, el post-urbano Kenny Sharp, o el aglutinante y trans-sustancial derroche pictórico de Lari Pittman, o la frialdad esteticista de Jeff Koons; seguidores de esta línea de investigación estética me viene a la cabeza nombres tan dispares como la californiana Carole Seborovski, el belga Wim Delvoye [recuerdo sus pieles tatuadas o sus esculturas caladas “barrocamente”], los brasileños Caetano de Almeida, Beatriz Milhazes y Adriana Varejao, la colorista abstracción lírica de Felicidad Moreno, el *reino de lentejuelas* del argentino Marcelo Pombo, o a la serie: *Happy Deadly*, del maestro cubano Luis Cruz Azaceta, o los mexicanos Fernanda Brunet, Betsabé Romero, Manuel Cerda o Luis Miguel Suro [y su reciente: *Flowers Paintings Project*], o las españolas (valencianas para ser exactos) Carmen Roig y Esperanza Casa Guillén, integrantes



hasta hace muy poco del Equipo Límite; quienes de alguna manera invierten el supuesto contenido lírico de lo pictórico, para desvertebrar los códigos de sus resoluciones finales, al establecer poéticas estratégicamente cínicas en el “uso del color y el adorno”, como mera *artificialidad simuladora*, para nada ingenua. Aunque en algunos de estos casos mencionados, el *revestimiento decorativista* de su producción, tome como punto de partida referencial una operación revisionistas de lectura de ciertas tradiciones históricas (o folklóricas) de su cultura visual inmediata... [= Betsabeé y Adriana]

Junto a un sendero que continúa un planteamiento -digamos- “neo-historicista” de la Historia [y/o: los *discursos históricos*, para ser más certeramente foucaulianos] y de la Historia del Arte misma<sup>10</sup>, un camino abierto -tal vez, asociándolo de forma un poco brusca y accidental- por la obra de Sherrie Levine, el Equipo Crónica, posiblemente tras los Maestros de la Vanguardia Histórica, el caso de un Arte Español verdaderamente muy conectado con los flujos de la conciencia internacional de su tiempo, o el dueto ruso de Komar & Melanid, o la relatividad neo-narrativa de Mark Tansey, y el parodiante Igor Kopynskiy; o la combinación de ambos senderos en el trabajo de artistas como el cubano-norteamericano (newyorkino de adopción) Manuel Pardo [Manuel... **NO** Jorge] y su restauración de la memoria infantil a partir de la re-elaboración de un mundo “metaplastmático” de subjetividades dominadas por el eje de lo femenino, el tejano Ray Smith, y sus *re-escrituras* pictórico-escultóricas del poder del canon... al poder de la imagen, el mexicanísimo Julio Galán, y su *manierismo beligerante de ductilidad homoerótica*<sup>11</sup>, el argentino Guillermo Kuitca, y su reconstrucción de las nociones del espacio arquitectónico-teatral, el haitiano Eduard Duval-Carrie y el puertorriqueño Arnaldo Roche-Rabell, ambos continuadores del *impulso barroquizante* de la selva y la raza, en un sentido descriptivo... pero a la vez de un lúdico histrionismo mitológico, el citatorio humor corrosivo del costarricense Darío Escobar, o la engañosa fotografía de Vik Muñoz, y los *pliegues deconstructivos* de las “cartografías revisadas” de la obra de los 90´s del argentino Miguel Ángel Ríos [hablo de su serie: *Terra Incognita*, 1993-1998], o la acidez citatoria del filipino: Manuel Ocampo, la obra de los últimos cinco años del madrileño Jorge Galindo [su serie: *El Greco re-visitado en Borox*, 2001... en la que todavía trabaja, es ideal al respecto], el cubano-mexicano Segundo Planes, y su alucinado universo dalineano, o el “neo-pop aristocrático” de Alonso Mateo, e incluso, José Bedia y su serie pictórica dedicada a las *Batallas Navales* que viene desplegando desde el inicio del Nuevo Milenio hasta la actualidad [de forma intermitente], de las que sobresalen piezas como: ... *que se hunde El Príncipe que se hunde*, o, ... *el que la debe que la pague* [ambas del año 2000], donde ironía, post-romanticismo y discurso neo-historicista se dan la mano en un resultado muy efectivo<sup>12</sup>; también rememoro con especial sentido, la lucidez y la ironía de los primeros proyectos artísticos-curatoriales liderados por José Ángel Toirac, quien después ha continuado una trayectoria artística más sociológica, pero evidentemente igual “neo-historicista”, aunque [esta última producción] no precisamente *neobarroca*; sí me lo parecen, en cambio, los *Retratos históricos* de Alexis Esquivel<sup>13</sup>, o la zona pictórica de la obra del prolífero artista chileno Arturo Duclós y su tendencia revisionista [algunas de sus instalaciones serían de cierta manera de un *didactismo reduccionista*, que no me lo parecen así], o el burlón,

fragmentador o desplazador de sentidos post-vanguardísticos del desglose pictórico del muy de actualidad Abraham Lacalle [un “post-cubista del Siglo XXI”... algunos han llamado], o ese ya maestro del Arte Cubano que es Flavio Garciandía [sobre todo estoy pensando en el desarrollo que esgrime la explotación abusiva de los paradigmas pictóricos aparentemente incompatibles en sus series: *Segundo Viaje de Marco Polo*, 1992-1993, y *Una Visita al Museo Tropical*, 1993-1995], a quien supongo *el artista neobarroco*, por excelencia, dentro del panorama plástico de dentro y fuera de la Isla.

Un conjunto estratégico de propuestas ideo-estéticas que bien podrían inscribirse dentro de las retóricas de la *carnevalización*<sup>14</sup> que esboza Bajtin, y que el propio Severo explora y sobresaeta a la máxima expresión como *episteme*. El cual, por desgracia de las estrategias de legitimación institucional [y comercial del Mercado-Arte] de los últimos quince años, se ha instaurado como el *signo demarcador de lo Latinoamericano*, en el Arte Contemporáneo; y si bien es cierto, es un síntoma que aún se mantiene en nuestra visualidad reciclante, con algunos excelentes resultados dialécticos cercanos a cómo se reestructuran nuestras culturas; también es cierto, que es una denotación de alguna manera sobre-expuesta, y macro-dimensionada, a favor de un facilismo etiquetador.

## VIII

El segundo de estos derroteros lo hallo paralelo al *revival* de un nuevo Arte de matriz Conceptual [¿o debería decir: verbalizante... contenidista, susurrador de relatos ocultos?], cargado o implementado desde una estética de apariencia post-minimalista, socialmente muy comprometido con el discurso crítico...; recordemos por ejemplo, la tardía llamada de atención sufrida por artistas ya maduros como los franceses: Christian Boltanski y Louise Bourgeois, o del maestro Marcel Broodthaers, el cheroquee-norteamericano Jimmie Durham, o el caso cubano de Chago Armada<sup>15</sup>; o la revalorización póstuma de la producción de Ana Mendieta y la de Félix González Torres.

En esta dirección *revival*, de aprendizaje contenidista en el Arte más austero, —como lo plantea el mismo Severo— encuentro *brotes barroquizantes*, dejes, o taras igual estaría bien decir, o pequeñas infecciones que caracterizan la micro-genética de sus producciones u obras; y también se divide en dos subtramas bicéfalas.

## IX

La primera de ellas tiende hacia una especie de *Taxonomía de la Memoria*, acumulativa, estadística, sumatoria; donde bien podríamos observar el quehacer de creadores como la brasileña Rossângela Rennó, y su contabilidad taxonómica de experiencias socializadas

[su serie *Rojo (Militares)*, del 2003 o sus nuevas obras de: *Apagamentos*, 2005, pueden ilustrar a la perfección esta idea “relicario de almas”, de la que hablo], el *ultra-kitsch* de Pepón Osorio, y su mixtura de “alta y baja cultura”, el testimonial recuento documental del colombiano Rodrigo Facundo, algunas series específicas de la peruana-mexicana Milagros de la Torre [*Censurados*, por ejemplo... un conjunto fotográfico de Antiguos Códices -bellamente- Censurados por la Inquisición Española, que además nació en la ciudad Barroca por excelencia, pretexto fundacional de este proyecto: Salamanca], pienso igual en la monumentalidad explosiva e intimista de los *Vehículos perfectos* (1993), la obra temprana de José Antonio Hernández-Díez, algunas de las obras más escenográficas y acumulativas del chileno Alfredo Jaar como: *Real Pictures* de 1995, o *Unseen*, de 1997, igual nos evocan cierto *barroquismo demoledor*, o en la invasiva castración sexual de la obra de Ernesto Pujol en la década de los 90´s; las cajas contenedoras de Marcos Lora-Read, o las “documentaciones tapiadas” o *Blinding Emotions* de Bárbaro Martínez-Ruiz, junto a las interminables versiones de *Global* [recuerdo especialmente *Global I*, 1993 y *Global II*, 1994] de la argentina, radicada desde hace años en Alemania: Pat Binder; o los infinitos memoriales de la brasileña Sandra Tucci, en su serie: *In memorian*, comenzada en el año 1993-1994; o las derrochantes esculturas comprimidas del colombiano Federico Uribe, junto al documentalismo desdramatizado de la fotografía colorista de los populares altares chicanos y mexicanos de Rubén Ortiz; las cuales dialogan a la perfección con las instalaciones-relicarios de la argentina Kuki Benski, o con la visión memorística de las instalaciones de la afroamericana Amelia Mesa-Baenz; en contraste con los coloristas “altares afroantillanos” de la dominicana-miamense Charo Oquet.

Denoto este prototípico modelo de producción artística como “Neobarroca”, porque padece quizás de lo que adolece la literatura nominal del llamado *Nuevo Barroco Americano* [Carpentier y sus *Pasos Perdidos* o su *Concierto Barroco*... me vienen al recuerdo]; sufren del síndrome del re-nombramiento, un reorganizador del abarrotamiento concebido como el Mundo en tanto que es Imagen, -cuyo *Horror Vacui*- no es claustrofóbico dentro del espacio físico, sino en el espacio mental, el espacio de la Memoria. Por otro lado, en este tipo de obras, es arquetípica la utilización premeditada de cierta *teatralización recargada*, que hace de cada obra una *puesta en escena despersonalizada*; marcada por la huella ausente del individuo, pero donde el individuo pasa a ser dato ofrecido, vestigio de sí mismo. Obras muy escenográficas en tal caso, donde la metáfora [estado del lenguaje por antonomasia del *Barroco*] sólo es posible como cualidad cuantitativa... como *summa* de *alegorías directas*; es decir, por el casi agotamiento de su significado redentor.

## X

La segunda idea de este *conceptual revival* sobrevive al abarrotamiento de la primera, justamente, por el uso del silencio más místico quizás. Aquí el vacío [sin su horror] tiene un significado arrollador. Y esta se manifiesta, en la insistencia micro-política de

un grupo reducido de artistas de mantener la obra de arte plagada de cierto *aura post-sentimental*.

Expliquémoslo un poco.

Cada vez, que esbozo la dialéctica que propone esta idea de *auratizar lo intangible*, como practica del *travestismo* más *severeano*, a partir del “uso” comedido de *lo sentimental*, tras y/o posteriormente superado el estado catatónico del Melodrama; la idea en sí, causa repeluz, rispidez, extrañeza, incertidumbre...<sup>16</sup> Suena rara. Como mínimo suena retorcida, como la cresta de una peluca de bucles que sobre sí mismo gira, y pierde o falsea demasiado su principio y su final.

Pero en verdad, es más simple de lo que parece.

Esta idea la tuve tras observar que con la debacle del *Minimalismo*, y el primer *Conceptual Art*, aquellos artistas que le precedieron han preferido emplear los recursos formales, estabilizadores de una estética post-industrial tecnocrática de ambas pragmáticas; pero sobrepasando los “usos” lingüísticos denotativos de cada uno de los elementos que constituyen sus obras. Siendo así, un trozo de metal, ya no es un rectángulo de aluminio superpuesto sobre el suelo; sino que puede titularse: “Luna”, o un pedazo de mármol blanco pulido, redondeados sus bordes industrialmente, de calidad milimétrica, puede llamarse “Eros [El Amante]”<sup>17</sup>, o una impresión industrial en offset sin limitación de ejemplares de un fragmento fotográfico de cielo en blanco y negro, amontonada en el suelo, puede convertirse en una “Aparición”<sup>18</sup>.

Estas son obras que -más allá de su apariencia deshumanizada y tecnológica-, como diría Simón Marchán Fiz: “desbordan... [su] “reduccionismo.”<sup>19</sup> Y es en este *desbordamiento enunciativo* donde está su *barroquismo*; pues *densifican* el recurso formal, al *dotarlo de un sentido*, es decir... de un sentir, de sentimientos. Obras como los sugestivos vericuetos perfeccionistas plagados de belleza de James Lee Byars, en especial una obra tan rotunda como: *La Mesa del Amor perfecta*, 1993-1996; son una demostración de esa capacidad de *condensación de lo sentido*, en una comprensión [física no mental] de todos los elementos constitutivos de la obra. Es como si James Lee hubiese abierto una puerta [no una ventana] al “uso” post-romántico del austero *Minimalismo*, para inyectarle una vida que no es propia, y sacase al *Minimal* de su endogamia introlingüística; al “infectarlo” [gracias Dios] de su obsesivo sentido de la incertidumbre entre verdad, amor, vida y muerte. Ya sé que esta argumentación, para muchos pudiera parecer disparata, porque como dicen todos los teóricos e historiadores del Arte, la contención de un rasgo no identifica al rasgo como signo totalizador.<sup>20</sup>

Ya sé. Un rasgo Barroco, no hace el *Barroquismo*. *Un pelo del lobo no hace al Lobo*. A lo que yo añadiría, a no ser que dicho rasgo sea verdaderamente radicalizador [radicalmente revolucionario] e implique un giro de tuerca en todas las lecturas que de una producción artística [o del mutable y/o metamorfozante animal en cuestión] se esgrima.

No estoy diciendo que James Lee Byars sea “neobarroco”, en el sentido estricto del término; sino... estoy diciendo algo quizás más peligroso desde el punto de vista discursivo, y que puede que sea -tal vez inconscientemente- su Padre. Pues fue uno de los artistas que mejor nos hizo entender que una nueva relectura de la Belleza, como concepto unificador de un estado ideal de humanidad y esplendor cuasi místico; no implicaba ni una bufonada *kitsch*, ni una reacción retrógrada, plañidera de romanticismo tardío. Sino, nos enseñó, la profundidad del conflicto entre el pensar y el sentir. Nos desvelo el DRAMA de vivir, tal cual es; sin necesidad de ser obviamente descriptivo, por tanto nos recordó la importancia de poetizar: “usar la Metáfora = la cumbre del Barroco.”<sup>21</sup>

## XI

Claro, volvamos al punto de la percepción real de nuestras palabras, y esclarezcamos que este criterio es sólo una opinión personal.

Ahora... sigamos el camino.

Entonces, en esta dirección *auratizadora, densificadora*, supletoria de significados que son hinchados a partir de tacto del material con lo humano; podemos hallarla en la obra de una artista como la brasileña Valeska Soares, donde toda su producción se mantiene en una “tensión” entre la obviedad de lo sentido, y el ocultamiento de ese sentir; en obras suyas como *Sin título [Preserva]*, 1991, *Sin título [from Fall]* 1994, donde la rosa roja es la protagonista, o en la contenida y explosiva plétora de olores de: *Vanishing Point [point de fuga/desaparecimiento]*, del año 1998 o en sus recientes instalaciones *Swirl*, y *Thoning* del año 2004, se percibe que más allá de las planimetrías espejeantes o limitaciones resolutorias de su estética, siempre hay “cierta huella aún aurática”, cierto vislumbramiento susurrado. Como en el universo onírico envolvente del también brasileño Tunga [Reinaldo Laddaga], de quien series e instalaciones como: *Palindrome Incest* (1990), *Milky Fallings* (1994), *Barroco de Lirios* (1997), *An experiment on keen and subtle physics and Teresa* (1999), *La Bella y la Bestia* (2000-2002), o *Elective Affinities* (2004), dan fe de una barroquizante concepción totalmente escenográfica y teatral del espacio. Así como en algunas puestas en escenas performáticas de la cubana Tania Bruguera, quien constantemente ideologiza y problematiza sobre los límites exactos de la razón y la pasión matizada por el rol de lo político; su obra *El peso de la culpa*, de 1997 y editada como pieza en video en el año 2001, donde el dramatismo del desarrollo de la obra “rebas” los límites de su *reduccionista puesta en escena*, donde color [rojo/sangre/carne de cordero vs piel desnuda] y la luz [cenital, dirigida/directa]... así lo grafica, a la perfección. Como algunas de las teatralizadas fotografías más reduccionistas y eficaces en el “uso técnico” de la luz del también cubano René Peña; pues series suyas como la rotunda *Made Man Material*, que ejecutó entre los años 1995 - 2000, siempre me han parecido de un “barroquismo” muy a lo *Zurbarán in Black & White*. O pudiéramos incluir en esta vertiente a la mexicana

Teresa Margolles, de quien su descentramiento del “contenido en contenedor” hace un desplazamiento alegórico brutal de toda lectura de su obra; al conocer que el tratamiento de la misma está ceñida a la problemática de la Muerte (uno de los grandes *dramas barrocos*), y sus rastros. Sabiendo que Teresa trabaja en directo con materiales extraídos de La Morgue, cualquier matiz toma un *sentido de dramatización excesivo*, saturador, *solipsístico*. Un rojo en ella, más que un rojo, es sangre, y un polvo gris masificado en bloque, no es cemento, es ceniza humana, o animal. E igual, en algunas de las instalaciones u obras performáticas del artista gallego José Freixanes, donde en su misticismo orientalista se puede percibir o hallar un “hálito neobarroco” [pienso en algunas efímeras instalaciones suyas de corte performático-escenográfico, como lo son: *Los días lentos* (2004), *Escrituras* (2005), o *Los pies de la bailarina* (2005)]. Una *noción aurática* que también nos acerca a esa sensación de “certeza subjetiva” [de presencia del Sujeto] que providencialmente subsiste en la obra de Fernando Sinaga, quien dice de la misma -específicamente hablando de su Escultura-, entenderla o asumirla como una “aparición [que] ha estado siempre llena de un *efluvio violento* de aquello de lo que ha recibido su ser.”<sup>22</sup>

Ya que como decía el maestro Barthes: “El sentido no puede surgir si la libertad es total o nula; el régimen del sentido es el de la libertad vigilada.”<sup>23</sup>

## XII

El quinto de estos síntomas antes nombrado que diagnostican *pulsiones barroquizadoras* en el Arte Actual, está enunciado en un *rompimiento sintáctico del lenguaje visual* que destroza el acontecer del relato ideo-estético, para desmembrarlo y hacerlo “expansivo”. Un síntoma que -de alguna forma- es una torcedura de la búsqueda decorativista metalingüística del primer ahondamiento en el bucle, antes señalado.

Desde algún ángulo, este es el síntoma que unifica los cuatro anteriores, los cuales -a su vez- se reúnen en sólo tres síntomas. Este síntoma es el que transmuta el *Neobarroco* en una enfermedad vírica que infiltra sus síntomas de un lado a otro, como *vasos comunicantes*, desplazándole de un lado a otro: significados y significantes, recursos expresivos, atribuciones histriónicas, dramatizaciones extremas, densidades y estados de contención o *catharsis*.

Cuando analizo este desmembramiento del lenguaje -sobre todo pictórico/dibujístico- veo impostergable hablar del transgresor trabajo deconstructivista y acumulativo del alemán Martin Kippenberger, o la impronta multimedios de supuesta decadencia tautológica de Jonathan Borofsky, o el explosivo individuo colapsado de Keith Haring, junto a la caligráfica y trans-genérica *pintura fragmentaria* de Julian Schnabel [Otro sendero que se bifurca... uno hacia la deconstrucción estructural del lenguaje visual en su polaridad representacional vs arepresentacional, figuración vs abstracción, figura vs fondo, soporte vs medio, Pintura vs



Escultura; y el otro... hacia el desplazamiento sumatorio del relato, hacia un rompimiento de los medios y los géneros tradicionales del Arte]. Relativo a la plástica cubana, por ejemplo; esta proyección polilingüística de un arte combinatorio, explosivo, hibridante, de rompimiento lexical del medio estético, tuvo sus primeras manifestaciones más logradas en la obra de creadores como Consuelo Castaneda, o el ya mencionado Flavio Garcíandía, en ambos casos, el medio mismo de la Pintura se expandía hacia acoplamientos escultóricos de carácter instalativo, que completaban o sugerían líneas de fuga, en cada obra; como las *entrópicas re-miradas* de las obras de inicios de los 90 ´s del venezolano Meyer Vaisman, hacia otra dirección transita la expansión hacia la objetualidad que comparte el misterioso esteticismo reciclante del brasileño Walter Goldfarb, la recicladora estética latente de la afroamericana Kara Walker, o el discontinuo *flashback* del venezolano Arturo Herrera, la introspectiva operatividad dibujística mental de Jesús Zurita, o la estética *art techné* de Jorge Pardo [ahora sí Jorge] y su indumentaria mobiliaria, el cual conecta de una forma tangencial -por su polifuncionalidad arquitectónica-espacial- con el quehacer limítrofe del artista vasco Maider López, o la pintura silueteada post-pop del uruguayo [barcelonés de adopción] Yamandú Canosa, así como la polifacética amalgama referencial del salmantino Pablo Alonso, y la expansión pictórica-dibujística-escultórica de los españoles: Enrique Marty (y su doméstica estética siniestra) o Bernardi Roig (y el erotismo indulgente de su retórica simuladoramente existencialista), o el multi-instalacionismo del dúo Allora & Calzadillas, y sus expansivos e interactivos montajes intervencionistas, paralelo al multi-sistémico artista brasileño: Assume Vivid Astro Focus, y sus obras readecuadas a la espacialidad *in situ*, como el intromisorio despliegue tecnocrático del mexicano-newyorkino: Vargas-Suárez Universal, y su plétora de una estética *post-cybor-aliens*, o el tecnológico derroche digitalizado de Fabián Marcaccio, y su seductor “*universo paintans*”; como en el más reciente *deconstructivismo pictórico-escultórico* de la valenciana Victoria Civera, o la *grafología graffittera* post-urbana del mexicano Carlos Amoraes, y su *maquinabilidad envolvente*, que pudo apreciarse en obras como: *Nuevos Ricos Franchise* (2003-2005), exhibida en el Project Rooms de las Galerías Kurimanzutto y Ante Gelink, en ARCO ´ 2005, o en la instalación: *Reading room fort card* (2005), que expuso en Casa de América, ambas en Madrid, España, así igual despeja cierto sentido de “barroquismo neo”; como el trabajo de los jovencísimos Marina & Javier, quienes en su serie: *The Honey Games* (2005) exploran en la asiduidad de la ideología de la violencia y la influencia de algunos códigos universales de “culto e idolatría” [otra palabras claves del Barroco] que la estigmatizan como presencia cotidiana.

### XIII

Esta disposición de pluralidad lingüística expansiva, que ocurre en el caso del desarrollo de los sistemas pictóricos-dibujístico-escultóricos al proponer un rompimiento del soporte en sí hacia un despliegue instalativo; en el caso, de las producciones artísticas relacionadas con el nacimiento y el desarrollo de los denominados “*Nuevos Medios*” [léase: videoart, netart, la instalación multimedia, y fotografía digital], tiene una dirección menos clara, talvez

inversa; ya que estos medios han abierto el camino de su evolución hacia una funcionabilidad polidireccional, de ida y vuelta... con derivativas líneas de fuga, incluidas en su razón de ser.

O sea, seamos más explícitos.

En cuanto a los *Nuevos Medios* relacionados en el avance de la Era Digital, el Arte de gran parte de los artistas que nos interesan han desplegado una pragmática de congelación tautológica de las realidades que abordan, desde varias fases; y ha escogido, a su vez, varios sistemas expositivos, en función de dislocar su ubicuidad técnica. Una de ellas, es la mera reproducción fragmentaria de la realidad, lo cual simula una especie de *ficción documental de lo real* de corte etnográfico-antropológico; otra... que esta ligada a un nuevo tipo de neo-conceptualismo intralingüístico del medio en sí, que quizás un teórico semiótico y/o pensador post-estructuralista nato llamaría de un metalenguaje innato, puesto que sobre el lenguaje del medio en sí, dialoga; y una última deriva que de cierta *teatralidad performática*, entabla una lectura -legiblemente- polisémica.

Cuando hablo de esta sumatorias *derivaciones barroquizantes*, no olvido la oportunidad reciclante que proporciona el soporte video, y el soporte de cualquier modelo de digitalización a aquellos creadores que prefieren elegir un Arte multi-sistémico para desplegar su poética. Entre los cuales, igual se da una marcada tendencia asimiladora de todos los síntomas antes señalados en una vertiente *centrífuga, entrópica*, que *sobre sí misma gira*. Tales son los casos, de los *displayantes environments* de Francés Torres, o las proyectuales relecturas escriturales acumulativas del sintético Rogelio López Cuenca, o las electrónicas recreaciones interventivas en el espacio arquitectónico *cual creador de nuevas cúpulas barrocas de luz se tratase*, según el quehacer de Rafael Lozano-Hemmer. O la metonímica repetición de parámetros conductuales de la analítica obra de la mexicana Teresa Serrano, o el cinismo referencial de la fotógrafa Daniela Rossell [todos conocemos de la autora su serie: *Ricas y Famosas*, referida a los modelos estéticos de vida entre la burguesía neo-aristocrática mexicana contemporánea<sup>24</sup>], o el regodeo en una estética *kitsch* post-melodramática del *hotel-camp* que despliegan en la serie fotográfica firmada a dúo: Miguel Calderón y Nick Walplington, bajo el título: *Shervig-Williams*, del año 2004, o la *mística estética post-urbana* de Luis Gispert, o la *apología del rostro glorioso* del carnavalesco Arthur Omar [puro documento... o ¿no?], junto al trabajo de experimentaciones críticas con el documento historicista del colombiano José Alejandro Restrepo, o el manierismo militante del argentino Sergio Vega y su: *Tropical Rococo: The Golden Age with Mosquitoes* (2001), que expuso en la Yokohama Triennale del mismo año, o su serie dedicada a *El Paraíso en el Nuevo Mundo* (1997-2003) de la que pudo verse un fragmento en la muestra: *10 Floridians*, en el Miami Art Central en el invierno del 2003-2004, como el endogámico cuestionamiento constante de los resultados factuales de la mezcolanza de medios del cubano Raúl Cordero, y su cíclico sentido lúdico; o la obra totalizadora de un radical sentido crítico de puesta en escena casi sacrílega del gaditano Javier Velasco, y su sentido intimista de las prácticas discriminatorias y del dolor de la religiosidad y el estereotipo de las conductas micro-sociales; sus *lluvias-cúpulas de lágrimas de cristal*, o

sus video-performances más líricas, así sugieren cierta *noción introspectiva de la entrega*; una visión obviamente *Neobarroca*, por supuesto [...otro gesto de FE].

#### XIV

Tras estos momentos de carisma archivológico, clasificatorio y comparativo -con todos los riesgos críticos que el mismo puede implicar<sup>25</sup>- propuestos como “lecturas barrocas” de actuales obras y/o quehaceres artísticos barroquizados, en tanto poseen en sí mismos *derivas barrocas* que en su dextrógiro movimiento centrífugo se autoalimentan desde una óptica desplazatoria; vayamos a otro repaso de orden más conceptual.

Como podrán haber observado en ningún momento del presente ensayo, he utilizado la palabra estilo y/o escuela, para referirme al *Neobarroco*; porque así no lo concibo, lo pienso como un “estado”, un “ambiente” [o debería decir: *environment*, pues en inglés el término tiene más cobertura], una “circunstancia”, una “actitud”; más que nada... ante el lenguaje, y los usos representacionales del mismo. Una subjetiva coyuntura latente que “se contrae y se expande”, como la *retombeé* severeana, o el *big bang* de los astrofísicos<sup>26</sup>.

Desde esta perspectiva, pensando desde la disociación escolástica, y la disidencia ante lo clásico, los síntomas anteriormente explicados, igual son “compatibles” con los diagnósticos sintomatológicos como sobre el *Barroco* y el *Neobarroco*, estipularon Omar Calabrese y Severo Sarduy. Pues es obvio que: *la repetición y el ritmo, el límite y el exceso, el laberinto y el nudo, la distorsión y la perversión, la inestabilidad y la metamorfosis, el detalle y el fragmento, la complejidad y la disipación y el un poco más o menos y un no sé qué*<sup>27</sup>; de los que hablase Calabrese, están entroncados con el imaginario que bulle entre la *picardía del adorno*, el *revisiónismo neo-historicista*, la *nominalidad del archivo* (no de Indias), el *aura post-sentimental*, y el *rompimiento* (casi) *elástico de los lenguajes* visuales.

En cambio, -desde nuestro punto de vista- es nuevamente Sarduy, quien mejor nos explica, o LEE; en su *diagnóstico neobarroco*, cuando signa en su ensayo: *El Barroco y el Neobarroco*; los síntomas que definen su *visión*<sup>28</sup>.

Severo en este texto, centra su percepción del asunto *Barroco*, específicamente al abordar el *Barroco Americano*, desde dos estrategias fundamentales: *la artificialización y la parodia*. Ambas desglosables en varias tácticas más concretas, que prologan su retardataria existencia.

La primera de ellas, *la artificialización*, es un *fenómeno barroquizante* que sucede tras un forzado proceso de sofisticación metalingüística, de domesticación y extensión del lenguaje hacia los roles tropológicos, en una operación análoga de enmascaramiento y envoltorio progresivo; una *summa de analogías* que se inscribe como una transmutación sustitutiva de los significados originales del signo, para travestirlo en **signo barroco**. Proceso

que normalmente viene acompañado de una proliferación de vaciamiento del significado inicial del código visual y una re-codificación del mismo, en una nueva significancia de su conjunto constitutivo, lo cual lo condensa, lo espesa, lo densifica.

Dicho *proceso de artificialización* se hace latente en los síntomas que hemos desplegado de *archivología acumulativa*, y *auratización del objeto arte*; así como pervive en la manifestación más representacional de su derroche.

Aunque a decir verdad, este último hematoma lexical, es más palpable, en el segundo gran emblema accional del *Barroco* y el *Neobarroco*; según Sarduy: *la parodia*.

En *la parodia*, la *progresiva conducta carnalesca del signo*, se desdobra para dotarle de significados intra e intertextuales, que lo cristalizan como un nuevo estado del lenguaje. Un estado de quien porta una “otra intensidad.”<sup>29</sup> O debería decir: una *intensidad otrora*, que lo convierten en una ultrateatralizada misa en escena subyacente. Donde simulacro y fascinación se dan la mano, para desvelarse, en plena pornografía de sus verdaderos latidos.

En este sentido, tras entender lo esbozado por Severo, el síntoma de la *idolatría de lo bello* [como adorno] y el *desplazamiento de los lenguajes* [todos] *hacia los límites de su elasticidad*; que con anterioridad hemos argüidos, se hacen más que un binomio sintomatológico, una regularidad normativa, una espejeante tangente de verosimilitud.

Y los *barrocos y neobarrocos posibles* se cosifican en cuatro vertientes claras de fácil nomenclatura. Un **Barroco Contendista** (narrativo y literal), definido a partir de su carisma citatorio y de su representacional relativismo de *trompe-l'oeil*. Un **Barroco de Densidad Simbólica**, dibujado en su gravitación hiperbólica, simuladora en demasía de falsos vaciamientos. Un **Barroco de lo Informe**, próximo a los estados de las metamorfosis del sujeto. Y un **Barroco Sintáctico**, de palpable carácter deconstructivo de “las lenguas que usa” para hacerse *lenguaje totalizador*, mientras en su explosión, abarca e invade todo lo que toca su “onda expansiva”.

#### XV

Muchos de los artistas que he ido enumerando a lo largo de este extenso texto, algunos de los cuales, han sido incluidos en el proyecto de comisaría pretexto de esta escritura **Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello**, en el que hemos juntado esfuerzos, Javier Panera -como Director del Proyecto- Paco Barragán y yo mismo: Omar-Pascual Castillo -como “comisarios/curators invitados”-; ya han sido leídos desde esta *óptica del barroco y/o el neobarroco* en numerosos proyectos anteriores, precedentes directos e indirectos del nuestro.

No más habría que recordar, proyectos tan radicalmente efectivos como la estridente y muy cuestionada: *The Baroque Silent*, curada por el brillante Christian Leigh en una colaboración especial con la Galerie Thaddaeus Ropac, en Salzburg, Austria, en el temprano verano de 1989; o la oportuna *Decorative Strategies*, ocurrida en el Center for Curatorial Studies Bard College, Annandale-on-Hudson, de New York, en el año 1998, sin olvidar el proyecto: *The Garden of Forking Paths*, curada por Octavio Zaya, itinerante por varios museos de Dinamarca, Suecia y Finlandia [entre 1998-1999]; o *Caribe Insular/ Paraíso y Exclusión*, curada por Antonio Zaya y María Luisa Borrás para el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, de Badajoz, y la Casa de América de Madrid [1998] [un proyecto que aunque su pretensión no fue polemizar en torno a *lo Barroco*, muestra obvia de éste fue]; o la rotunda exhibición: *Melodrama (Lo excesivo en la imaginación posmoderna)*, itinerante por el Artium, Museo Vasco de Arte Contemporáneo, de Vitoria-Gasteiz, el Centro Guerrero / Palacio de los Condes de Gabia, de Granada, y el MARCO, Museo de Arte Contemporánea, de Vigo, España [2001], y comisariada por Doreet Levitte Harte, donde a decir verdad en conversación con su comisaria en Granada, lo único que me desconcertó fue la carencia de artistas de origen latino o iberoamericano -melodramáticos éstos, por excelencia- en dicha muestra, ya que en la lista de artistas sólo encontrábamos a creadores como: Vasco Araujo [Portugal], Victoria Civera, Leopoldo Ferrán & Augustina Otero, Joan Fontcuberta, Valeriano López [España], y Sergio Vega [el único latino, argentino con residencia en Florida, EUA], en un total de treinta y siete firmas; y por supuesto, está la que hasta el día de hoy puede ser una de las muestras y proyectos editoriales más trascendentes relativo al tema [... enemigos aparte, fue un proyecto sobre el cual se polemizó casi demasiado], hablo evidentemente de: *Ultrabaroque. Aspects of Post-Latin American Art*, un proyecto co-curado por Víctor Zamudio-Taylor y Elizabeth Armstrong; organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego con el apoyo de varias entidades privadas y públicas; donde destacan artistas como: María Fernanda Cardoso [Colombia/Australia], José Antonio Hernández-Díez [Venezuela/España], Yishai Jusidman [México], Rubén Ortiz-Torres [México/EUA], Valeska Soares [Brasil/EUA], Meyer Vaisman [Venezuela/EUA/España], y Adriana Varejão [Brasil], en un total de dieciséis artistas; el cual, estuvo itinerando dos años (2000-2002) por varios museos americanos, y visitó ciudades como San Diego, La Jolla, Miami, Minneapolis, Fort Worth, San Francisco, Ontario, y México, D.F. O la muy actual *POPulence*, donde se incluyeron trabajos de Jeff Koons, Beatriz Milhazes, Takashi Murakami, Jorge Pardo, Lari Pittman, Marcelo Pombo, y Fred Tomaselli, entre otros; según una curaduría de David Pagel para la Blaffer Gallery del Museo del Arte de la Universidad de Houston [2005].

En cambio, a pesar de lo oportuno que podría significar el enfocar la argumentación museográfica del proyecto: *Barrocos y Neobarroco. El infierno de lo bello*, desde la confrontación con estos proyectos anteriores, no preferimos hacerlo así. Ni tampoco desde una sagaz óptica únicamente “iberoamericanista”, por la “facilidad ilustrativa” que dicho enfoque podría suponer, teniendo en cuenta que fue el Barroco [Histórico] la primera forma de colonización espiritual que Occidente establece como “lectura” de *lo americano* [... y viceversa]. Claro que, curiosamente, de esta relación de reciprocidad, de Ida y Vuelta,

y de auto-reconocimiento mutuo de la(s) diferencia(s), y la descentralización de los focos de atención discursivos de una nueva subjetividad cambiante, pocas veces habla el más radical discurso crítico post-colonial. Tal vez por ello, esta sea una de las razones fundacionales *puestas en juego* en esta “oportunidad lectiva”<sup>30</sup>, para que el proyecto que hoy día nos reclama, esté pensado desde la categórica cartografía plural que convocan el diálogo de *opciones estratégicas barrocas*, las cuales parten desde la democrática mirada de *lo trans-territorial*.

Sí, desde una *transterritorialidad* que pretende conectar redes subterráneas de la subjetividad contemporánea que operan en simulares condiciones programáticas, aunque no así en simulares latitudes y coordenadas geopolíticas. Y ratifican -de esta forma- aquella lectura de d’Ors, Sarduy, y Calabrese del Barroco y el Neobarroco como un “espíritu de época” -extrañamente- atemporal; como rompimiento de las latitudes y coordenadas espacio-temporales, tal cual *bucle eterno* que sobre su propia densidad, gira.

Por otro lado, si de algún *modelo lectivo* del Barroco y el Neobarroco, esta muestra habla, ese modelo puede verse perfilado en cierta *presencia estructuralmente barroquizante* de las obras expuestas. Pues aún, cuando mi visión personal del “posible” *Barroco* y el *Neobarroco Americano Contemporáneo*, esta ceñida a una *noción de Bucle* [= *artificio de adorno humanoide de “fingimiento sobreactuado”*, que ultra-teatralizadamente se exhibe, quizás mucho más ritualizado y ritualístico que representacional]<sup>31</sup>; de alguna manera, una visión más retiniana la mía, en un inicio, este acicate “estructural” de *comportamiento y conducta barroca*, más que del resultado, de *proceso barroquizante* más que la estética, que propone esta museografía, no es precisamente contraria con nuestra visión -sino mejor complementaria- a la perplejidad sintomatológica de saberse en un *laberíntico estado infernal* de “abuso de la belleza” [Danto en mi cabeza, con su cercano ensayo relativo al tema].

Ya que, en esa relación dialogística atemporal, fluctuante en el tiempo, del saturador Infierno de la Vida Cotidiana de la Era de las Telecomunicación y la Globalización, el Sujeto Contemporáneo halla un sumidero de “alimento espiritual” [como diría Beuys] que desborda sus limitaciones subjetivas, en pro de cierta libertad expresiva que lo libera.

Y ahí, en esa noción de “SER libre”, siendo éste un *SER ideológico*, apto para aceptar o dimitir de sus realidades ritualizándolas o filtrándolas por su aparato lector, o simplemente ficcionándolas hasta el extremo de su representación; es donde Iberoamérica -específicamente- [aún siendo un concepto hoy día, tal vez, demasiado sobre-estimado en su mera abstracción sociopolítica] deja de “ser” *post-moderna...* y se torna “neobarroca”; pues en nosotros no ha muerto la remuneración narrativa que enarbola *la experiencia del sujeto*, o la supremacía moderna de su expresión simbólica en la figura del Autor [así con la mayúscula capital de título nobiliario]; sino que éste [el Sujeto y el Autor en sí], se está reinventado, diariamente, inmerso en una nueva *ontología crítica*, que olvida la grandilocuencia de lo macro-político, para optar por la microscópica focalidad de *lo óptico*,



lo que lo hace simplemente humano. Sin tener la presión asfixiante [del complejo de su ausencia] -como espada de Damocles- del concepto claustrofóbico de la Identidad; ese tiránico fantasma que todavía patatea desde la tribuna de su horca, en los tiempos de *la trans-genética* y del *Matrix Ficción Revival*. O quizás..., esta visión post-utópica de lo que somos, podría *metaforizarse* como nuestra “*Rosa para la democracia directa*”<sup>32</sup>.

Un tiempo y un lugar -quien sabe si de *pura imaginación virtual*- donde habita esa humanidad prístigena, casi terapéutica; en la cual, halla su fe, su erotismo más pleno, sus forúnculos brotándole de cada trozo infectado de su vida animal, su mejor adicción reveladora, su luz opaca, su sentido humorístico de radical autocrítica frente al espejo de las representaciones; donde encuentra los principales motivos para llevar a cabo su interminable “Festín Barroco”, esa denotaba y voluptuosa festividad dicotómica, corrosiva y extenuante, maravillosa y visceral, superficial y profunda, siempre “innombrable” que tanto anhelaba Lezama [ese gran profeta de lo que somos].

XVI

“... un NEOBARROCO en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo.”<sup>33</sup>

Severo Sarduy  
*Nueva Inestabilidad*

Granada, España. Verano del 2005

Notas

1. El subrayado en cursiva y el entre corchetado, es mío. Ver del autor, *Ob. Cit*, editada por el Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, página: 47, La Habana, Cuba, 1957.
2. Como curiosidad, debo apuntar que (posiblemente por mi temprana juventud) este primer acercamiento -en mi caso- no fue a partir de la lectura de su obra poética o su escritura ensayística [la cual hoy día es mi *Libro de Cabecera*, prácticamente], sino que vino acompañado de un modo más clarificante de la mano de la publicación por parte de Carmen Suárez León, mi primera gran mentora, en esos años editora de la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, de los *Diarios (1939-1949)* de J.L.Lezama, en el N° 2 de aquella prestigiosa y excelsa publicación en el año 1988, en La Habana, Cuba.
3. En este caso, era una trasnochada réplica del original publicado por el Fondo de Cultura Económica de Buenos Aires, Argentina, en el año 1987; que me prestó como si de su testamento intelectual y mayor riqueza se tratase, el poeta y amigo cubano Carlos Alberto Aguilera (hoy día residente en Alemania, a quien -además- considero, desde mi entender,

uno de los intelectuales y escritores más influyentes de mi generación). Hablo de las cercanías de los inicios de la década de los 90's, cuando en La Habana, traficaba la información de textos de este tipo como "oro en paño", y conseguir una joya de este *calibre* -para utilizar la jerga habanera, propiamente dicha-, más que un lujo... era un sacrificio.

4. Relativo a esta anécdota, que puede resultar hasta irrisoria vista desde la lejanía pomposa de Occidente, quisiera añadir que ese "clandestinaje" de la obra de Severo Sarduy en la Cuba Post-Castro, a estas alturas del Siglo XXI, debería quedar ya en el pasado; pues con la obra y la personalidad de Severo, Cuba y su cultura deberían saldar una deuda de gratitud, -sin tener en cuenta de entrada la grandeza en sí de su obra- ya que gracias a él... la Cubanidad tuvo un vocero de primera línea en Europa, y el mundo, allá donde fuese. Y cuando hablo de Cuba, por supuesto, no hablo de la Isla y sus pobladores o conciudadanos, sino... hablo del Gobierno Cubano, pues ha sido, el Gobierno quien en su dictatorial política ideologizante, y su despótica actitud malversadora de los saberes culturales, ha descentrado la mirada y el estudio sobre

la amplísima y muy cubana obra de Severo Sarduy, por justificaciones tan absurdas, como todas las justificaciones de las tiranías, relativas a su descarada homosexualidad, contrario al machismo beligerante del Hombre Comunista, o a su sofisticado rigor culterano, contrario al populismo folklórico de bajo nivel de la política cultural gubernamental cubana, o por su decisivo exilio europeo, considerado un gesto de “alta traición”.

5. Esa sadomasoquista festividad cultural que en aquellos años abastecía de “libros robados” a toda la mundanal plebe de la intelectualidad cubana no oficialista, que tenía que conformarse con *mirar y no tocar* (cosa que nos convirtió a muchos en pequeños delincuentes o cleptómanos culteranos); pues en la Feria, que tenía una buena representación internacional, no se vendía ni una hoja de papel impreso. Eso sí, al final, las cuadrillas de *usurpadores de saberes impresos* lograban algunos objetivos muy bien remunerados intelectualmente. En esta ocasión, Dios proveyó.

6. Un colapso, que igual vino acompañado de algunas otras “lecturas complementarias”, las cuales pueden parecer añadiduras referenciales, vistas desde una perspectiva superficial, pero que en profundidad, aportan cierta noción de lectura limítrofe de los procesos de construcción discursiva de la Modernidad y la Post-Modernidad Occidental, que pueden servirnos de reordenamiento un tanto diametral, tangencial del mismo; a lo cual, Iberoamérica, se suma, por ejemplo: *El pliegue (Leibniz y el Barroco)* de Gilles Deleuze, *La expresión americana* de José Lezama Lima, *Lo barroco* de Eugenio d’Ors, o *Escrito sobre un cuerpo y Nueva Inestabilidad* de Severo Sarduy, *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (libros claves para entender estos “procesos de barroquización”, o una mirada más amplia y democrática del Barroco Contemporáneo, en diálogo constante con el Barroco Histórico), o, *De la seducción*, de Jean Baudrillard, o también de él: *Cultura y Simulacro*, o *Culturas Híbridas* de Nelson García Canclini, e incluso: *El kitsch* de Ivan Slavov, y *Mando a distancia* de Barbara Kruger (otros textos reveladores de la

“naturaleza mestiza” de nuestra cultura), a lo que se incorporan: *La Escritura del desastre* de Maurice Blanchot, o *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino, o *Mal de Archivo y Aporías*, de Jacques Derrida, y *La angustia de las influencias* de Harold Bloom (textos los cuales, ofrecen un modelo de escritura divergente, de cómo articular un “estilo de pensamiento” de disidencia moderada), por citar algunas. Textos -de algún modo- descentralizados, *postcríticos* (como un poco, juguetonamente, este ensayo pretende ser), escritos desde el margen, la disidencia misma y la transgresión.

Y sobre esta idea de “escritura post-crítica”, consultar: Ulmer, Gregory: *El objeto de la postcrítica*, en *La Postmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, España, 1985; o de Maggie Mateo, *Ella escribía poscrítica*. Casa Editora Abril, La Habana, Cuba, 1995; un libro que sin duda marcó una pauta en nuestra generación; o de Antelo, Raúl: *Los desafíos de la post-crítica*, Revista de Crítica Cultural, n° 25, Santiago de Chile, Nov. 2002.

7. Sarduy Severo, en *El Barroco y el Neobarroco*, *Obras Completas*, página 1385, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

8. *Ob.Cit.*

9. Calabrese, Omar: *La Era Neobarroca*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, España, 1989.

10. Dedicado al estudio, definición conceptual y desglose de dicho síntoma, específicamente en la Plástica Cubana de los últimos veinticinco años, la historiadora del Arte Suset Sánchez, ha escrito un ensayo revelador, al respecto, de título: *Lujuria en el laberinto (Neo-historicismo en el Arte Cubano Contemporáneo)*, del año 2000, La Habana, Cuba; el cual ofrece un renovador giro crítico al tema.

11. Esta frase sobre Galán, de pronto, parecen palabras puestas en mi boca (o mi mano) por parte del crítico e historiador del Arte cubano, residente en Madrid: Andrés Isaac Santana, por suerte amigo.

12. En la proliferación polisémica y su polifonía referencial citatoria, reciclante y homenajeante de esta serie, insisto en

hallar *un latir neobarroco* en Bedia, por ser contenidista hasta en el máximo y el mínimo detalle, de hecho esta es su serie -representacionalmente hablando- “más académica”, y puede ser una de sus series más obviamente “sofisticada”, en el sentido que Severo Sarduy le daba al término como explicación de un estado mental Barroco, donde se combina la sapiencia de que el silencio manchado de gris, no es silencio, es espacio invadido, y donde cada elemento significante esta cargado de nombramientos múltiples, por tanto es un modelo de obra que propone una lectura descentralizada de sí misma (¿otro giro estilístico del Barroco... quizás?); aún cuando dos críticos y pensadores de la visualidad de la talla de Kevin Power y Javier Panera insistan (en conversaciones al respecto y textos relacionados con Bedia) en indicar que es cierto halo decadente de *Neo-Romanticismo* tardío, lo que en ellas pervive... y no *Neobarroco*. Insisto en correr el riesgo de incluirlas en esta visión, tal vez, por conocer que en Bedia, el nivel de rebuscamiento referencial de cada obra, es en sí un proceso de desciframiento y nombramiento Barroco.

13. Una serie en la que estuvo trabajando este artista, desde mediados-finales de la década de los 80’s hasta finales de los 90’s; entre los que destacan obras como: *La gloria eres tú (Retrato del cacique Hatuey)* (1990), *Retrato del Che Guevara* (1990), *El otro viaje de la Libertad (Retrato de Pablo Escobar)* (1995), o *El día de la Independencia* (1998). Sobre esta serie, precisamente, publique el texto: *El Retrato Histórico de Alexis Esquivel [Herencia y Ruptura: Lirismo Bad]*, en la Revista Atlántica, N° 9, páginas: 104-108, Invierno 1994-1995; Las Palmas de Gran Canarias, España.

14. Sobre cómo se da, desarrolla o manifiesta este fenómeno o proceso de *carnevalización*, debemos observar los procesos de desautoría que propone el propio ritual del *Carnaval (la fiesta barroca por decreto)* como nulidad del yo en las Artes Visuales Contemporáneas, como micro-políticas de Sujeto, para articularse como eterno

sistémico fenómeno de enmascaramiento; donde el juego con los recursos formales y lingüísticos de la “alta” y la “baja” cultura, o el uso transgresor (re-escriptor) del legado historicista, es una artimaña ideo-estética que se coloca en la tensión que el *Carnaval* esgrime como operación de resignificación disidente, como estrategia simuladora de *travestimos* seductores. Siendo así... el anticanon de “lo clásico” por definición, ya que se trasmuta inestablemente en sorpresa, ruptura, sensualidad, o teatralidad sobreactuada que en fingimiento de sí misma termina en ser sólo gesto, sólo rasgo, sólo complemento indirecto, nunca sujeto o predicado, nunca personaje o lugar; sino: sólo su nexa, su intervalo.

15. Si nos estamos permitiendo historiar un poco, pienso que todo hay que decirlo en pos de la justicia histórica, y el ejemplo de Chago; tuvo lugar gracias a la inmejorable labor de los críticos Antonio Eligio Fernández (Tonel) y Orlando Hernández, y de los artistas Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez, estos últimos en aquel tiempo gestores del Espacio Aglutinador, la primera galería privada o iniciativa de programación expositiva no oficial en la Isla.

16. La primera vez que me sucedió, fue cuando defendí un proyecto de libro de ensayo de título: *Palimpsestos Neo-Barrocos* (1995-1998), por el que gané una Beca de Creación en Abril del año 1995, en La Habana, Cuba. Libro que, a propósito, la Editorial Letras Cubanas nunca publicó, como estaba convenido en el premio de la Beca; en esa especialidad silenciadora de la censura muda que es evadir responsabilidades, o echarles las culpas a la carencia de recursos materiales de la Industria Editorial Nacional; porque incluía en éste, artículos sobre artistas cubanos del exilio. Un texto que como estaba pensado desde la lógica de la “Crítica de Arte”, y no desde el “discurso plenamente teórico”, ya que estaba integrado por 15 artículos dedicados a 15 autores cubanos de dentro y fuera de la Isla, que yo particularmente me aventuraba a denominar: “neobarrocos”; hoy día pudiera no tener mucho sentido que fuese publicado, ya que en el transcurso de una década, algunos

de ellos, han cambiado radicalmente su producción.

Luego, cada vez... que balbuceo esta IDEA -sólo por incordiar- a mis coetáneos, sobre todo si son gente del gremio de la Teórica y/o la Crítica y la Historia del Arte; la idea misma siempre resulta cuanto menos chocante, y cuestionable.

Para mí, esto no es nada traumatizante, cuando tan solo la arguyo como una hipótesis, o un *lapsus* especulativo más, del que bien pudiera valer la pena debatir,... bueno relativamente, estamos en ello; pero que no la acepto como un DOGMA al que afiliarme. Pues para ser más *Neobarroca*, es mucha más cercana al *divertimento*.

17. Referencia a la obra *Eros*, 1990 de James Lee Byars.

18. Aquí hablo claramente de la obra de Félix González-Torres, *Sin título (Aparición)*, 1991.

19. Ver de Simón Marchán Fiz: *La poética de lo informe a flor de piel*, páginas: 17-35, en el libro: *Fernando Sinaga. Esculturas 1991-1999*; publicado por la Sala América Aretoa, Vitoria-Gasteiz, España, 2001.

20. Cuando dije "totalizador", hablo del poder narrativo, sugestivo de una obra que su apariencia estructural, -fenomenológica- puede simular ser *minimalista, reduccionista al extremo*, cuando en realidad... la obra en sí esta narrándonos un microrelato que rebasa sus estructuras fenomenológicas, es decir: formalistas.

21. Un fabuloso libro (de exquisita factura hasta en su encuadernación e impresión) que me despertó esa mirada sobre este autor fue: *James Lee Byars / La Duda Perfecta*, de Kevin Power, publicado por el Instituto de América / Centro Damián Bayón de Santa Fe, Granada, España, 2001.

Por otro lado, es cierto que el rasgo semántico característico -dictado por el pensamiento académico, por excelencia- del Barroco es la alegoría; pero en cambio, según Lezama Lima y Severo Sarduy, es la metáfora la redondez de su voluta terminal.

22. Sinaga, Fernando: *Consideraciones Discontinuas (1985-1999)*, página 27, publicado por la Galería Bores & Mallo, Cáceres, España, 1999.

23. Barthes, Roland: *Sistema de la moda*, París, Seuil, 1967; citado por Severo Sarduy, *Ob.Cit*, página: 1392.

24. A quien no conozca esta esperpéntica serie, os recomiendo el libro dedicado a la misma: *Daniela Rossell / Ricas y Famosas*, publicado por la Editorial Turner, en Madrid, España, en el año 2002.

25. Digamos, que es un riesgo que queremos correr, pues no estamos dando NADA como absoluto, repito; esto es sólo una Lectura comparativa a qué puede ser leído y entendido como Barroco, en tanto a qué puede no serlo. De igual modo, no debe ser leída esta aparente retahíla de nombres, como un aglomerado nominal de conjunto, sino justamente, como la posibilidad de unir en las diferencias una *visión de conjunto*, o sea: que no porque estos artistas aquí estén circunscritos a una mirada o un síntoma específico, esto significa que ellos así se sientan, o que ellos providencialmente se conciben cercanos a los unos con los otros; pues la designación de nuestro juicio, es más bien aleatorio, asociativo, relacional; no precisamente clasificatorio como engavetamiento claustrofóbico. Estamos hablando de un vínculo, en muchos casos más metódico que estético, no de una etiqueta.

26. Sobre este concepto de "recaída", tomado de su significado en francés Severo, expulsa gran parte de su teoría sobre el Barroco, en su ensayo: *Barroco*, Ediciones Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1974. Igualmente publicado en: *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica; México, DF, 1999. 2 Tomos

27. Estos son los "rasgos" que Calabrese nombra para designar una "Era Neobarroca", en su ensayo de mismo título antes citado.

28. Al cual tuve acceso por su publicación en sus *Obras Completas*, Edición Citada, páginas: 1385-1404; también, una lectura del quinto capítulo de su ensayo: *Nueva Inestabilidad*, igual esclarece la mirada desde la que

hablamos, ...o queremos hablar. Ver. Ob. Cit. Páginas: 1370-1375.

29. Referencia a la página 1412, de la ob.cit. del autor, texto: *El Heredero*.

30. Toda exposición es siempre una "oportunidad lectiva". Es más, ese podría ser su mejor éxito, sólo proponerse como una Lectura, sin pretender acaso ningún descubrimiento filosofante o especulativo, o ningún academicismo adoctrinante. Una intención que el presente proyecto, insiste en aceptar como dirección accional. Entendiéndose así... Esto aquí expuesto, es sólo eso... una lectura-escritura (nuestra) de los *Barrocos* y *Neobarrocos* posibles.

31. Como he dicho en una entrevista reciente, este es un proyecto que ha nacido de la mano del comisario e historiador del

Arte, Javier Panera, en el cual el hecho de invitarnos a Paco Barragán y a mi (Omar-Pascual) ha participar en el mismo desde una perspectiva de trabajo en un equipo de comisarios/curators, nos ha posibilitado contrastar tres visiones sumatorias, que se han hibridado, justamente desde la lógica dialógica, revisionista y plural del *Barroco* y el *Neobarroco*; para ampliar y diversificar nuestras visones del mismo. Una tarea, que dicho sea de paso, al final del camino, ha resultado en ser muy gratificante.

32. Título de una rotunda obra de Joseph Beuys, del año 1973.

33. El subrayado en negrita, mayúscula y cursiva, es mío.



# Pintura caprichosa del Barroco (infinito) según Wolfflin

*Acompañadas de unas notas severas sobre Sarduy*

Aunque no parece hoy posible dar un único marco teórico a un arte que carece de él, como todo arte que - en mi opinión- se precie de tal, la lectura que hace Wolfflin de la arquitectura barroca ,principalmente, puede ser reveladora, en el sentido que puede abrumar, volver a velar, dejar en penumbra y contribuir a “dar luz” sobre estas sinuosas sombras abisales, insondables, que constituyen en su fundación lo que entendemos como Barroco. No obstante, este texto asume su oblicuidad/ transversalidad necesarias por ser destinado expresamente para esta exhibición específica sobre *El Infierno de la Belleza*.

El Barroco no puede establecerse porque el Barroco no es estable. El Barroco es devenir perpetuo, es mutable, es infinito sin absoluto, sin centro.

La penetración del Barroco es tan profunda como precoz, efímera, con miedo a escapar de la forma al *espacio* propio (inédito) donde se pierde.

El Barroco esta abierto, sigue abierto, improvisa la apariencia caprichosa.

El Barroco es polifonía, movimiento, exceso. Es el estilo resplandeciente que primero es manierista y en su desarrollo “maniera grande”, como lo califica Vasari, fase de arena, de algas y moluscos en “ensamblaje masivo” (Bernard Teyssèdre).

El Barroco es un golpe imprevisible, es excitación y esencia mínima del éxtasis. El Barroco es envenenamiento, intoxicación, contaminación, naufragio, desamparo, oscuridad, infierno.

En el Barroco la secuencia rítmica es desalojada por la repetición métrica. El Barroco es fluidez, multiplicación, es lo amorfo que se enrolla y riza, se hace bucle y pliegue.

El Barroco es infinito, esta fuera de tiempo y fuera de lugar, que son convenciones de la forma. El Barroco es lucha estéril de la forma para deshacerse de la materia. Espíritu sin Dios. Pero el Barroco no es la decadencia y muerte, como creyó Burckhardt al principio, sino su anuncio. El Barroco es apogeo fugaz, intenso. El Barroco no es perversión ni degeneración como todavía creen algunos. Este acento moral es ajeno al Barroco. Además, no hay obviamente un solo Barroco, uniforme y general (absoluto, militar, dogmático). Nada de todo eso es Barroco. El Barroco no solo esta delimitado por el Renacimiento y el Neoclasicismo ni tiene dos siglos de hegemonía. Por razones obvias el Barroco carece de unidad. Si en un principio fue masivo, severo, luego se aligera y alegra hasta volverse Rococo en su destierro dieciochesco.

**“El Barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos” (Wolfflin)**

“Caprichoso, bizarro, extravagante” (Vasari), refinado, abusivo, superlativo, excesivo (hasta lo absurdo y monstruoso). El Barroco es *pintoresco*, para sus estudiosos mas celebres, aunque es mas una arquitectura que un cuadro.

La belleza no reposa, parece modificada a cada instante. La impresión de *movimiento* es esencial en esta concepción de lo pintoresco, que tienen quienes creen que la pintura debería ser destinada a la expresión de lo que esta en *movimiento*, operado mediante la apariencia que supone necesariamente ausencia de verdad material. Todo es impreciso en el Barroco, según las masas de claroscuro, sombras y luz son sus elementos. Se destruye el contorno, dejando paso a una zona terminal indefinida donde las masas se pierden.

La regla ha muerto, por ausencia de movimiento y carencia de lo pintoresco. Ni la línea recta ni la superficie plana forman parte de este universo libre, oval, oblicuo. Tampoco hay ordenamiento simétrico y el centro no esta indicado. Este arte rehúsa cualquier ley, buscando insondables abismos, un espacio infinito, su espacio, su cielo y su infierno.

El Barroco aporta embriagues, éxtasis, sobresalto, dando una impresión del instante. Se busca lo que impone, porque el Barroco no es sensible a la forma colosal. El Barroco crea en lo grande buscando lo que subyuga de forma patológica. Así se excluye el ángulo recto. El Barroco “marca” el regreso a un estado informal. El Barroco subraya la materia concentrando

toda la fuerza en un punto, estalla en ese punto con desmesura, en detrimento de otras partes que naufragan, aunque la acción se comunica a toda la masa entera. El cuerpo en su totalidad es arrastrado al impulso del movimiento. En el Barroco no hay terminación ni serenidad. Hay inquietud, inestabilidad y tensión. Lo que esta determinado y tiene conclusión es ajeno al Barroco. El velo es un motivo Barroco donde la forma se disuelve y deja paso a la *magia de la luz*: la orgía de espacio y luz es la marca de este arte. El Barroco no teme ni las formas impuras ni la disonancia en la armonía ni la promiscuidad. El Barroco funda su armonía a partir de una *concordancia disonante*.

“La fusión es el todo, es la mas alta felicidad” [Giordano Bruno].

Miguel Ángel no crea sin lo colosal. El hombre debe inclinarse ante lo que es mas poderoso que el. El Barroco no tiene escala ni referente humano. El hombre es engullido por el espacio Barroco, la desmesura le sumerge donde la luz supone el factor esencial para crear una atmósfera que le envuelve. Pero el gusto Barroco no se expresa únicamente en el poderío de las dimensiones sino también en la unidad de las masas, a pesar de la fragmentación del conjunto. El sentido liberal de este arte queda patente en las inscripciones recogidas por Keissler, la mas bella de las cuales es , para Wolfflin, el Aviso en latín que dirige al visitante el jardinero de la Villa Borghese:

*Yo, el aguardian de la Villa Borghese Pincianae, /  
decreto lo que sigue: /  
quien quiera que seas, si eres hombre libre, /  
no temas aquí las cadenas de la ley, /  
ve donde quieras, corta lo que quieras, /  
marcha cuando quieras. /  
Todo lo que ves en honor del extraño mas que del dueño. /  
En este siglo de oro, en el que todo dorado /  
se ha hecho por la seguridad de los tiempos, /  
el dueño no quiere que sean gravadas leyes de bronce. /  
Amigo, no tomes por ley mas que la decencia de tus deseos. /  
Pero, si por mala astucia /  
y por puro placer rompes las leyes doradas de la cortesía, /  
aparta, / pues nuestro amigable tratado puede, por el jardinero, /  
ser roto sobre tu cabeza.<sup>1</sup>*

**Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. [Severo Sarduy]<sup>2</sup>**

Espacio y Barroco parecen términos redundantes pero los he asociado -siendo uno parte del otro- para expresar el Espacio Astral, el Espacio espiritual, el espacio de Eros y Thanatos,

esenciales a la obra del cubano Severo Sarduy. Este Barroco Sideral, este Barroco Estelar y mestizo del autor de Cobra y Maitreya, peculiar y caprichoso, como no podía ser menos, el de las Enanas Blancas, los Quasar, los Agujeros Negros y Supernovas, el de Oriente, el de Cordoba y otras cobras, ensancha , dilata, abre, como ningún otro, el *espacio* disciplinario habitual del Barroco hasta nuevos infinitos celestes apropiados, presuntos infiernos de lo sublime, espacios sin estructura conocida, sin reglas habituales, sin normas estrechas, sin marco castrador, sin ley.

Sarduy explora un universo fluido y enigmático, como discontinuo y lleno de riesgos e imprevistos, donde Eros y Thanatos, vida y muerte, son los focos protagonistas travestidos de este espacio:

*Aunque ungiste el umbral y ensalivaste  
no pudo penetrar, lamida y suave,  
ni siquiera calar tan vasta nave,  
por su volumen como por su lastre.*

*Burlada mi cautela y en contraste  
-linimentos, pudores ni cuidados-  
con exiguos anales olvidados  
de golpe y sin aviso te adentraste.  
Nunca mas tolerancia ni acogida  
hallara en mi tan solapada inerte  
que a placeres antípodas convida*

*y en rigores simétricos se invierte:  
muerte que forma parte de la vida.  
[Vida que forma parte de la muerte].<sup>3</sup>*

1. Heinrich Wolfflin. *Renacimiento y Barroco*. Comunicación. Alberto Corazón-editor. 2 edicion, 1978. Madrid.

2. Severo Sarduy. *Barroco*. Editorial Sudamericana. 1974. Buenos Aires.

3. Severo Sarduy. *Daiquiri*. Poéticas 2. 1980. Sta. Cruz de Tenerife.

## Abecedario para Severo

La aparición en la Colección Archivos (bajo el acuerdo investigador y coeditor de diversos organismos europeos e iberoamericanos, y en España con el sello de Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores) de la *Obra Completa* del escritor cubano Severo Sarduy (Camagüey, 1937-París, 1993) permite al público lector una visión de conjunto sobre uno de los autores hispanoamericanos más personales y renovadores de la segunda mitad del siglo XX. Desde muy joven participó en el mundo cultural habanero, primero en *Ciclón*, y desde 1959 en *Lunes de Revolución*. Becado en 1960 para estudiar Historia del Arte en París, sería ésta la ciudad donde trabajaría y residiría hasta el fin de sus días. Viajero por Europa, la India, América y el norte de África, editor literario en Seuil y más tarde en Gallimard, colaborador científico de Radio France Internationale, amante de la pintura y pintor él mismo, su obra literaria toca todos los géneros al tiempo que los subvierte y los transgrede; traslada la esencia y el ritmo de lo cubano al corazón de la cultura clásica europea contaminándola y enriqueciéndola con su interés por el mundo oriental o por las vanguardias más rupturistas de los años 60 y 70. Novelas como *De donde son los cantantes* (1967), *Maitreya* (1978) o *Colibrí* (1984); ensayos como *Escrito sobre un cuerpo* (1968) y *La simulación* (1982); libros de poemas como *Big-Bang* (1974) y *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985); un título tan inclasificable como imprescindible, *El Cristo de la rue Jacob* (1987), son los que llevaron a afirmar a Juan Goytisolo que si no existiera Severo Sarduy, habría que inventarlo.

Un ejercicio de invención y un juego es lo que se propone el siguiente abecedario. Los términos del mismo suponen una entrada en el laberinto babélico y neobarroco de una obra que es un cúmulo concertado de correspondencias. Internarse en un libro de Sarduy es penetrar en un territorio lingüístico que nos conducirá a descubrir el ámbito de lo universal a partir del habla cubana más viva y más lujosa. Se trata sobre todo de una festiva invitación a la lectura.

**BARROCO.**- Barroco de la profusión movediza, escenificada. Barroco nómada. Espacio de la superabundancia y del desperdicio. Para Sarduy “en el barroco, como en el erotismo, hay una intervención del juego: se relega la información a un segundo plano pues lo que cuenta es el deleite, la sensualidad de la forma, el goce que procura su materia fonética, con su presencia corporal”.

**BIG-BANG.**- La teoría sobre el cosmos deviene génesis de la escritura; según el crítico Roberto González Echevarría, “Sarduy considera la producción literaria como una serie articulada de traslaciones, de traslados y transmutaciones, no en relación a un centro único, sino a una pluralidad de centros; como planetas y astros de diferentes galaxias giran alrededor de diferentes soles, y éstos, a su vez, alrededor de diferentes astros, y éstos, a su vez, alrededor de otros cuerpos celestes y constelaciones”.

**BUDISMO.**- Lugar de abolición de todas las oposiciones. El budismo no puede condicionar nada, simplemente porque no es una causa. Te enseña a tener la vista justa. “El Oriente en *Maitreya* sirve como tela de fondo a una reencarnación, la del Buda futuro, pero también como arqueología de un personaje secundario, que en *Paradiso* ocupa sólo unas líneas y que yo desarrollo en todo el relato. Cuba así queda como una conclusión, como una profecía o un sueño del Oriente. Después de todo, América es un sueño de España, un sueño de Colón, que fue a su vez un sueño de Marco Polo”.

**CICLÓN.**- “En cuanto llegué a La Habana conocí al grupo de *Ciclón*”. Comienzan las correspondencias literarias: Piñera recién llegado de Buenos Aires le habla de Gombrowicz, a quién conocerá años después en París. *Ciclón* es la memoria de sus primeros poemas publicados.

**COSMÉTICA.**- ¿Cosmética para combatir el terror? “Yo diría que mi mundo es el mundo del neón, del puro artificio, de la cosmética en el sentido también que los griegos daban al término”. Ornamento y orden. Cosmos ético, en el fondo.

**CRISTO.**- *El Cristo de la rue Jacob*: el esplendor de la revelación. No es una novela ni un libro de ensayos sino una serie de flashes, de cóleras y de amores. Un estudio de la relación entre su propio cuerpo y las indelebles marcas físicas y mentales que han marcado su existencia. “Cicatrices, escrito en la piel”.

**CUBANÍA.**- Tres culturas, tres ficciones se han superpuesto para constituir la cubana: española, africana y china. Según Gustavo Guerrero “Sarduy se aleja para estar más cerca, busca en los márgenes para encontrar el centro y, una vez allí, dice la verdad del artificio”. En una entrevista con el poeta Leopoldo Alas en París, en 1988, Sarduy subraya: “Yo sé que soy cubano de la cabeza a los pies; hace veintiocho años que estoy en esta ciudad pero no soy un escritor francés. Soy un escritor cubano, es evidente. Además, hablo como un cubano, vivo como un cubano, bailo como un cubano, hago el amor como un cubano”.



**DANZA.**- Escrito sobre un cuerpo, y también, escrito mientras se baila, escrito con el cuerpo. La figura que danza teje la tensión de un sentido. La caligrafía oriental es la danza sobre el papel en blanco. Franz Kline : el pintor americano que bailaba entre los cuadros.

**DISFRAZ.**- El disfraz somete la escritura lineal a una desproporción de los sentidos, a una desmesura alejada de lo real hasta crear otra realidad descentrada, oblicua. Se acentúa a quien presencia todo pero no es visto y no es percibido : testigo fugaz y disfrazado.

**EPIFANÍA.**- La epifanía como iluminación. Del cuerpo y de la escritura. Voces, marcas, huellas, indicios, apariciones, olores, emanaciones. “Los hombres y las cosas emiten signos, como si los atravesara un sentido”.

**EROS.**- Se trata de erotizar el espacio en que se va a encontrar el lector. Valoración del juego erótico en lo que tiene de diferencia, de retardo, de espera. La transmisión de sentido se hace compleja, curva, voluptuosa, subordinada en función del placer. Eros disperso, gratuito, festivo.

**ESCRITURA.**- El sueño de ordenar las cosas y sus reflejos a través de la escritura. El propósito de resituarse el idioma en el espacio fundamental de su creación. Llevar el lenguaje cargado de significado a su más alto grado posible. La sobrecarga semántica, su explosión y dispersión, pueden dar origen al universo de un poema o de una novela. Como señala Gustavo Guerrero, una ofrenda : “volver a la raíz del español como quien regresa a su tierra, como quien trae a casa un idioma más rico que éste que un día se llevó consigo”.

**EXILIO.**- Según Gustavo Guerrero, Sarduy pertenece a esa cultura del exilio cubano que, desde sus orígenes, ha sabido distinguir entre geografía y nación. “Como otros trasterrados, Sarduy siempre vio a Cuba más allá de Cuba, como una isla que se reproduce en las más distintas latitudes, y por eso no dudó alguna vez en ponerle nieve ni plantaciones de té”. Sarduy se refería a sí mismo como a un quedado en París. Y reflexionaba : “Y, después de todo, el exilio geográfico, físico, ¿no será un espejismo ? El verdadero exilio ¿no será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece oscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que, en nosotros mismos, es esa tierra que hay que dejar ?”

**FIESTA.**- Explosión en un espacio vacío, trazo en una constelación de máscaras. Jaleo, jolgorio, relajo : celebración del gozo y la delicia. Los personajes fluctuantes y simuladores, sus cuerpos danzantes y pintados, están de fiesta. Según Goytisolo, la obra de Sarduy es una perpetua fiesta de la inteligencia y de los sentidos.

**GESTOS.**- “Cuatro gestos compulsivos : escribir, pintar, beber y ligar dictan la necesidad creativa de mis cuadros. Escribir y pintar porque una vez lanzada una frase o una pincelada nada nos detiene en la intriga y en el encuentro con un personaje. Beber porque, a la manera de una pantalla opaca, el alcohol actúa como un filtro de lo real, haciéndolo tolerable. Ligar porque una

vez acallada la pasión por el amante, no cesamos, buscamos otro y otro”.

**KITSCH.**- “Lo kitsch está presente en mi obra sobre todo como un rechazo a la jerarquía de valores - ideológica, simbólica, cultural - de los materiales presentados, puestos en escena. En mi escritura yo trato de anular esa jerarquía. No hay seriedad a priori en los discursos sino intensidad del significante”. Un ejemplo : el burlesco del Changay, un teatro erótico situado en el barrio chino de La Habana.

**LEZAMA.**- “Creo que soy un sacerdote de una religión nueva, occidental, que sería la religión Lezama”. Sarduy compró los derechos de *Paradiso* para Seuil, y controló su publicación y traducción al francés en 1971. Si heredero es el que descifra y lee, Sarduy es el heredero festivo de Lezama. “Lezama es el descifrador de la noche insular, de los jeroglíficos nocturnos, garabatos incandescentes en el aire denso del archipiélago, que, como animas o cocuyos, pueblan e imantan las islas a la deriva”.

**LUNES.**- Sarduy fue uno de esos hombres que fueron Lunes, en el suplemento que dirigía Cabrera Infante. Noches sin noche, en la imprenta o en la calle, festejando la inestable libertad. Imágenes de la fugacidad.

**MEMORIA.**- Valoración de la memoria intensa y salvadora del instante amoroso, de la canción escuchada en la niñez, del graffiti impulsivo y obsceno, del temblor de la luz. “Lo que escribimos es un modo de salvar del olvido. Soy Funes el memorioso, pero de una memoria totalmente pulverizada y personal”. El poeta consigna y testimonia una fulguración, una percepción. El sabor de una fruta o el sabor de un cuerpo. “La poesía sirve para recordar lo ínfimo”.

**MENINAS.**- Lugar del barroco por excelencia. Metáfora del autor inserto en su obra. La infanta Margarita trueno prognática en medio de sus meninas. En la España inhabitable de 1960 las únicas personas vivas eran Las Meninas. “Constituyeron y siguen constituyendo mi familia. A veces tomo un avión para ir a verlas y ver cómo van. Ya las hallé muy limpias. La infanta ha quedado tan platinada la pobre que se parece a Jean Harlow”.

**MORANDI.**- “Morandi : esas botellas enyesadas, esos búcaros sordos nos llegan, caen, si así puede decirse, de la noche de lo no manifestado. Han depuesto por un momento su firme reticencia al visible, su principio absoluto : no aparecer. Pronto regresan a su caos, maltrechos por esa breve residencia en la mirada, refractarios al brillo chillón del día, a la nitidez de todo dibujo, al estampido del color. A la luz”. El estampido de la vacuidad.

**MUERTE.**- Una entrevista de 1991 : “De mi presente, y de mi cada día más hipotético futuro, prefiero no hablar. Estoy sentado en un jardín, en la región francesa del río Oise, donde se inventó el impresionismo. Junto a la casa pasa un río. En otoño, las hojas cobrizas van cayendo sobre los palomares de piedra abandonados [...] Me acompaña en mi escritura otoñal Elegua, un chow-chow pelirrojo ; a veces pasa Compagnon, una gatita blanca, siempre en cólera [...] Ese presente, que se va nublando, es la única realidad. La otra, mucho menos serena, es la

de mi agenda, la de mi libreta de direcciones que, como un nuevo diario de la peste, se ha ido convirtiendo en otro libro : el *Libro Tibetano de los Muertos*.”

**NACIMIENTO.-** “Nací hecho un desastre : el desastre que soy. Una comadrona obesa, y negra como un carbón, me cogió por los pies, me viró al revés, cabeza abajo, me entró a nalgadas, y por fin, de ese amasijo amoratado y ahogado que era - parecía un personaje de Bacon - salió un grito pelado, un grito moteado, como el de un sijú platanero, como el de un gallo desplumado: el grito sin grito de Munch”.

**PALABRA.-** En sus últimos apuntes de 1993, Sarduy se refiere a Cioran, a su desilusión y desencanto, al hastío. Sin embargo, alaba la calidad y justeza de su estilo, la elegancia de sus frases, sus aforismos cincelados por el insomnio, tallados una y otra vez. “Hay, pues, más allá de la desesperanza total, algo que persiste, una fe. En el lenguaje y sus facultades, en la palabra”.

**PARODIA.-** Valoración de la risa como transgresión frente a lo constituido. Un ejemplo es *Colibrí* : “El Oriente vuelve mediatizado por la lucha de esos macharranes tatuados y sudorosos, que se afrontan en una tarima, en un timbiriche perdido en la jungla, nada más que para excitar la gula de los viejancos embebidos y cachondos que ya entrada la noche carenan en el local. Un Oriente paródico, de trapo”.

**PINTURA.-** “Pintar y escribir es lo mismo y no sé lo que voy a hacer cuando me siento a la mesa”. Sarduy idolatraba a Rothko, el color naranja de Rothko, el rojo y naranja sobre rojo que es como por azar el color de los mantos de los monjes de los monasterios budistas. El silencio y el sentimiento de estar en su presencia.

**PIÑERA.-** “Virgilio era como un miembro más de mi familia. Hacía batidos con mi madre. Una vez, cuando había una epidemia de gripe, nos explicó el determinismo filosófico. Nos miró a todos, con esos ojos de pájaro que tenía, y nos dijo : ‘Al que le va a dar, le va a dar’”.

**POESÍA.-** La poesía como danza y puesta en relación “Si el poema está logrado te pone en relación. Yo sé que en los poemas de San Juan de la Cruz y en los textos de Santa Teresa algo se puso en relación con algo ; ahora, no me preguntes si era un satélite artificial con un travestí de Tokio”.

**SIMULACIÓN.-** Siempre recordaba Sarduy el Carnaval. Y el barroco siestero de su isla natal. Escribir, maquillar, tatuar : el hombre es un ser para la simulación. El cuerpo, el sacrificado de nuestra cultura, regresa, con la violencia de lo reprimido, a la escena de su exclusión. Elogio del maquillaje : Baudelaire.

**TEL QUEL.-** Los escritores franceses que acogieron a Sarduy le pusieron en contacto con las grandes corrientes intelectuales del siglo : del psicoanálisis a la lingüística. En la Capilla Sixtina conoció a François Wahl, filósofo de origen judío, que sería su compañero hasta el final. Philippe

Sollers será su traductor al francés. Según Roland Barthes, su amigo y tutela moral, “existe un placer del lenguaje, de la misma textura de la seda que el placer erótico, y este placer del lenguaje es su verdad”.

**TRAVESTÍ.-** Reivindicación de la impostura, la metamorfosis, la proliferación, la metáfora, la alucinación, la irrealidad. “La última transgresión que le queda al hombre es la transgresión de su propio cuerpo. Los travestís ejercen una cierta fuerza contra su cuerpo para transformarlo en algo bello. Son muy parecidos a las mariposas porque las mariposas ejercen el camuflaje defensivo - se cubren de ocelos - para despistar, para defenderse, para engañar a los pájaros que quieren devorarlas. Para ser otras, para ser bellas. Son un despilfarro barroco que ya está en la naturaleza. El travestismo es una subversión metafísica : el cambio total de la apariencia”.

**VIAJE.-** Sarduy recuerda el primer viaje que hizo de su Camagüey nativo a La Habana promisorio : “Mi primer viaje y el que daría un sentido mío del viaje como desplazamiento y desarraigo”. Las posibilidades ontológicas del ser cubano se las planteó al leer a Cuba desde Europa. Muy importante es el viaje por la India (*Cobra, Maitreya*), una India que es a la vez el país real, el continente inmenso, lleno de colores, de frutas, de trajes rotos y dorados, y un continente simbólico, el de la fusión de los opuestos en el mito.

**VOZ.-** La voz como verdad del cuerpo. “La voz de Lezama continúa intacta, como en la época de mi infancia en que comencé a escucharla en la calle Trocadero, que se estiraba en el sopor de la siesta cubana, con su olor a salitre y a yodo, con la proximidad del Prado, del Malecón y del vasto mar que nos comunicaba - al menos eso creíamos - con el exterior”. Concebir una historia de la voz humana desde su apoteosis o su erección máxima, por ejemplo, Caruso, hasta ese desvanecimiento, hasta ese retiro en la blancura : Billie Holiday. (La voz de Severo : París, 1988, conversación con Leopoldo Alas : “Eres gordo, eres calvo, bebes cerveza a las doce del día, eres etílico, pero eres Severo Sarduy”.)

## Cámara de ecos

Severo Sarduy utilizó la imagen de la cámara de ecos para definir una estructura donde muchas veces el eco precede a la voz. Él asocia esa imagen con una narrativa ahistórica, atemporal, de diversos tiempos simultáneos y discontinuos.

El mundo deviene palimpsesto, como decía Roland Barthes, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento, también me recuerda a los “palacios de la memoria” tal y como los concibió Fray Mateo Ricci en 1596.

Un palacio de la memoria es una construcción mnemónica que emplea una técnica consistente en imaginar una serie de imágenes de edificios, que podrían contener los recuerdos de varios objetos de uno mismo. Ricci explica que el edificio podía ser real, imaginario o una combinación de ambas cosas, “mitad real y mitad ficticio”, al igual que en el caso de algún edificio que conociéramos bien y en cuyo muro trasero abriésemos una puerta imaginaria como un atajo hacia nuevos espacios, o en el medio del cual creásemos una escalera mental que nos llevara hacia los pisos más altos que nunca antes hubieran existido. El verdadero propósito de todas esas construcciones mentales era el de ofrecer unos espacios para almacenar la miríada de conceptos que forman la suma de nuestro conocimiento humano.

*“A todo aquello que deseamos recordar, le deberíamos poner una imagen; y a cada una de esas imágenes le deberíamos asignar un lugar en el que descansar tranquilamente hasta que estemos preparados para reclamarlas mediante un acto de memoria”.*

*Mateo Ricci*

La colección de citas que se presentan a continuación pertenecen tanto al Barroco histórico como al Neobarroco, todas han sido seleccionadas, no de libros, sino de Internet (el verdadero palimpsesto neobarroco), algunas fueron buscadas de modo premeditado pero otras, “me las encontré”, creo que juntas configuran un plano descriptivo bastante “barroco e intertextual” por la diversidad de elementos involucrados en cada una de ellas y la consideración en su conjunto; también me ha interesado la ambigüedad de algunas sentencias y los datos incompletos o contradictorios de otras... Sin embargo, casi todas están hablando de lo mismo... Lo que sucede es que cada cita, tratando sobre el mismo tema, agrega rasgos adicionales y nuevas perspectivas.



*“all the world's stage”  
(El mundo entero es un escenario).*

*W. Shakespeare*

“LA VIDA ES SUEÑO”

CALDERÓN DE LA BARCA

*“En las pasiones los portillos del ánimo”  
Baltasar Gracián*

*“El más plático saber  
consiste en disimular”*

*Baltasar Gracián*

**“Hay que vencer al mundo y seducirle con una indiferencia por lo menos equivalente a la suya”**

**Baudrillard**

*su origen el término barocco era una palabra*

*esa que designaba una perla irregular... Más*

*mente: “Todo lo que sigue no las normas de las*

*iones sino el capricho del artista”*

*Dictionaire portatif de peinture, sculpture et*

*Paris, 1757*

¿No es el neobarroco la alegoría de nuestro mundo, un mundo después de la catástrofe, en el que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo real, serían los índices de una historia saturniana?

*Christine Buci Glucksmann. 1992*

“Autor alguno del siglo XVII  
se viese ‘barroco’ ~

Kossovitich (1998)

**“Lo barroco es en arquitectura un matiz de lo extravagante”**

Quatremère de Quincy. Encyclopédie Méthodique 1789.

**”Barroco es el superlativo de lo extravagante, el exceso de lo ridículo**

Francesco Milizia Diccionario de las Bellas Artes. 1797

Todo es mirar y ser mirado; el mudo se convierte en un gran teatro, en puro espectáculo, del que sólo se forma parte mirando y siendo mirado, como en un gigantesco panóptico. Ese es el fondo de la melancolía barroca, la reducción del ser a la pura visibilidad, un resolverse el mundo en apariencias y simulación, un volverse indistinguibles el sueño, la ilusión y la realidad.

Christine Buci Glucksmann, 1992

“.. sus formas abiertas y dinámicas tienen una notable afinidad con el arte moderno y su preferencia por lo expresivo y espectacular en vez de un orden ideal esta indudablemente emparentada con algunos aspectos del mundo contemporáneo”.

Christian Norberg-Schulz, 1974

**“NEOBARROCO: REFLEJO DE UN CIESARIAMENTE PULVERIZADO DE UN SABER QUE SABE CERRADO SOBRE SÍ MISMO LA DISCUSIÓN DEL ARTE DEL DESTRONAMIENTO SEVERO SARRIN**

e al estatismo de lo  
a aspiración última del  
es poner en movimien-  
ad y apariencias... que  
le llegará a extremos  
tico frenesi.  
relación dinámica entre  
ol implícito de la forma,  
deseo de producir una  
n de movimiento y la  
encia en los detalles  
tales.  
ar toda nuestra aten-  
byugarnos con su  
cularidad y sus sonori-  
u sollicitación del oído  
ista, del intelecto y la  
ción”.

rine

“PUES EL *TRAUERSPIEL* NO ES TANTO  
UN ESPECTÁCULO QUE PROVOCA UN  
SENTIMIENTO LUCTUOSO COMO UN  
ESPECTÁCULO EN EL QUE EL LUTO  
ENCUENTRA SATISFACCIÓN: UN ES-  
PECTÁCULO QUE SE DESARROLLA  
ANTE LOS OJOS DE LOS QUE PADE-  
CEN LUTO”

Walter Benjamin: El origen del  
drama barroco alemán

ASÍ COMO LA ELIPSE –EN SUS DOS  
VERSIONES GEOMÉTRICA Y RETÓRI-  
CA, LA ELIPSIS– CONSTITUTE LA  
RETOMBÉE Y LA MARCA MAESTRA  
DEL PRIMER BARROCO, –BERNINI,  
BORROMINI Y GÓNGORA BASTARÍAN  
PARA ILUSTRAR ESTA ASEVERA-  
CIÓN– ASÍ MISMO LA MATERIA  
FONÉTICA Y GRÁFICA EN EXPANSIÓN  
ACCIDENTADA CONSTITUIRÍA LA  
FORMA DEL SEGUNDO. UNA EXPA-  
SIÓN IRREGULAR CUYO PRINCIPIO  
SE HA PERDIDO Y CUYA LEY ES  
INFORMULABLE.

SEVERO SARDUY

”Es así que en el Barroco se  
produce la transfiguración de  
la vida en teatro, del mundo  
en escenario, de la natura-  
leza en naturaleza muerta,  
del pensamiento en alegoría  
(...)”

Francisco Jarauta, 1992

## “El rasgo barroco es el pliegue que va hasta el infinito” Jacques Deleuze

“el barroco, entre nosotros, más que un arte de Contrarreforma, es un arte de  
Contraconquista: el barroco adquiere en nuestro continente un carácter propio  
no sólo por las peculiaridades que imprimen los criollos en los modelos peninsu-  
lares sino también por el influjo de las culturas prehispánicas en el arte colonial,  
y por tanto es -piensa Lezama- signo de identidad y requisito de madurez para  
alcanzar nuestra emancipación cultural. Por así decirlo, el barroco es nuestro  
clásico, nuestro paradigma”.

Lezama Lima, La expresión americana.

“En el barroco se pinta el pintar, se  
relata el relatar, se representa la represen-  
tación de una comedia”

José Antonio Maravall

“El regreso de un arte barroco, o el de alguna de sus espejeantes formas, no sólo se  
reconoce hoy, sino que se reinvidica. Se ve perfilar la máscara pinturesca, por todas par-  
tes, incluso cuando lo que asoma no es más que la pálida literalidad del rostro clásico”

Severo Sarduy

“Porque quizá eso sea el  
Barroco: como el tormento de  
una finalidad en la profusión

Roland Barthes

“El discurso barroco sólo persuade en la medi-  
da que escandaliza sutilmente, que descentra  
e incomoda”. Severo Sarduy

“Siempre que encontramos re-  
unidas en un solo gesto varias  
intenciones contradictorias –  
escribe–, el resultado estilístico  
pertenece a la categoría del Ba-  
rroco. El espíritu barroco, para  
decirlo vulgarmente y de una  
vez, no sabe lo que quiere”

Eugenio D’Ors

¿No es el neobarroco la  
alegoría de nuestro mundo, un  
mundo después de la catás-  
trofe en el que el fragmento,  
las ruinas y el carácter  
óptico de todo lo real, serían  
los índices de una historia  
saturniana?

**(...) Abandonan su máscara o  
sus despojos y vuelven a un teatro  
más delicado, en el que , sin em-  
bargo, pueden ser tan sensibles y  
estar tan bien regulados como en  
él más grande”**

Leibniz

Walter Benjamín  
(Agud Buci-Glucksmann)

“[...] un barroco de la levedad, un barroco que [...] ha perdido la gravedad  
finalista, “atormentada”, característica del Barroco histórico, pero que se  
relaciona con éste en un doble sentido: en sus propuestas formales, de una  
parte, y en el frecuente homenaje a su modelo, de otra”

Andrés Sánchez Robayna, 1992

“Una diferencia que no cesa de  
desplegarse y replegarse en  
cada uno de los lados, y que  
no despliega el uno sin reple-  
gar el otro, en una coextensi-  
vidad del desvelamiento y del  
velamiento del Ser, de la pre-  
sencia y la retirada del ente”

Gilles Deleuze. El pliegue,  
1989.

“A ese carácter improvisa-  
rresponde también la r-  
falta de claridad de la rep-  
tación. Las frecuentes y a-  
violentas superposiciones,  
ferencias de tamaño en d-  
porcionada perspectiva, el  
dono de las líneas de orien-  
dadas por los marcos, la c-  
tinuidad de la materia pi-  
y el tratamiento desigual  
motivos son otros tantos  
de dificultar la abarcabili-  
la representación.

Arnold Hauser (1974)

“Dícese también barroco (baroque) en  
figurado, con referencia a lo irregular, e-  
gante, desigual.. Un espíritu barroco, una  
sión barroca, una figura barroca...”

Diccionario de la Academia Francesa

“No hay estado sino continua mutabilidad en t-  
(G

**“Frente a lo sublime de la grandeza y  
del resplandor propio de las estéticas  
y poéticas derivadas del Pseudo-Lon-  
gino, y exaltando la sublimación en  
sus extremos (tanto del bien como del  
mal, de la vida como de la muerte), el  
neo-barroco trabaja en una “desubli-  
mación de lo sublime” y penetra en lo  
que Rosenkranz llamó “el infierno de  
lo bello”**

Christine Buci-Glucksmann, 1992



a manera neo-barroca pone de relieve, actualizando sus datos esenciales, un mito, el mito de Poseidón. Unico héroe capaz de cortar la cabeza a la Medusa, se confronta a una de las grandes táforas barrocas: ser convertido en piedra como “el convidado de piedra” de Don Juan; ser capturado por esa mirada que fulmina por su fascinación”

Christine Buci-Glucksmann)

Las alegorías son  
en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”

Walter Benjamin

...diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de...El Barroco temprano lo es de una dirección espiritual más popular, a... realza sus rasgos emocionales en magnífica teatralidad”.

er (1974)

“¿Pero existe, y cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: neobarroco. Pero enseguida hago la precisión de que la etiqueta no significa que hemos “vuelto” al barroco, ni de que lo que define “neobarroco” sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad, ni su ámbito victorioso, ni el más positivo

Omar Calabrese

“Retombée es también una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como doble -la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia”. Severo Sarduy. Nueva Inestabilidad, 1987

# “Haz que tu pensamiento sea profundamente superficial”

José Bergamín

“Es necesario ojos sobre los ojos mismos, para mirar como miran” (Gracián)

“La mirada ya es mirada de lo mirado, mirada en palimpsesto, mirada de lo visible. Es anamórfica como el extraño objeto flotante-muerte del cuadro de Holbein “Los embajadores”

Christine Buci-Glucksmann

“Un neobarroco que se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje (...), sino su desperdicio en función del placer

**Severo Sarduy**

(si buscas el infierno pregunta al artista donde esta , si no encuentras al artista es que ya estas en el infierno). Avigdor Pawsner

¿Cómo era posible, haciendo tanto tiempo que los hombres piensan en ello, que no hubieran aún comprendido que la belleza es incommunicable, y que ni los seres, ni tampoco las cosas, pueden llegar a penetrarse?

Marguerite Yourcenar, en «La primera noche» (1929)

El “neobarroco” es simplemente un “espíritu del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente”

Dino Calabrese: *Sobre neobarroco*, 1989, p. 19).

# (...) EL MANIERISMO ES, TOTALMENTE, EL PRIMER ESTADIO DE LO POSMODERNO,”

PETER GREENAWAY

“Yo diría que el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades, y que linda con su propia caricatura.”

Jorge Luis Borges

“Las composiciones producen un efecto más o menos incompleto e inconexo; parecen que pueden ser continuadas por todas partes y desbordan en sí mismas.

Heinrich Wölfflin

“La lucha por lo ‘pictórico’, esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, en una función, un intercambio entre sujeto y objeto.

Heinrich Wölfflin

“El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante.”

Carlos Fuentes

*“El cuadro no como un trozo del mundo que existe por sí, sino como un espectáculo transitorio en el que el espectador ha tenido la suerte de participar un momento. Se tiene interés por hacer aparecer el conjunto del cuadro como no querido”. La intención artística es, en otras palabras, cinematográfica; los sucesos presentados parecen haber sido acechados y espiados... Todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso.*

*(Heinrich Wölfflin)*

... porque es un arte de lo instantáneo, de la aprehensión del movimiento, detenido en su cúspide, en su apogeo, y además un arte del espectáculo, un arte que se contempla a sí mismo, de ahí su carga a veces casi insoportable de emoción y no de emoción suave, sino patética.

François Souchal

**“Esa relativa autonomía de las partes desaparece con el barroco”.**

Arnold Hauser (1974)

“La arquitectura barroca habla el mismo lenguaje que el Renacimiento pero a la manera de un dialecto salvaje”.

J. Burckhardt en “Cicerone”, 1868

ción’, ‘rapto’ barroco... pulsión  
. decidida renuncia a la ambición  
r la materia del mundo en series  
ías representativas o imitativas.  
ntrario, el arte o estilo barroco va a  
l contraste, al rodeo, a la prolifera-  
do lo que se mofa de la pretendida  
de lo conocido y del sujeto cog-  
a todo lo que exalta la cantidad  
al infinito”

Glissant

“Vocabulario del barroco: exuberancia,  
extravagancia, sinuosidad, exageración de las  
formas, rechazo de la línea recta, convul-  
sión, retorcimiento, formas atormentadas,  
gesticulación, arte declamatorio, elementos  
en libertad, ‘formas que vuelan’ estallido del  
espacio, desequilibrio, disimetría, dinamismo  
diagonal, efecto de profundidad, evanes-  
cencia, juego de apariencias, ilusión óptica,  
trompe-l’œil, profusión decorativa, arte del  
movimiento, arte recargado...”

Eugenio D’ Ors

*Esta escultura está concebida  
para que el espectador caiga en  
trance y en un estado de recep-  
tividad especial... La escultura  
barroca constituye el empeño  
más pertinaz de expresar la  
pasión que agita al hombre, pero  
sobre todo la que lo lleva hasta lo  
sublime.”*

*François Souchal*

**“Esta continuidad de las artes,  
esta unidad colectiva de la ten-  
sión, se supera hacia una unidad  
completamente distinta,  
comprensiva y espiritual, puntual,  
conceptual”**

Gilles Deleuze. El pliegue, 1989.

*“Pero ¿no es el barroco, acaso, el arte del desperdicio, de la excrecencia?: La  
exclamación inefable que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda  
estrofa de Góngora o 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!”*

Severo Sarduy

**“Si la alegoría se identifica como  
suplemento, entonces se alinea tam-  
bién con la escritura, en tanto que la  
escritura se concibe como suplemen-  
to al habla”**

Craig Owens, 2000

**Para “el estilo neobarroco pos-  
moderno no es un mero epife-  
nómeno: es una alusión burlona  
a quienes pretenden escribir  
oraciones sencillas e inteli-  
gibles, dentro de la tradición  
modernista”.**

Harris, 2000

“La voluntad barroca se inserta en el vér-  
tigo de esa mezcla de culturas, de estilos,  
de lenguas. Edouard Glissant

El barroco es un asombro. Y es la  
asombrosa reacción del lenguaje  
ante el asombro de lo que fue la  
Antigüedad, tanto tiempo prohi-  
bida por la Iglesia, y por lo que  
representó el descubrimiento de  
las nuevas tierras allende el mar.  
Imagino el asombro del hombre  
medio, del ciudadano de a pie  
(como se suele decir) ante la no-  
ticia del Nuevo Mundo: aquellas  
pieles, aquellos adornos, aquellas  
culturas, aquellos dioses; los ani-  
males, los productos de la tierra,  
los nuevos árboles, las nuevas  
lenguas ( . . . )  
José Koser

*Hay elecciones que se hacen entrando en razón y otras que  
se hacen entrando en pasión.* P. Fabbri



que la historia desde el principio tiene de intempestivo, uso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en "era"

Benjamin: El origen del drama barroco alemán

**“La ciencia ha entrado en la era de las incertidumbres fundadoras, sin abandonar por ello un racionalismo que ahora renuncia a los dogmas o axiomas definitivos. Quiere decirse que las concepciones de la naturaleza se han vuelto problemáticas, ‘extendiéndose’ y relativizándose. Lo que constituye la esencia del talante barroco”.**

Edouard Glissant

“El vacío cosmológico –el negro de los fondos es metáfora del vacío mismo y de la inanidad final del espacio anímico, interior. Se trata de una representación “en abismo” (mise en abîme) y de una representación del abismo”

Fernando R. de la Flor: Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, 2002

o más o menos y no sé qué. Estos dos conceptos nos remiten al verdadero barroco y a su fin por lo infinito y por lo indefinido”

Omar Calabrese, La era neobarroca, 1989

uido tiene su preceptiva. La función que aquí atribuimos a la que hemos llamado técnica acabado, dentro de la preceptiva del Barroco, se sublima en el valor que se confiere a la estudiada del “descuido.” “Galas viste el descuido,” escribe Bocángel, y Calderón hace doctrina: “... que hay, en el descuido, belleza” (La Sibila de Oriente). [...] Ese papel del descuido que se extiende hasta la atribución de un valor estético a lo feo- no se opone a la estimación barroca de la cultura, sino que, por el contrario, aparece como un elemento de la misma”

Antonio Maravall: La cultura del Barroco, 1980

“(...) no deja de asombrar que finalmente, en este siglo que empieza, hayamos decidido hacer del barroco nuestra propia escuela artística, pues finalmente la cultura de Latinoamérica es y ha sido barroca en su exhuberancia, tensión, enfrentamiento, barbarie, mediana civilidad (según estándares ajenos), y en su caprichosa autoafirmación”.

## José Manuel Springer

*“El ultra-barroco no es ni el producto híbrido de la mezcla de producciones, ni puede ser clasificado bajo la denominaciones establecidas de Churrigueresco o Plateresco, ni constituye tampoco un signo de decadencia. Esta arquitectura es el principio de un renacimiento lleno de contradicciones, exaltación, de audacia, un estilo nuevo que expone vigorosamente las ansias del espíritu, la fe bárbara, los deseos de emancipación, la fuerza creativa, el sentimiento artístico de un pueblo en formación.”*

Dr. Atl Iglesias de México, vol. VI, 1927

“Terrible no quiere decir algo que atemorice y que bajo un sentimiento de terror anule la posibilidad de admirar aquello que como tal se contempla. [...] Muy diferentemente en el Barroco, lo “terrible” se valora positivamente como aspecto de una obra, porque denota lo que “extremadamente”, o, dicho con un término español que entonces pasa al léxico italiano, lo que “grandiosamente” nos atrae con irresistible fuerza en algo que vemos”

José Antonio Maravall: La cultura del Barroco, 1980

# BARROCOS y Neobarrocos

EL INFIERNO DE LO BELLO

## Artistas participantes

|                          |                         |                         |
|--------------------------|-------------------------|-------------------------|
| Franz Ackermann          | Timothy Hutchings       | MP&MP Rosado            |
| AES+F                    | Charles Júhasz-Alvarado | Jason Rhoades           |
| Pablo Alonso             | Yayoi Kusama            | Luke Roberts            |
| Vasco Araujo             | Javier Largen           | Julian Rosefeldt        |
| Assume Vivid Astro Focus | Hew Locke               | Daniela Rosell          |
| Pedro Barbeito           | Robert Longo            | Aura Rosenberg          |
| Matthew Barney           | Marcos López            | Thomas Schütte          |
| Judith Barry             | Fabian Marcaccio        | Sery C                  |
| Philippe Bradshaw        | Teresa Margolles        | Teresa Serrano          |
| Fernanda Brunet          | Enrique Marty           | Elisa Sighicelli &      |
| Berlinde de Bruyckere    | Masbedo                 | Marzia Migliora         |
| Lee Bul                  | Tony Matelli            | Ray Smith               |
| Javier Cambre            | Jonathan Meese          | Richard Stipl           |
| Catarina Campino         | Julie Mehretu           | Eve Sussman             |
| Alex Campoy              | Juan Muñoz              | Una Szeemann            |
| Nathan Carter            | David Nebreda           | Tmori                   |
| Cecelia Condit           | Lars Nilsson            | Sam Taylor-Wood         |
| Jake and Dinos Chapman   | Manuel Ocampo           | Janaina Tschäpe         |
| Raúl Cordero             | Erwin Olaf              | Adriana Varejão         |
| Cheryl Donegan           | Rubén Ortiz             | Vargas Suárez-Universal |
| Janieta Eyre             | Tony Oursler            | Javier Velasco          |
| Inka Essenhigh           | Javier Pérez            | Bill Viola              |
| Jan Fabre                | Wang Qing Song          | Tim White               |
| Thomas Glassford         | Fiona Rae               | Won Ju Lim              |
| Walter Goldfarb          | Elena del Rivero        | Liu Zheng               |
| Dionisio González        | Bernardí Roig           |                         |
| Bill Henson              | Betsabée Romero         |                         |

## Textos de los artistas

RLB: Rafael López Borrego  
PB: Paco Barragán  
OMC: Omar-Pascual Castillo



**Evasion XX- Permanent Sunrise**  
2002. Óleo sobre lienzo 280 cm x 290 cm  
Cortesía Collection Christian Boros, Hofaue  
63, 42103 Wuppertal Alemania

## Franz Ackermann

**Nace en 1963 en Neumark St Veit (Alemania), vive y trabaja en Berlín**

Franz Ackermann es uno de los pintores alemanes más importantes de su generación, es conocido por sus pinturas e instalaciones brillantemente coloreadas, reflejando los cambios de la naturaleza y mostrando las actitudes de las ciudades y su urbanismo ante el avance de la globalización. Sus trabajos son un comentario sobre el mundo de hoy, opiniones mentales de culturas urbanas, usando formas arquitectónicas para dejar constancia de la turbulencia arquitectónica que experimenta nuestra realidad, expresada en diferentes categorías social, política, económica, étnica... abarcando diversos medios que rodean al espectador. Ackermann se muestra como un turista, un viajero que nos muestra su visión personal de los lugares que visita, sus obras son fruto

de la experiencia adquirida, en muchos casos se muestran críticas con los destinos visitados, los cuales le sirven como fuente de inspiración para denunciar ciertas actitudes de la sociedad moderna. Muchos de sus trabajos reproducen paisajes urbanos o naturales de las zonas que él visita, sirviendo su obra como la de un documentalista que trabaja para un periódico o una revista o que simplemente representa postales de los lugares visitados. El artista considera el espacio museístico como un fondo que complementa las pinturas, como un componente esencial de su trabajo y en numerosas ocasiones interviene en él por medio de murales y construcciones arquitectónicas encaminando al espectador dentro del Museo.

RLB



## AES+F

**Afincados en Moscú, el grupo AES+F se compone de los artistas Tatiana Aramasova, Lev Evzovich, Evgeny Sv-yatsky y el fotógrafo Vadim Fridkes.**

AES+F ha obtenido reconocimiento internacional desde 1996 con el polémico Proyecto Islámico, una instalación y una performance interactiva que exploraba opiniones acerca del futuro, el año 2006 para ser más exactos, y que entrañaba una visualización de los miedos de Occidente con respecto al mundo islámico. Así, algunas de las fotos más espectaculares conseguidas mediante Photoshop son ambos museos Guggenheim de Nueva York y Bilbao y el Centro Pompidou convertidos en mezcitas, la iglesia de Colonia reconvertida

por dentro al estilo árabe...

El proyecto "El rey del bosque" se compone de tres vídeos que muestran tres performances grabados en tres ciudades diferentes: San Petersburgo, El Cairo y Nueva York. Retoma la fascinación por aquella criatura mitológica medieval europea que secuestraba a niños y los retenía en su palacete. AES+F se inspiró en la novela del mismo nombre de Tournier en su objetivo por reflexionar acerca los medios de comunicación y la imagen que transmiten del ser humano utilizando para ello a niños cada vez más jóvenes. Desde los adolescentes de las campañas de Calvin Klein, hasta los jóvenes héroes del tenis, todos los medios de comunicación muestran al inicio del nuevo milenio imágenes de niños inusual y extremadamente jóvenes. Otro elemento interesante en estos vídeos es la interrelación del cuerpo con la arquitectura que, siendo de menores proporciones al tratarse de niños, adquiere un mayor contraste en unos espacios arquitectónicos monumentales, como el Palacio de Catarina II en San Petersburgo. Por un lado, se realizó

un casting entre niños del mundo del ballet y escuelas de deportes con el fin de analizar las identidades corporativas de estas industrias culturales. Todos ellos, entre 3 y 11 años, se comportaron delante de la cámara como auténticas estrellas, sin que se les diera ningún tipo de indicación. En el caso de El Cairo, para el que también se llevó a cabo un casting muy amplio, la intención fue reflexionar acerca de la imagen del mundo islámico que, de acuerdo a lo mostrado por los medios occidentales, es turbia y peligrosa. Se les pidió que escenificaran rituales, procesiones, círculos... imágenes que uno puede ver en los media, pero que ejecutadas por niños adquieren otro sentido completamente diferente. Así, el resultado son unas imágenes bellas, tranquilas y misteriosas que reflejan toda la complejidad de esa otra cultura y de esa otra raza. Sea bien mediante fotografías o vídeos, AES+F aborda temas complejos que cruzan continentes, civilizaciones y sistemas políticos.

**PB**

### Eureka Barroco

2004. Medidas Variables (200x255 cm)  
Poliuretano y acrílico sobre lienzo  
Cortesía Galería Jan Wentrup, Berlín



## Pablo Alonso

**Nace en Gijón en 1969, vive y trabaja en Berlín, Alemania.**

La reflexión histórica y su representación ilustrada son una constante en el trabajo de Pablo Alonso, un procedimiento que le lleva a imbuirse de noticias y eventos mediáticos que se relacionan abarcando diferentes campos, tales como la sociedad, la política, la cultura, etc. Pablo Alonso utiliza fragmentos icónicos de una historia reconocida, planificando cuidadosamente la ubicación de cada escena, para componer una obra crítica con el sistema, que toca, a veces de forma escandalosa, la fibra sensible de un público incapaz de permanecer indiferente ante las imágenes que nos presenta. Sus representaciones, sin ningún posicionamiento por parte del artista, se salen de los límites establecidos por los géneros narrativos y estéticos, pero hacen frente a una realidad turbadora

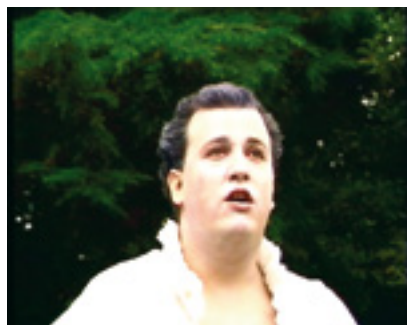
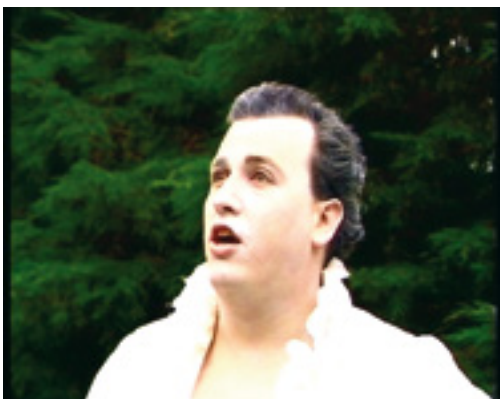
y desconcertante dentro del orden establecido. La realidad a la que a veces queremos dar la espalda en una postura cómoda, se nos muestra de una forma cruda, agresiva, provocadora, tratando de agitar las conciencias de los que miran indiferentes como los hechos suceden sin hacer ningún movimiento por cambiar esa situación. Este es el principal tema de reflexión en sus obras, una sociedad un tanto falsa que trata de engañarse a sí misma pero que el artista intenta despertar mostrándole lo que es parte de su historia y su legado futuro.

**RLB**

### Le Roi des Aulnes

2001. From the cycle King of the Forest, video on DVD, 9' 04", loop.  
Cortesía de NCCA (Moscow, Russia) y Bokov Factory (Moscow, Russia).





**Duetino**  
2001. Edition: 3  
Video/DVD. 2'06"  
Cortesía del artista/Cortesía Galería Filomena  
Soares, Portugal

## Vasco Araujo

**Nace en Lisboa en 1975, allí vive y trabaja.**

Dos temas aparecen como algo recurrente en las obras del artista portugués Vasco Araujo: el género y la ópera. La ópera aparece como un exponente máximo de lo teatral, como una expresión artística que une todas las artes y que hace que el espectador participe y tenga una visión propia del tema que se presenta. La ópera aparece como las más completa y al mismo tiempo la más compleja de todas las producciones teatrales. Este género es el máximo exponente de los grandes y pequeños sentimientos: dolor, emociones, afecto, rechazo; todo ello se une para dar lugar a un simulacro que mezcla lo posible con lo imaginario. La ópera es la forma a través de la cual el artista crea empatía con el público.

El género tiene que ver la con la identidad, con el comportamiento de las

personas, con la dualidad hombre-mujer y, como en el caso anterior, con lo que estos representan de realidad y de ficción. La relación que estos personajes tienen con lo verdadero y lo falso. La manera de representar la identidad, la construcción y alteración del ser, la ficción que está persiguiendo la realidad semejan aquellas historias que poco a poco descubrimos que no son verdad pero de las cuales extraemos lo mejor, ya que no hay mejor ficción que la propia realidad.

Duetino (video, 2'06"), el video representa a un hombre que canta un texto de la ópera "Don Giovanni". Este hombre no se define, transmite pasión, angustia y soledad. El personaje aparece solo en relación con su ambiente con el cual crea una relación de amor/odio

**RLB**



## Assume Vivid Astro Focus

Asume Vivid Astro Focus representa tanto el sinónimo del artista brasileño afincado en Nueva York Ali Sudbrack como su proyecto artístico. AVAF crea proyectos multimedia en los que proyecciones de vídeo, sesiones de música, dibujos de pared, fotografías, graffiti, pegatinas, camisetas y otros objetos, confluyen de manera armoniosa para crear instalaciones barrocas, que, a decir del propio Sudbrack, "constituyen una representación de todo aquello que forma parte de la vida de uno y de todo aquello que día a día se va

incorporando a ella". Todos los sentidos hayan su recompensa en esta suerte de sofisticado sampling cultural en el que a menudo participan músicos, DJs e, incluso, perforadores que realizan los más variados tatuajes.

AVAF cuestiona y desafía el sacrosanto concepto de la autoría vampirizando y apropiándose de cualquier fuente. En la obra de AVAF encontramos entonces referencias e influencias artísticas y culturales muy dispares: desde la Bauhaus, los diseños chinos y japoneses de kimonos, la cerámica, Francis Picabia, hasta la pintura tibetana, los libros de colores para niños, el graffiti o la música y la estética psicodélicas. Como resultado de todo ello nos encontramos con instalaciones se erigen en auténticos bacanales que convierten la visita para el espectador en una intensa experiencia sensorial destinada a resaltar la belleza del mundo que nos rodea. En uno de sus más celebrados

proyectos, AVAF conjuntamente con los DJs Los Super Elegantes crearon el The Slow Dance Club, una instalación con espejos, pista de baile y bar donde pinchaban música romántica y seleccionaban entre desconocidos posibles parejas con el fin de crear momentos de intimidad de final incierto.

También en Garden 2, una instalación de papeles pintados y vídeo, AVAF recurre a diferentes fuentes y motivos que en su conjunto atacan el concepto exclusivo de la autoría musical y artística. Es como un gran jardín barroco recubierto con exuberantes bóvedas de follaje y ruidosas cascadas artificiales que hacen perder el camino. La mayoría de las veces es la búsqueda del propio material lo que verdaderamente motiva al artista, material que después es sometido a un original proceso de mezcla, solapamiento y contaminación.

**PB**

### Walking on Thin Ice

DVD, colour, sound. 5 minutes, 20 seconds, looped. Edition of 10 + 1 AP.  
Collection of Javier Peres, Los Angeles.  
Cortesía de Peres Projects, Los Angeles  
Berlin

### Cremaster 5:her Giant

1997. C Print in acrylic frame  
134 x 108,3 x 2,5 cm  
Cortesía Barbara Gladstone, Nueva York  
Colección Sammlung Zellweger Luwa, Uster, Suiza



## Matthew Barney

**Nace en San Francisco en 1967. Vive y trabaja en Nueva York (USA)**

Quizás sea el artista de videoinstalaciones que con más polémica trata las cuestiones de la identidad y en ellas ha superado los límites convencionales, por eso ha recibido gran atención internacional. Barney ha pasado de los videos de si mismo desnudo escalando las paredes de su estudio a escenarios llenos de color y extraños personajes presentes en sus videos e instalaciones titulados Cremaster serie que comienza en 1994 y que se estructuran en cinco partes como una gran obra teatral. En ellos la exploración del cuerpo alcanza proporciones ilimitadas en lo que tiene que ver con el vestuario, el maquillaje, las prótesis. Utiliza la cultura popular llena de referencias simbólicas e iconográficas, donde se mezcla la autobiografía, lo mitológico y lo histórico.

Las imágenes de la cámara sugieren la búsqueda de la identidad y el placer, siempre bajo la observación de la muerte, que lo invade todo. Cremaster es el músculo del aparato genital masculino que mantiene suspendidos los testículos y que permite su movimiento retráctil. Este músculo sirve de inspiración a Barney para realizar una serie de videos donde crea un relato mitológico repleto de símbolos, rituales y héroes. Él mismo escribe, dirige y realiza sus videos que son exhibidos en salas comerciales o museos y que sirven para crear complejas instalaciones que se exponen en galerías y museos de todo el mundo. Estos videos no pertenecen al ámbito del gore ni al porno sino que se encuentran a medio camino entre el surrealismo y el misterio, entre el fruto de la mente de un psicópata y la exquisitez de un caballero. Extraños personajes cuentan una historia ambigua, una visión extravagante de la naturaleza

humana que propone un nuevo sistema de valores. Cremaster V (1997) tiene un elaborado vestuario negro y música oscura, dando la sensación de un prolongado funeral lleno de ninfas juguetonas e imágenes marinas localizadas en los baños públicos de Budapest.

**RLB**



## Pedro Barbeito

A Pedro Barbeito le interesa aquello que el ojo humano no es capaz de percibir: el universo con sus galaxias, los agujeros negros, el nacimiento de una estrella fugaz hace millones de años, los neutrones, las estructuras moleculares, las reacciones químicas y los cambios climáticos. Se trata de composiciones que no persiguen una representación fiel dado que estamos según el propio artista ante "acontecimientos que no poseen una estructura definitiva". En efecto, las imágenes, tan pronto tomadas de revistas científicas, ahora de la web de la NASA, son manipuladas en el ordenador con la ayuda de programas bi- y tri-dimensionales. A continuación, este conjunto de imágenes pixeladas es trasladado al lienzo de manera manual siguiendo texturas, colores y modelos en forma de rejilla preestablecidos. Aplicadas con diferentes grados de intensidad, las capas de pintura acrílica alternan aquí y allá zonas densas con otras

más opacas, y, en momentos, surgen algunas estructuras o montículos que se elevan de la base. Por otro lado, también se incorporan a menudo en determinadas zonas de la pintura impresiones digitales de alta resolución y algunas maquetas tridimensionales hechas con poliéster o, incluso, un conector o una pantalla de ordenador. De tal suerte brotan sugerentes yuxtaposiciones entre la zona pintada y la impresa, entre lo manual y lo computacional. Todo ello confiere a la composición una agradable tensión. Las obras de Barbeito adoptan un aspecto ovalado cual de la forma del mismísimo universo se tratara, aunque también presentimos en ello una manera de mantener la escala. Cortes transversales de células, agujeros negros ampliados, erupciones de partículas infinitesimales, todos estos elementos pasan a formar parte de una composición que se estructura en torno

a un núcleo central. A partir de ahí, sobre la superficie del lienzo se irradian a modo de fuerza centrífuga elaboradas redes hechas a base de líneas meticulosamente construidas. Las rejillas van creando complejas formas que juegan con el color, la textura y el fondo. Las sutiles gradaciones y mezclas de color revelan una original y atrevida paleta. Imágenes de fenómenos reales aunque invisibles para el ojo humano, se toman a través del lenguaje informático y el de la abstracción pictórica en representaciones abstractas neobarrocas. Lo que en el fondo subyace a estas pinturas es una profunda reflexión sobre la relación que existe entre la pintura y otras disciplinas al tiempo que se introducen nuevas formas de trabajo que ensanchan o cuestionan los límites de la representación y del propio medio.**PB**

### Digital winter landscape

1999. Acrylic, iris print on canvas. 167x228  
Collezione Luigi e Michaela Maramotti  
Albinea (RE) Italy





## Judith Barry

**Nace en Columbus (Ohio) en 1949.  
Vive y trabaja en Nueva York y Berlín.**

En sus trabajos experimentales, la video artista Judith Barry investiga el uso, construcción e interacción de espacios públicos y privados, los media, la sociedad y los géneros. Los temas de sus instalaciones y los escritos teóricos se colocan en un campo de la observación que trata memorias históricas, la comunicación en masa, y la opinión. En una realidad entre la imaginación del espectador y la arquitectura generada

por los media, ella crea espacios imaginarios, pinturas enajenadas de una realidad profana. El video y la película tienen una función híbrida, por un lado, representan la doble dimensión de la pintura como un nivel del mundo, por otro lado, representan un ambiente multidimensional que integre a los espectadores. En su obra Voice Off Judith Barry juega con las dificultades de visualización y sonido, la voz, su estatus y su condición en relación con el cuerpo, en esta obra el video se sitúa a la misma altura que una pintura. El espectador entra en una cámara claustrofóbica y se sumerge poco a poco en el trabajo, se ve forzado a moverse a través de la instalación adquiriendo experiencias e impresiones cinemáticas. El espacio dividido de la proyección ofrece la posibilidad de entrar en contacto con diferentes voces. La voz demuestra al espectador que puede cambiar con ella, incluso tomar

**Voice Off**  
1999. 2 channel video/sound installation  
15 minute loop  
Cortesía Galería Luis Serpa, Lisboa

el control y, al mismo tiempo, la pérdida que supone no ser oído más tiempo. Al mismo tiempo Voice Off explora el tema del género y lo cuenta a los demás. Barry investiga espacios de tránsito que dejan la ambivalencia entre la seducción y la reflexión no resuelta. Basándose en la base de la repetición, su trabajo se centra en la reflexión y en la búsqueda de lo ascético.

**RLB**

## The Alcoholic and the Odalisque

2000/2001. Chain Curtain, 3 layers, Video Projection. 300x360 cm  
Private Collection. Cortesía de Thaddaeus Ropac, Salzburg/Paris



## Philippe Bradshaw

**Nace en Lincolnshire (Reino Unido)  
en 1965, falleció en París en 2005**

Es una de las figuras más interesantes de los jóvenes artistas en la escena inglesa contemporánea, mitad francés mitad inglés, desde 1998 y tras colaborar con Andrea Mason, trabaja solo. Su trabajo toma forma sobre cortinas de cadenas de aluminio, compuestas por multitud de colores, como auténticos píxeles, colgados sobre uno o varios carriles, como grandes tapices que decoran los espacios. Forman una imagen estática o en movimiento sobre la que se puede proyectar una secuencia de video acompañada de música. Las imágenes se superponen en un juego de corta y pega creando un universo luminoso, una especie de zapping de imágenes y de sonido. En cuanto a las imágenes juega con la iconografía, tomando ejemplos que representan iconos de los grandes maestros de la historia

del arte, como grandes obras del siglo XVIII francés, por ejemplo Fragonard o Courbet sin olvidar artistas de otras épocas como Leonardo da Vinci, Mondrian, Manet o el mismo Andy Warhol. Utiliza elementos en sus proyecciones que alteran nuestra percepción de estos iconos conocidos, a veces utiliza el agua o el fuego o bien en ocasiones nos convierte en voyeurs, observadores de una escena que debemos descubrir y nos muestra mujeres desnudas en la bañera o una bailarina desnuda. Sus obras permiten una implicación directa del espectador ya que para atravesar el espacio hay que cruzar la cortina y cuanto más nos acercamos a ella mejor se aprecia la escena de video.

**RLB**





## Fernanda Brunet

**Nace en México, D.F. en el año 1964. Vive y trabaja en New York.**

Estudia en la famosa Escuela Nacional de Artes Plásticas “La Esmeralda” y junto al pintor Gilberto Aceves Navarro, en su ciudad natal. En un plazo de 7 años se ha convertido en una de las artistas noveles más prometedoras de su país; ejemplo de ello es el hecho de que recientemente haya sido seleccionada para la sección curatorial de: Cutting Edge, en la Feria de ARCO´04, para representar individualmente a la Ramis Barquet Gallery, de New York en Madrid, España. Igualmente ha participado en importantes eventos colectivos como: Alarma! (2003), en el Raid Projects, de Los Angeles, California, o en la XI Bienal Rufino Tamayo, en el Museo Rufino Tamayo, de México, D.F.; del año 2002, o en la homenajeante Signs of Life (2001) en la Galería Ramis Barquet, de New York; ciudad donde igual fue

incluida en Mexico/New York, A Vital Dialogue, (2000) en la Octavio Paz Gallery, del Mexican Cultural Institute de New York, y en ese mismo año en The S Files, en El Museo del Barrio, de New York y en la itinerante: Erógena, en el Museo Carrillo Gil, México D.F.; y en el Stedelijk Museum, de Bélgica. Las dos obras de Fernanda Brunet que se muestra en nuestra exhibición, entran a funcionar como un seguimiento del trabajo de la artista, que desde hace cerca de ocho años desarrolla, en el que investiga sobre los diálogos explosivos de los conceptos de Abstracción vs Figuración, Representación vs Anti-Representación, Pop Art y Conceptual Art.

**OPC**

**KZZZAAPP!!!**  
2004. Acrílico sobre tela  
160 x 300 cm.  
Colección Jauregia (Iruñeta-Navarra)  
Cortesía Ramis Barquet Gallery



## Berlinde de Bruyckere

**Nace en Gante en 1964, allí vive y trabaja.**

Las esculturas de la artista flamenca Berlinde de Bruyckere, que viene exhibiendo desde principios de los años 90, tratan preguntas sobre el cuerpo, como punto de partida, donde el sufrimiento y el deseo se satisfacen. El cuerpo humano o el de un caballo, su animal de adopción en su obra, son una constante profunda y expresiva que marca su trabajo. Sus figuras hacen que el espectador se muestre inquieto, intranquilo e incluso molesto cuando las contempla, las formas se contorsionan y desfiguran a menudo creando una extraña sensación que lleva a la reflexión

**Eén**  
2003-2004  
Horseskin, PU foam, iron, polyester  
180 x 225 x 200 cm  
Cortesía Hauser&Wirth Collection, Suiza

sobre la debilidad de nosotros mismos. La piel aparece como una superficie frágil, que cubre el cuerpo, que lo abraza, es al mismo tiempo una metáfora que nos muestra la vulnerabilidad. La muerte y el sufrimiento están presentes en toda su obra, utilizando siempre materiales suaves bien sea en la cera de sus cuerpos humanos o en el pelo que cubre la piel de los caballos. La dualidad vida/muerte, tan presente en nuestras vidas, se usa como contraste entre el amor y el sufrimiento, entre el mundo interno y externo. La angustia y la tristeza se hace presente en unas figuras humanas muy vulnerables, que bien se deforman o que ocultan su tristeza detrás del pelo, añadiendo un pequeño toque de misterio al rostro del personaje representado, pero que son capaces de transmitir el dolor por la pérdida en una lucha desesperada por sobrevivir, parecen figuras que buscan desesperadamente

el consuelo tras no encontrarlo en nada de lo que les rodea. Las figuras animales de Bruyckere representan caballos de cuyos cuerpos hace modelos y después los reproduce deformándolos. Estas figuras aparecen colgadas de la pared, postradas en el suelo o encima de objetos de uso diario que tiene en su estudio como taburetes, tablas, mesas. Los observamos de forma dramática ya que nos viene a la mente la imagen de la belleza de este animal completamente cambiada por la muerte. Han perdido toda su energía y perfección naturales, lo que permanece es el desamparo y la tragedia. La belleza exterior se pone en contraste con la facilidad de la muerte física. Su realismo hace que la crudeza de la imagen no deje indiferente a la persona que lo observa.

**RLB**

### Untitled

2005. hand-cut polyurethane panels on aluminum, acrylic coating, stainless steel wire. 195 x 383 x 395 cm  
Cortesía Tina Kim Fine Art, Nueva York



## Lee Bul

La artista coreana Lee Bul es una artista interdisciplinar cuya obra ha ido evolucionando desde el performance, el dibujo y la escultura hasta la instalación y el video. Bul empezó a obtener visibilidad a través de sus performances en los que, ataviada con trajes pseudo-escultóricos, que la convertían en una suerte de escultura viviente, abordaba aspectos relacionados básicamente con la manipulación de la identidad, tanto en sentido figurado como literal. Así, la inmortalidad, lo artificial o el cuerpo humano se convierten entonces en campos de investigación que permiten explorar la sempiterna fascinación del ser humano con lo desconocido, lo extraño e, incluso, lo monstruoso. Como consecuencia lógica de esta búsqueda por un nuevo cuerpo capaz de albergar las contradicciones de la techno-cultura actual, Lee inicia una serie de esculturas tipo cyborg que constituyen un paso más allá en

su reflexión acerca de los binomios cuerpo-mente, naturaleza-artificio o lo familiar y lo horrendo, y que retoma la fascinación por el mito del hombre-máquina. Carentes de ciertos miembros como brazos, piernas o cabezas, estas esculturas-cyborg tratan, a decir de la propia Bul, de “nuestro miedo y fascinación con lo incatalogable y lo extraño –unheimlich”. Este mostrar más allá de las normas –monstrum- que constituye el cyborg, adquiere su contrapartida o desarrollo en las últimas obras recientes de Bul: los monstruos. A caballo entre plantas raras, criaturas prehistóricas y engendros de ciencia ficción, estas esculturas-instalación se erigen en metáfora del enigmático asexuado ser humano híbrido que personifica en su condición la perfección de la raza humana, una perfección que suspende, anula o neutraliza cualquier categoría moral o física de los sistemas de valores aceptados por nuestra sociedad.

Estos monstruos informes, inestables, atemporales, barrocos y prístinos, desordenados y caóticos, de aséptica belleza blanca reflexionan en torno a la escultura clásica al tiempo que evocan elementos como virtud o heroísmo. En su búsqueda de la eterna juventud, el ser humano ha de convertirse primero en cyborg y, después, en monstruo. Los elementos sociales, políticos y físicos asociados al cuerpo entran en una fase nueva que promete, al hilo de la bioingeniería y la manipulación genética, esperanza y ansiedad a partes iguales. Para Bul la belleza y la monstruosidad son caras de la misma moneda y su propuesta abre nuevas vías de entender las cada vez más complejas relaciones entre la sociedad, la tecnología y la naturaleza.

**PB**

## Catarina Campino



### Un' Altra Scala (2001)

Instalación video  
Video (Portugal 2001; Mini DV; PAL; 5:4; color; estéreo; 12'37"; transferido a DVD)  
piano de cola adaptado, construido en madera, con maqueta de teatro de ópera en su interior; banco de piano  
Interpretes: André Campino y Sara Nunes  
75x160x244,6 cm  
Cortesía Galería Sicart

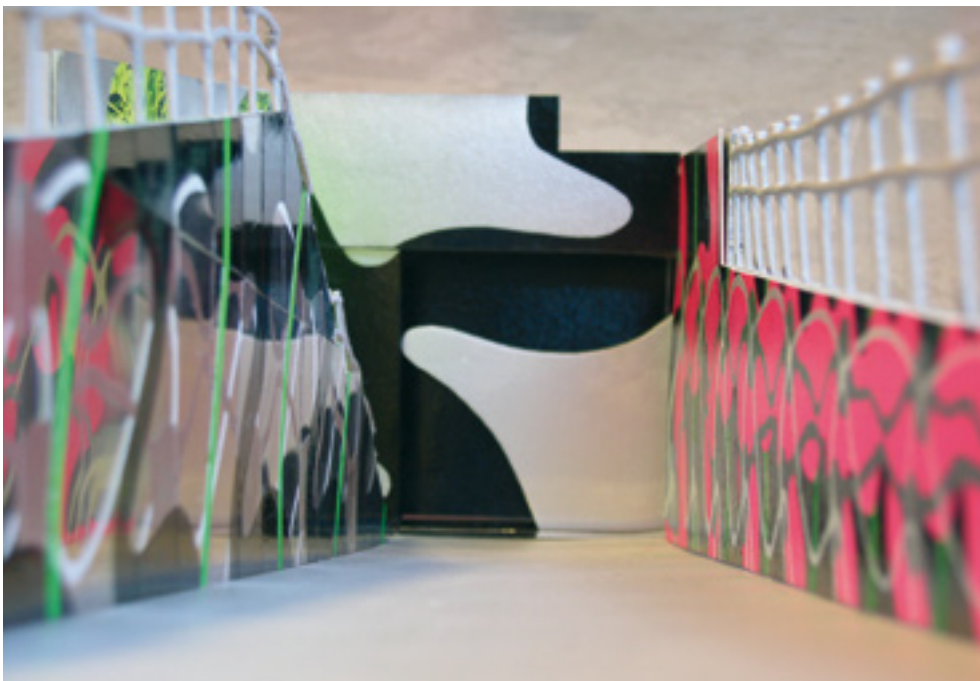
En los primeros años de la década de los 90, Catarina Campino ha concebido su actividad artística como manifestación e intercambio de afectos, realizando textos, dibujos y objetos que tenían como centro las relaciones con personas con las que estaba vivencial y afectivamente próxima. Desde entonces, las relaciones interpersonales y, en particular, las relaciones amorosas han continuado siendo el núcleo temático central de su trabajo.

Más recientemente, el abordaje de las emociones en su relación con la música se materializó en un conjunto de obras en las cuales la contribución de intérpretes profesionales (actores y bailarines) se hace acompañar de una provocada aproximación a su contexto biográfico. A través del difuminado de la frontera entre lo que es de la orden de lo artístico, y por tanto performatividad construida, y lo que es de la orden de lo “vívido”, la artista cuestiona más las

convenciones de la representación. Su obra Un 'Altra Scala consiste en la recreación de un piano de cola cuya caja está aumentada para acoger en su interior un modelo de teatro de ópera. En el palco se exhibe un registro de video de la performance escenografiada por dos niños que, vestidos rigurosamente, interpretan en playback arias famosas del repertorio clásico y ya en la parte final una conocida canción de U2, al mismo tiempo se divierten al desmantelar los códigos de comportamiento convencionales para la interpretación del repertorio del bel canto al que estaban anteriormente ceñidos.

**RLB**





## Alex Campoy

Sin título

2005. Instalación en el DA2 de Salamanca (maqueta)

**Nace en Sevilla en 1971, vive y trabaja en Madrid**

El joven artista madrileño Alex Campoy ha realizado una intervención pictórica concebida a modo de instalación en la rampa de acceso al garaje del Domus Artium (DA2). Con ella, Campoy brinda al espectador la posibilidad de adentrarse en un colorido túnel de ilusiones y deseos que, de manera admirable, integra en una misma idea plástica la pintura, la instalación y el graffiti. El dinamismo de la composición unido a los colores llamativos representa de manera significativa el flujo de información en las ciudades globalizadas. Mediante la combinación de colores fluorescentes que contrastan fuertemente con un fondo negro brillante, el insaciable serpenteo de curvas sinuosas y un estratégico mural de espejos, el artista consigue una sorprendente riqueza y profundidad visuales que proyectan

con inquietud un mar de emociones sensoriales. Exaltado por el movimiento y dramatizado por la expresión y ampulosidad del gesto, este paseo visual, repleto de referencias al neo-pop, el graffiti, la psicodelia y una pintura con referencias ackermannianas, permite al espectador adentrarse en un juego barroco interminable de infinitos reflejos espejeantes. Esta inmersión o asalto físico a los sentidos convierte este paseo, al igual que la vida misma, en un gran y melancólico teatro donde resolver las tensiones entre apariencia y realidad. Campoy opera con estructuras, colores, formas e ilusiones cargados de asociaciones que cuestionan la percepción del mundo exterior. El viaje se convierte en elemento motor en su obra. Nos sugiere que nos dejemos llevar por un fluir de sensaciones para preguntarnos por aquellas cuestiones básicas que durante siglos han ocupado al ser humano: qué somos, quiénes somos, porqué somos,

para qué somos. (En este sentido, también los espejos nos pueden sugerir los problemas que conlleva la experiencia del mundo a través de los medios de comunicación y sus sesgadas y reduccionistas interpretaciones.) Así, este conjunto pictórico a modo de mural revela caos y perturbación, recordándonos que no estamos libre del ciclón que nos atormenta interiormente y que tiene su origen en un mundo exterior fragmentado, monstruoso, inestable y especular. Al final del viaje hay un muro, una puerta a modo de trampantojo, como si el artista nos quisiera recordar una vez más que debemos distanciarnos respecto a lo que nos rodea y a nosotros mismos. Sus coordenadas de percepción adquieren en este desafío espacial un tono reflexivo.

PB



## Nathan Carter

**Nace en Dallas, Texas, en 1970, vive y trabaja en Nueva York, USA.**

Las obras de Nathan Carter se encuentran entre la narración la abstracción, emergen como una síntesis de referencias geográficas ficticias, hacen referencia a la transmisión de información sin nuevas tecnologías, son obras basadas en la observación de mapas antiguos llenas de hilos que aparecen cosidos y entrelazados, se encuentran a medio camino entre la instalación y la escultura. Los colores recuerdan la forma de los uniformes de deporte, el diseño de una bandera, de una enseña militar o de los símbolos visibles que nos advierten de un obstáculo. La estructura

topográfica de sus mapas se define por la aparición al fondo de iconos de identidad nacional como es la presencia de banderas de países ficticios, sellos de ciudades ficticias y colores de milicias en conflicto, por supuesto ficticias. Los mapas nos narran una historia donde los elementos literales representan acontecimientos paralelos que están en nuestra mente y que aluden a los conflictos multinacionales que normalmente terminan o terminaron en tragedia.

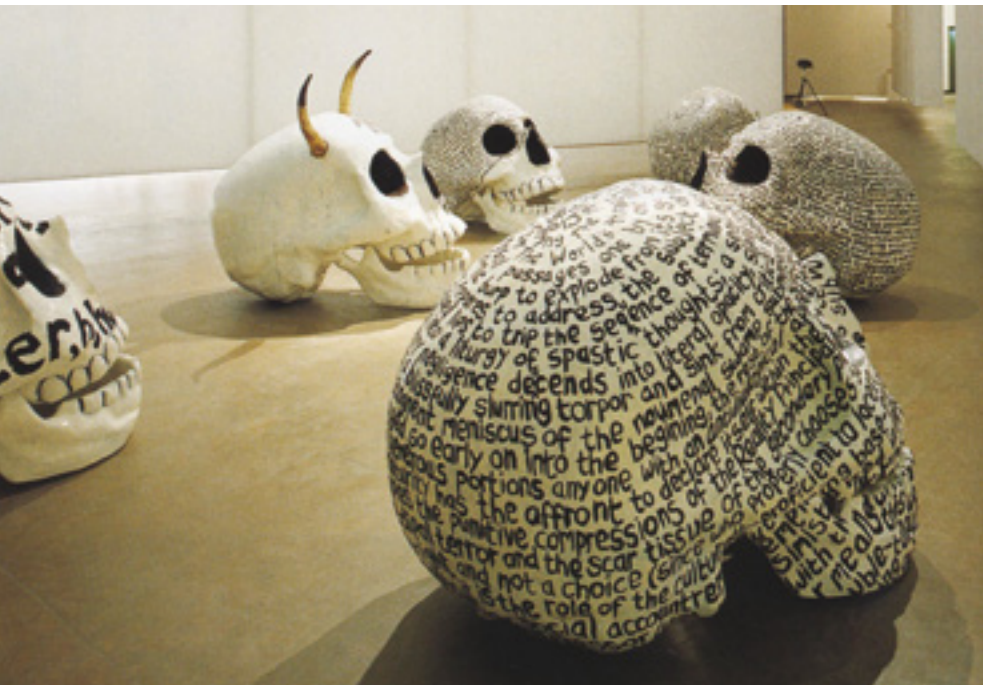
RLB

**Stan KLR!!! Adjust your Ruff Tuff and Descend**

2005. Madera, tinta, acrílico y vinilo  
283 x 22 cm

Colección particular. Cortesía Pilar Parra & Romero, Galería de Arte





## Jake and Dinos Chapman

**Dinos** nace en 1962 en Londres  
**Jake** nace en 1966 en Cheltenham,  
 ambos viven y trabajan en Londres.

Los hermanos Chapman comenzaron a trabajar juntos a comienzos de los 90, poco después de que Jake finalizara sus estudios de arte en la Universidad. Pertenecen a la generación de “Young British Artist” (Jóvenes Artistas Británicos) que dieron a conocerse a finales de los años 90 dentro de la exposición

**Sneezy, Happy, Sleepy, Bashful, Snoddy, Grumpy, Dopey**  
 1997-2000. 120x170 cada una  
 Cortesía del artista y Jay Jopling/White Cube, Londres

que llevaba por título “Sensation” y que mostraba a un grupo de artistas británicos que con una actitud irreverente frente a la sociedad, reivindicando un arte de lo depravado y lo grotesco, con un aire irónico y blasfemo, que ataca lo tabúes mas arraigados para provocar una reflexión individual sobre la sociedad y el mundo.

Los Chapman son conocidos por sus obras impactantes y provocadoras, así como por su talento para el dibujo y la escultura. Los temas que han predominado en el trabajo de estos artistas desde su comienzo están basadas en el consumismo, los tabúes sociales, la creación artística como proceso y la violencia a través de las obras de Francisco de Goya. Todo ello explorando siempre sobre la idea de la inocencia y desafiando los límites morales que no dejan indiferente a los espectadores que contemplan sus obras, removiendo los límites sociales y provocando con

escenas impactantes y originales que enfatizan los deseos y ansias de la sociedad moderna. Sus obras aluden a las consecuencias derivadas de la globalización y la sociedad de consumo en la que está inmerso el hombre de hoy. Se valen del humor, de la ironía para reflexionar sobre una sociedad de excesos que se escandaliza ante una realidad que siempre supera a la ficción y que se acostumbra a ver cada día en las portadas de periódicos, revistas, televisiones.

RLB

## Raúl Cordero

**Nace en el año 1971, en La Habana, Cuba, ciudad donde vive y trabaja.**

Estudios: 1985-89 Academia “San Alejandro”, 1989-94 Instituto Superior de Diseño, La Habana, Cuba, y 1995 Graphic Media Development Centre, The Hague, Holland.  
 Desde hace diez años su trabajo se centra en las relaciones lingüísticas de los medios tecnológicos y los medios tradicionales, léase: la pintura, el dibujo y la fotografía; pero su obra videográfica y sus instalaciones interactivas lo han hecho famoso a nivel internacional, muestra de ellos son sus exhibiciones: ENLASFRONTERAS/INBORDERLINES (Arte de las Américas de la Colección del MEIAC), Instituto Cervantes de Praga, Praga, República Checa (2005), Tres Pinturas, Galería Habana, Havana Cuba, Raúl Cordero: Stages, The Zooming Experience, Shopworn, Iturralde Gallery, Los Angeles, CA (2002), Raul Cordero,



New Media Room at the Johnson Museum, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, N.Y., VI Bienal de la Habana, Centro Wilfredo Lam, Havana, Cuba, Moving Pictures, Real Art Ways, Hartford, CT, y One on One (Videos), Art in General, New York, NY (2000), El ocultamiento de las almas, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba (1997), III Trienal de Gráfica Original, Kunthaus, Grenchen, Switzerland (1996), ICOGRADA Next Generation, House of Commons, The Parliament House of the U.K., Westminster, London, England (1995).  
 La obra: Shopworn, 2002, es una instalación compuesta por 7 fotografías a color, un maniquí, una vitrina, una placa troquelada y un vestido; en la que el artista coloca en una situación dudosa, la relatividad con que se puede operar del el Arte para construir discursos y micro-relatos verosímiles.  
 Siete mujeres, un vestido de lujo y un hombre demasiado listo.

Con estos elementos el artista recrea una historia de relaciones de poder y seducción que tiene lugar en la ciudad neobarroca por excelencia: Las Vegas (Nevada). Al espectador le corresponde detectar los lazos narrativos que unen a todos los personajes.

OPC

**Shopworn**  
 2002. 7 fotos, 1 maniquí, 1 vestido, placa metálica. Medidas variables  
 Cortesía Iturralde Gallery, Los Angeles

Eating Meat

101,60x 76, 20 cm. Cibachrome Print  
Cortesía Christopher Cutts Gallery, Toronto  
Cortesía Galería Begoña Malone, Madrid



Janieta Eyre

Nace en 1966 en Londres, vive y trabaja en Toronto (Canadá).

Si algo define la obra de esta joven artista son sus turbadoras imágenes, sus fotografías nos muestran una pseudorealidad que lleva a cuestionarnos si lo que contemplamos es real o el fruto de una desagradable pesadilla. Sus criaturas, trozos de carne, cabezas aluden a lo monstruoso y a la relación que existe cuando se combinan los avances de la ciencia con el arte. Tanto es así que muchas de sus obras transmiten malestar, inquietud al conocer a través de sus fotografías las nuevas lecturas de lo monstruoso. Sus composiciones tienen un trabajo muy meticuloso, muchas de sus obras tienen reminiscencias a interiores barrocos, donde cobra suma importancia el tratamiento de la luz, que le ayuda a aseverar el tono dramático y angustioso de sus imágenes. Las obras de Janieta

Eyre tratan de remover nuestro interior para sacarnos de nuestros propios esquemas y mostrarnos el lado surreal, grotesco y absurdo, que alterando la realidad hace que nos cuestionemos algunas de las normas de la civilización occidental.

RLB



Inka Essenhigh

Nace en Belfonte, Pennsylvania (USA) en 1969, vive y trabaja en Nueva York.

Las obras de la artista neoyorkina Inka Essenhigh realizan un avance en la mayor estilización de la narrativa, la experiencia universal y la invención de las figuras. Con sus trabajos Inka Essenhigh supera la monotonía y se acerca a las esculturas tridimensionales que asientan estas imágenes en el reino de la imaginación, sus obras destacan por su virtuosismo técnico acompañadas de un fuerte componente onírico y narrativo. Las pinturas de Inka Essenhigh exploran los diferentes rangos de materias y se

Mob & Minotaur

2002. Óleo sobre panel  
183,1x214 cm  
Cortesía Goezt Collection

adentran en lo sutilmente narrativo. El surrealismo, aquellas cosas que nos hacen vulnerables y lo peligroso se mezclan en sus obras buscando la implicación de espectador que contempla sus pinturas. Sus obras beben en diferentes fuentes que van desde el arte oriental a la ilustración gráfica pasando por el lado más orgánico del surrealismo, sus escenas, ya sean mitológicas o escenas de la vida cotidiana, nos descubren, tras una segunda mirada, componentes de carácter político y social. Trabajando directamente sobre óleo sin dibujo preparatorios, la escenografía de Essenhigh esta fuertemente asociada para encontrar la más conveniente narrativa e insinuar diferentes formas. Sus obras se inspiran en lo funcional, tanto en las escenas como en los diseños. Las texturas y contornos de los trabajos reflejan el interés de la artista por la fusión de lo sintético y lo orgánico y, en diseño, eso significa el control sobre

lo natural. En contraste con lo gráfico, más presente en sus primeras obras, la profundidad de las pinturas empuja a las figuras a una mayor credibilidad. Sus trabajos recuerdan verdaderamente imágenes surreales y formas amorfas que definen el vocabulario visual de Inka Essenhigh

RLB



Umbraculum/A place in the shadow away from the world to think a work

2001. Instalación  
Cortesía Deweer Art Gallery, Otegem



## Jan Fabre

**Nacido en 1968 en Anvers, en donde vive y trabaja.**

Fundador de la revista pluridisciplinar Janus. Ha dirigido la última edición del Festival de Avignon. Jan Fabre es un creador inclasificable, en el que se combinan una actividad muy fecunda e iconoclasta como director teatral, coreógrafo, escenógrafo, actor, etc., y una producción plástica que comprende dibujos, esculturas, instalaciones y performances immortalizadas en películas. Tanto su obra escénica como su obra plástica es una búsqueda continua de la belleza absoluta y de la espiritualidad. Todo su trabajo se inscribe en un espa-

cio de tensión entre orden y caos y se caracteriza por la fuerte potencia visual y la tensión psicodramática. De hecho artista y escenógrafo son indisolubles en la personalidad de Jan Fabre. Fabre somete el cuerpo y la mente de sus actores y espectadores a un permanente estado de ansiedad, todo se lleva siempre hasta las últimas consecuencias buscando un cierto estado de perturbación emocional y sublimidad en la deconstrucción de los estereotipos anatómicos y la actitud unívoca e hiperestetizante de nuestra sociedad. La instalación Umbraculum fue presentada por primera vez en el festival de Avignon de 2001 presenta varios objetos como maquinaria industrial pesada y sillas de ruedas y sillones suspendidos en el aire y recubiertos de escarabajos. El escarabajo es un elemento usado con mucha frecuencia en su trabajo tanto por su inquietante valor plástico como por el valor simbólico del mismo

aludiendo a estados de protección, mutación y doble identidad. Bajo ellos descubrimos la inquietante figura de un monje realizado con huesos, que remite a una pesadilla gótico-romántica en la que el espectador debe encontrar los hilos narrativos a través de su relación con anteriores obras del mismo artista.

RLB



## Thomas Glassford

**Nace en Laredo, USA en 1967, vive y trabaja en México.**

Formado en la Universidad de Texas, desde 1990 que llegó a México se ha integrado inmediatamente en el ámbito emergente mejicano. Las primeras esculturas de Glassford realizadas con materiales como piel, cuero, guajes, aros metálicos y cierres, elementos típicos del arte povera con directas y agresivas connotaciones sexuales, dieron paso al uso de materiales urbanos e industriales: vinilo, plásticos, superficies de recubrimiento para mobiliarios, aluminio, "materiales bonitos y asquerosos a la vez que remiten a la cultura callejera y a la moda... composiciones geométricas extremadamente sencillas, minimalistas, que son guiños de ojo a tendencias artísticas contemporáneas" (Glassford, 1997). Sus piezas en tres dimensiones se sitúan entre una simbología fría e inquietante y un

erotismo voluptuoso. Ha presentado tanto piezas antisépticas ortogonales y metálicas como otras que denuncian una preocupación por poner de relieve la línea curva, las superficies redondeadas, los volúmenes esféricos. Sus obras, no exentas de ironía sobre la supuesta perfección del minimalismo, mantienen su factura impecable, así como también la reflexión y la crítica a las dinámicas urbanas y sociales.

PB

**Enredadera**

1994

Video animación, 3 segundos

Fotografía: Cortesía Galería OMR



## Azul

De la serie Espejo, espejo mio  
2002  
Lienzo. Bordado, Carboncillo, témpera,  
tinta china en lienzo crudo  
180x140 cm  
Objeto: Madera, imbuia, cuero de culebra,  
óleo, vidrio espejado  
Cortesía Galería Fernando Pradilla, Madrid  
y Colección Mylene Mizrahi, Rio de Janeiro



## Walter Goldfarb

**Nace en Rio de Janeiro, Brasil en 1964, vive y trabaja en Rio de Janeiro.**

Sus insólitas imágenes abordan la sexualidad en el arte, el fetiche y la construcción del cuerpo contemporáneo desde sus modelos arquetípicos. Sus imágenes parecen tomadas de múltiples lugares, desde una academia grecorromana, obras de los maestros del siglo XIX y XX, pasando por revistas pornográficas o revistas de moda y tendencias, en una búsqueda del público que conecte con el artista e interactúe con él. Sus obras están llenas de contenido sexual, del culto al cuerpo, al fetiche, a la violencia, semejan tatuajes sobre el cuerpo, intentan no pasar desapercibidas ante un espectador que semeja un voyeur, un observador escondido. En su última fase representa un grupo de telas en formato de camafeo, con escenas eróticas y

pornográficas inspiradas en Toilettes de Boucher u otras que también se refieren al universo femenino y que transmiten una cierta sensación de melancolía.

RLB



## Dionisio González

Dionisio González alude en sus obras al espacio como entorno vital, en sus primeras obras expresaba una concepción del espacio que buscaba la perfección, con diseños funcionales y racionalistas, en los que el individuo es una parte integrante de sus estructuras. Desde este universo la obra se va transformando para entrar en una actitud llena de inquietudes sociales al entrar en contacto con realidades que, por menos conocidas, también se hacen presentes en nuestra vida actual. Una de las peores lacras provocadas por la civilización occidental, la pobreza, que trae consigo entre otras muchas desgracias la exclusión social y el castigo del desarraigo, que nos sitúa en un ambiente incómodo al contemplar los rostros de las personas que habitan en estas zonas miserables, donde la dificultad de la comunicación, el anonimato y la alineación se hacen presentes. Se establece un entramado especial

entre los personajes que nos muestra en primer lugar y ese entramado arquitectónico que nos recuerda el ambiente de una favela, con una arquitectura caótica llena de desposeídos. Cuerpos y casas aparecen en plena simbiosis y son lo mismo, la imagen del desarraigo. Frente a las imágenes propias de la sociedad de consumo occidental llenas de modernidad, con grandes rascacielos y scalectrix, las imágenes de Dionisio González nos hablan del lado más oscuro de esa sociedad, de otra realidad que tratamos de no ver y de olvidar rápidamente, de lo que se encuentra a pocos kilómetros de esa típica fotografía, son las escenas de cajas realizadas con materiales que esa sociedad desecha, contenedores de seres humanos, grandes colmenas con espacio mínimos para hacinarse, que mostrados de esta manera adquieren cierta belleza

RLB

**Serie Cadáveres exquisitos (Aguas espariadas)**

2004. Caja de luz sobre duratrans  
100 x 106. cms  
Cortesía Galería Max Estrella



## Bill Henson

### Sin título

1999. Cortesía de Roxlyn oxley9 gallery, Sydney

Las imágenes de adolescentes semidesnudos de aire andrógino divirtiéndose en parajes suburbanos envueltos en sombras destacan por un carácter narrativo que roza lo filmico y por una seductora sensibilidad plástica en la cual advertimos una textura abiertamente pictórica, con recursos compositivos y luminicos que remiten de forma no disimulada a los grandes maestros del barroco como Caravaggio o Georges de la Tour. La aparente naturalidad de cada escena ideada por Bill Henson conjuga una especie de amenaza latente en la penumbra, con una atmósfera de sensualidad mórbida, silenciosa y un tanto decadente. Muchos personajes están impresos a “tamaño real”. Todo rezuma una cierta verosimilitud, pero ninguna de estas fotografías es una reproducción simple de la realidad sino que responde a una planificación en la que cada escena ha sido cuidadosa-

mente construida.

Bill Henson se erige de esta manera en una suerte de “pintor de narraciones fragmentadas” que acaban situando cada imagen en un espacio intersticial entre la realidad y el deseo, y al mismo tiempo, entre el flujo narrativo del cine y la suspensión espacio-temporal de la imagen fija.

El despertar de la adolescencia ha sido un tema recurrente que ha fascinado desde siempre a muchos artistas que trabajan con diferentes soportes. Primeros amores, recuerdos irisiados por el paso del tiempo, iniciación sexual, crisis de identidad... La oscuridad dramatiza la complejidad de la identidad adolescente; su ubicación en un territorio –física y emocionalmente- extraño, donde los sentimientos más simples se subliman y todo se vive con una intensidad inusitada.

**PB**

### The Arsenal at Danzig and Other Views

2001. Video, color, sound on DVD

7 min. 39 sec. Edition of 6

Cortesía de I-20, New York



## Timothy Hutchings

### Nace en San Luis (Missouri) en 1974, vive y trabaja en Nueva York.

El video “The Arsenal Danzing and other Views” de Timothy Hutchings fue realizado en 2001 en blanco y negro con el granulado típico de los filmes de esa época. Representa una película turística de los años 30 en Europa del Este, con una figura que camina entre los edificios y que de vez en cuando agita la cámara fotográfica. En los edificios aparecen todas las señales de la destrucción provocada por las guerras mundiales y las secuencias animadas se basan en fotografías de ese periodo, como si fueran una sucesión de postales. El hombre vestido con traje de la época es el propio artista, que se ha insertado en estas escenas como un viajero en el tiempo. Hutchings ha reanimado estos edificios donde los pequeños errores de movimiento son una pista para los espectadores y donde

el encanto de estos edificios perdidos no es lo que parece. No significa volver atrás y mirar lugares bonitos que fueron destruidos hace muchos años y que nos hablan de una Europa romántica antes de ser destruidos por la guerra, es algo más que eso, el video de Hutchings nos habla de los fallos, de los errores de lo que significa perder la realidad y alterar la visión de la memoria, podemos decir que la imperfección es lo que define nuestra forma de pensar sobre el pasado.

**RLB**



## Charles Juhász-Alvarado

Charles Juhász-Alvarado explora en sus obras el concepto de la identidad, bien sea desde una perspectiva artística, política, cultural o sociológica. Marcadamente arquitectónicas, irónicas y un punto barrocas, sus instalaciones se convierten en polisémicos espacios abiertos que invitan al espectador y a otros artistas a infiltrarlas mediante la participación directa. En Jardín de frutos prohibidos/ZONA FRANCA la participación directa del público se convierte en elemento motor. Con aviones, vallas anunciadoras y plataformas para sentarse con cojines impresos con imágenes de la flora y la fauna nativas de Puerto Rico, el público accede a una suerte de sala de espera de un aeropuerto. Este lujurioso e imaginario jardín de frutos prohibidos va acompañado de una serie de vallas con fotografías de personas en el aeropuerto Luis Muñoz Marín de San Juan de Puerto Rico en el momento en que

intentan negociar con el departamento de Agricultura de Estados Unidos la introducción de frutos prohibidos –manzanas, piñas, tamarindos...- en el país. El jardín de frutos prohibidos/ZONA FRANCA habla básicamente de aspectos como la identidad, la inmigración y el exotismo. Animales, seres humanos, insectos, frutas conforman esos flujos migratorios sujetos a legislaciones cada vez más severas que convierten al primer mundo en un jardín prohibido y solo accesible para unos pocos. Charles Juhász-Alvarado plantea de manera crítica, desde su privilegiada condición de puertorriqueño a caballo entre el mundo yanqui y el universo latino, las falacias de las políticas de inmigración, las hipócritas relaciones norte-sur y el cuestionamiento de un proyecto de globalización que sólo responde a los intereses de las multinacionales.

PB

### Jardín de frutos prohibidos/ Zona Franca

2002. Instalación con alfombra, avión de poliéster con audio, Paneles con texto en vinilo. Medidas variables  
Cortesía del artista



## Yayoi Kusama

Yayoi Kusama es una artista polifacética que entiende el arte como una suerte de terapia personal. Se trata sin duda de una de las artistas más influyentes e internacionalmente reconocidas cuya obra empezó a despuntar en los años 60. Perteneció a ese nutrido grupo de artistas que adoptaron el espectáculo en directo en tanto que forma radical de creación artística capaz de perturbar de manera incontestable la Historia del arte desafiando el doble canon de técnicas

### "Dots Obsession"

Instalación con dos videinstalaciones "Self Obliteration", "Love in Festival" Habitación de espejos con tres balones hinchables. Medidas variables  
Cortesía Fabián&Walter Galerie, Zurich

artísticas hasta entonces establecidas: la pintura y la escultura. Uno de sus performances más conocidos es sin duda Anti War Naked Happening and Flag Burning at Brooklyn Bridge en 1968 donde Kusama, con un grupo de personas desnudas y recubiertas de puntos rojos, quema una bandera americana como señal de protesta contra la guerra y los poderes establecidos. El lunar rojo se ha convertido en estos años en leit-motiv recurrente que ahora surge sobre un muñeco de algodón, tan pronto convertido en un enorme globo suspendido en el aire o que, simple y metódicamente, pasa a formar parte del techo y las paredes de un cuarto conformando así un espacio que habla de elementos como infinitud, repetición o ilusión. El uso de espejos no hace sino intensificar la fuerza y grandeza de sus obsesiones. Entre abstractas y minimalistas, estas coloridas formas orgánicas de aspecto

fálico sumidas en un narciso jardín barroco se repiten así hasta el infinito en un gesto obsesivo pero sincero que ahuyenta el horror al vacío, y que no hace sino acentuar la compleja relación entre la realidad y la ficción. La propia Kusama ha comentado en alguna ocasión que "la vida cotidiana y su carácter repetitivo son como la necesidad de respirar: es necesario hacerlo muchas veces seguidas". Límites que Kusama, al igual que lo que ocurre con su práctica artística, gusta de cruzar al ingresar a menudo en residencias psiquiátricas donde, entre la calma y el aislamiento, poder explorar ese imparable y creativo torrente de sueños. Es sin duda su personal manera de buscar un orden secreto a partir del reconocimiento de la complejidad del mundo, que la realidad no es capaz de producir por sí sola.

PB



### Konihoor

2005. 2,74 x 18 x 058 cm  
Cortesía de Chery Briskand, Halles Gallery



## Hew Locke

Nacido en Escocia, Hew Locke pasó gran parte de su juventud y adolescencia en las Guyanas británicas. Después regresaría de nuevo al Reino Unido con el fin de estudiar escultura en el Royal College londinense. Esta matización es de vital importancia a la hora de entender e interpretar una obra repleta de referencias culturales, históricas y sociales que remiten y beben de esa experiencia multicultural. Su particular interés por la cultura, la historia y la herencia británicas se manifiesta en el amplio número de esculturas-retrato dedicadas a la monarquía británica y, en particular, a la reina. Esta fascinación se remonta a su época de niño en ultramar. Todos los cuadernos de ejercicios llevaban impresos la efigie de la reina de Inglaterra en la portada, pero les estaba terminantemente prohibido pintar, escribir o garabatear sobre ella. La reina se convirtió así en un magnífico vehículo capaz de

canalizar las experiencias personales de Locke y traducirlas en complejas, barrocas y excitantes esculturas producto del encuentro o choque entre dos mundos: el británico y el caribeño. Su polifacética y atrevida manera de entender la escultura le lleva a crear composiciones que revelan un amplio abanico de influencias: desde el Barroco, el Rococó, hasta la arquitectura árabe o hindú, el cumfa –el vudú–, y Velázquez o el pop. Así se erigen ante nuestros ojos unos retratos épicos y monumentales realizados a base de cartón, madera, muñecos de plástico, pistolas y espadas de juguete, flores artificiales de seda y todo un sinfín de objetos y reliquias obtenidos en la calle o en tiendas de baratijas o de segunda mano. El resultado final es exuberante, barroco, excesivo y, ciertamente ambiguo, pues Locke, a pesar de que a ciertos súbditos británicos les moleste profundamente sus licencias artísticas para

con la monarquía real, no toma partido a favor o en contra. Kohinoor, es un collage teatral y alegórico de armoniosa belleza recargada que nos escrutina un tanto amenazadoramente desde la pared. Las espadas de juguete otorgan un toque de ironía a una apariencia que se nos antoja fuera del alcance de cualquier ciudadano de a pie. La amplia presencia vegetal nos remite a los jardines de Buckingham Palace. Mediante estas composiciones primitivas o naïf, Locke consigue cuestionar el poder de la imagen y el glamour en nuestra sociedad.

PB



## Robert Longo

### From the series Lust of the eye (Untitled October)

2003. 55,9 x 55,9 cm  
Charcoal and ink on paper  
Cortesía Colección de Mora Granados

### Nace en Nueva York, USA, en 1953, vive y trabaja en Nueva York, USA.

Las obras de Longo, uno de los mayores artistas de la generación internacional de los ochenta, nos hablan de un artista de la post-vanguardia que transmite sentimiento a través de un código de signos, que no rechaza el contacto con diferentes géneros (ha practicado escultura, pintura, dibujo, cien, música, video, teatro, performance...) utilizando como señas temas que aluden al poder económico o a la violencia bélica, la belleza de lo natural frente a los intereses de una sociedad que hacen que esta se destruya, una llamada de atención sobre la actuación humana cuando la naturaleza pasa a un segundo plano. Sus obras llenas de tensión y a veces de miedo hacen presente el avance de la ciencia a veces de forma descontrolada, como en esas corolas de rosas, alusivas a la manipulación genética, en un bri-

llante rojo o en un aterciopelado negro, cuyo primer plano provoca una hipnosis no exenta de peligro. La naturaleza es capaz de crear y destruir al mismo tiempo y el artifice de ello es el hombre, esto lo expresa Longo con un lenguaje a veces agresivo, mecánico, entre el manierismo y el barroco, no exento de cierto romanticismo y nostalgia, que dotan a las obras de una gran belleza plástica seductora.

RLB



## Marcos López

**Nace en Santa Fe, Argentina, en 1958.**

Los colores saturados y la iconografía delirante se han convertido en la seña de identidad del artista en la producción fotográfica de los últimos años que en ciertas ocasiones ha sido calificada como "pop latino". Muchas de sus obras son un reflejo de la escéptica situación latinoamericana que han generado una serie de personajes que podemos calificar de curiosos, tales como Castro, Menen o Hugo Chávez.

Influenciado por el muralismo mejicano, pero también por el comic y la publicidad, la ironía de sus obras es en realidad una estrategia para tomar distancia ante temas dolorosos, sus fotografías son un ejercicio subversivo y desmitificador que produce cierta desazón al darnos una nueva visión de los estereotipos latinoamericanos (a veces cercanos a mostrar la miseria de sus gentes), deformados por un espejo

que exagerando la realidad, acentúa mucho más sus males. Personajes y objetos llenos de color y derivados del mundo de la publicidad amplifican los mensajes icónicos de las fotografías, revelándose como un dispositivo de reflexión sobre la identidad latinoamericana a través de sus mitos y tópicos, una mirada globalizadora del consumismo americano y el desmesurado deseo de apariencia

RLB

**Carnaval criollo**

Buenos Aires, 1996.  
100x150 cm  
Cortesía del artista y Galería Fernando Pradilla, Madrid.  
Colección Universidad de Salamanca



## Fabian Marcaccio

**Nace en Rosario de Santa Fe, Argentina, vive y trabaja en Nueva York, USA.**

Este artista de origen argentino fue uno de los grandes triunfadores de la última Documenta de Kassel con sus gigantescas pinturas en expansión en las que se cuestionan virtualmente los límites formales y conceptuales del medio, donde la espectacularidad visual va unida a un fuerte componente sociopolítico, aludiendo a temas que parecen mezclados, como el pop o el consumismo en todas sus facetas, sin olvidar su insistente resultado crítico. Marcaccio es conciente de que en los últimos años las nuevas tecnologías han evolucionado a un ritmo vertiginoso y que, hoy en día, las posibilidades de manipulación de la imagen son prácticamente infinitas, estas situación esta llevando la obra a un territorio en el cual el límite entre lo pictórico, lo fotográfico y lo digital estrechan los límites hasta

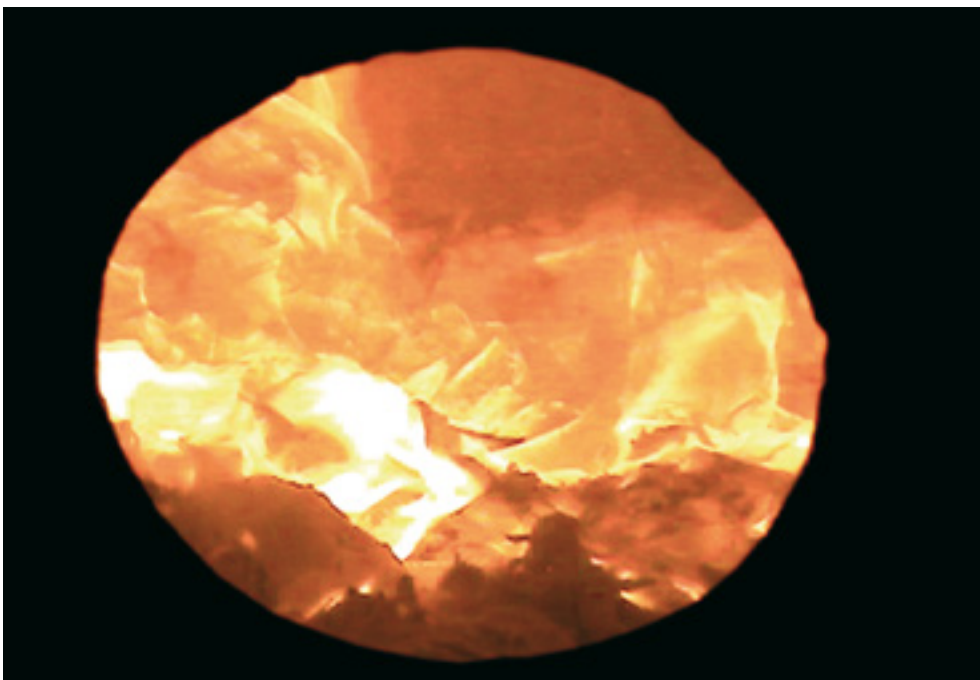
hacerlos completamente borrosos, donde las estrategias de creación se ven afectadas. Los soportes tradicionales pierden su efecto en las obras de este artista que encuentra su energía en la mezcla y el diálogo de la pintura y las nuevas tecnologías, incluyendo imágenes resbaladizas que sirven como testigo de nuestro presente poliglota. El trabajo con el ordenador se completa "in situ" trabajando en la coloración, en el relieve y en la estructura de silicona que cubre sus últimas obras y que nos hace observar su trabajo de una forma expansiva, casi arquitectónica.

RLB

**Sin título**

2001. 980 x 400 cm  
Inyección de tinta sobre lona plástica  
Cortesía Galería Salvador Díaz, Madrid





## Teresa Margolles

**Nace en Sinaloa, México. Vive y trabaja en México, DF.**

Co-fundador del grupo SEMEFO. Por más de una década ha explorado la muerte, particularmente la transformación del cuerpo después de la muerte-vida del cadáver. A través de fotografías, videos, instalaciones y performances ha incidido en temas tabú, dolor, memoria, violencia y desigualdad social. Ha participado desde finales de los 90's en muestras internacionales de la talla de: Extramuros, Muestra paralela a la 7ma Bienal de La Habana, Habana, Cuba (2000), Rates of Bodies

and Values, P.S.1 Contemporary Art Center at Museum of Modern Art, Long Island (2002), 20 millones de mexicanos no pueden estar equivocados, South London Gallery, Londres, Inglaterra (2002), Mexico: Sensitive Negotiations, Consulado de General de México en Miami, FL, E.U.A (2002), Against all evens. Segunda Bienal Internacional de Gottenburgo, Gottenburgo, Suecia (2003), ECO, MNCARS, Madrid, España (2005). La obra: Crematorio - Fosa común, 2003. Está estructurada desde la idea que en este lugar anualmente son incinerados cientos de cuerpos de personas no identificadas, la mayoría producto de muerte violenta. El fuego es el resultado de la combustión de carne y huesos, el cual se mantiene vivo por el transcurso de dos días quedando reducido en cenizas.

OMC

**Crematorio - Fosa común**  
2003. Video-instalación de 10 min en loop.  
Cortesía Galería Enrique Guerrero, México

### Serie "Niño"

(detalle). Óleo sobre tabla. 122 x 122 cm  
Cortesía del artista y Galería Espacio Mínimo.



## Enrique Marty

**Nace en 1969 en Salamanca, vive y trabaja en Salamanca.**

Los trabajos de Enrique Marty, agrupados normalmente en series, combinan diferentes técnicas -dibujo, escultura, pintura, instalación- que generalmente nos ofrecen señales de hechos siniestros, aparecen macabros acontecimientos acompañados de sangre y muerte en lugares inverosímiles; en ocasiones sus figuras aparecen sangrando dibujadas en paredes o realiza en escultura personajes muy cercanos al artista que, en sus manos, adquieren un carácter grotesco e incluso monstruoso. Sus obras, de carácter abigarrado, ven el mundo desde otro punto de vista, tratando de perturbar al espectador, que es capaz de introducirse en la narración, todo lleno de color negro, con un carácter irónico que se jacta de la perversión humana.

Marty nos muestra en esta transformación en nueve paneles a un ser que parece estar tomando una ducha en la bañera, sin brazos y sin piernas. Al meterse en el baño su rostro comienza a cambiar en el de un psicópata que parece que lleva puesta la máscara que tenía Hannibal Lecter en "El Silencio de los Corderos". Un ser que sufre mucho con lo que le está sucediendo, rodeado de un ambiente oscuro, tenebrista, inquietante, expresionista. Las imágenes (que toman como modelo a un artista amigo que se prestó para ser retratado en ese brutal cambio) se acompañan de una pequeña escultura donde se observa la transformación, un ser sin brazos y sin piernas con un rostro monstruoso se arrastra por el suelo luchando por moverse y dejando un reguero de aceite y sangre.

RLB





## Masbedo

El trabajo de Jacopo Bedogni y Nicolás Massazza es un ejemplo perfecto de esta voluntad renovadora y multidisciplinar que hace del arte una compleja estructura narrativa y un potente instrumento de reflexión ya que, en sus complejas instalaciones se dan cita disciplinas como el vídeo experimental, la fotografía, el teatro, la poesía y la música al servicio de una visión humanista. En este mismo orden de cosas merece ser valorada la inestimable colaboración con los escritores Michel Houellebecq y Aldo Nove, los actores Ramón Tarés y Patrizia Zappa y los músicos Eugenio Finardi y Mauricio Salerno, entre muchos otros cuya aportación convierte las obras de MASBEDO en auténticos “tableaux vivants hipertecnológicos”, ante cuya experiencia visual ningún espectador quedará indiferente. Existencialismo tecnológico es una de las palabras que más se utilizan a la hora de definir sus complejas instala-

ciones, un existencialismo que enlaza con toda una tradición filosófica europea presente de modo directo o tangencial en casi todos sus trabajos. Su último vídeo, 11,45,03, bucea en estados de locura e introspección psicológica mediante la apariciones de diferentes personajes de personalidad ambigua, que provocan simultáneamente estados de ansiedad y sensualidad en el espectador. Escenografías muy cuidadas que basculan entre lo barroco y lo posminimalista al servicio de una mirada oblicua al presente, el pasado y el futuro.

RLB

**11.45.03**

2004. Video/sound installation.  
Colour high-definition video images.  
One DVD, one DVD player, one projector,  
amplified stereo sound.  
Edition of 5 + 1 A. P.  
Running time 11.45.03  
Variable size  
Cortesía de los artistas y Galería Pack



## Tony Matelli

**Nace en 1971 en Chicago (USA), vive y trabaja en Nueva York.**

Las esculturas de Tony Matelli se muestran como obras imprudentes, son una forma de crítica social disimulada. Son pinturas alegóricas de la gente y las cosas que buscan medios para sobrevivir en un mundo que busca alternativas a la norma y que por tanto, debe ser mejor. Matelli realiza sus obras en un molde de resina que luego cubre con yeso y pintura. Es una de las figuras que

han traído un aire nuevo a la escultura junto a artistas como Ron Mueck o Marc Quinn. Trata de representar en sus obras el dilema de la sociedad actual, donde el individualismo hace que no salgan a la luz los problemas internos y nos llevan a tener una gran sensación de vacío. Su trabajo habla de la necesidad y la frustración, de intentar encontrarse a sí mismo dentro de un mundo donde todo está fijado, donde en muchas ocasiones, es necesario sobrevivir, quitarse de encima los miedos, las ansiedades, las sensaciones de abandono, pero también la curiosidad y el sentido del misterio. Tony Matelli aborda la realidad para construir un lugar localizado en un mundo imaginario donde representa las emociones que atormentan su mente. “Total Torpor, Mad Malaise” representa una odalisca de género masculino realizada en silicona y de tamaño natural donde el cuerpo aparece lleno de erupciones masivas. La carne marrón se

esparce a través del cuello, del pecho, de la parte posterior, de las extremidades, oscurece la mano izquierda y dobla el tamaño de la tripa. Un pie es rematado por una masa de tejido fino marrón, pero el otro se conserva en perfecto estado. La cara transmite una gran sensación de tristeza. Su codo se apoya sobre un montón de revista de Victoria Secret. Es una vanitas del siglo XXI.

RLB

**Total Torpor, Mad Malaise**

2002. 150x115x180 cm  
Cortesía Galería Andréhn-Schiptjenko,  
Estocolmo (Suecia)



## Jonathan Meese

**Nace en Tokio, Japón, en 1970, vive y trabaja en Berlín.**

Pertenece a un grupo de artistas que podemos denominar neoaccionistas o confusionistas de los cuales se pudieron contemplar sus primeras obras a finales de los años 90. Sus trabajos semejan una gran planta de reciclaje para los exorcismos sociales donde el artista actúa como conductor. Sus intereses personales aparecen reflejados en sus pinturas: libros, películas de terror, cruzadas medievales, símbolos propagandísticos, autorretratos, carteles de los 70, criaturas, objetos icónicos. Meese fusiona el arte foráneo en un compendio de moralidad y falta de épica donde el bien y el mal se confunde y donde los bribones se convierten en héroes. Al apropiarse de la historia y de sus medios, Meese parodia su propio simbolismo, sus pinturas parecen como un gran teatro de ópera donde se pueden

apreciar los reinos de la decadencia y del absurdo, donde la forma y la idea se separan fácilmente, donde se explora la mitología contemporánea, donde el mismo artista se labra una imagen como figura de culto, alimentando su herencia ficticia como entidad todopoderosa e inmortal. Sus obras predicen un futuro con un paisaje postapocalíptico donde el primitivismo se abraza como la solución social mas racional y finita.

**RLB**

**“Die Jenseitskutsche des ewigen VORMÖNCHSOLDATEN “Sankt Diablossys””**

2002. Técnica mixta.  
Medidas variables.  
Contemporary Fine Arts Galerie GmbH  
Collection Falckenberg



## Julie Mehretu

Nacida en Etiopía, criada en Michigan y formada en Senegal y Rhode Island, y actualmente residente en Nueva York, Julie Mehretu refleja a través de su obra de manera nítida su propia historia, una historia que habla básicamente de lo personal a través de lo colectivo, de lo íntimo a través de lo público, de lo local a través de lo global..

En lo que a primera vista parece un paisaje caótico va surgiendo pronto un ritmo propio, pintado y dibujado mediante líneas, vectores, diagramas y formas orgánicas. El juego con el color, la línea, la escala y la perspectiva crea unas arquitecturas híbridas en las que confluyen diferentes espacios y tiempos, y que constituyen una puesta a punto

**Drawings**

2003. 66 x 101,5 cm  
Ghraphite pencil on paper  
Cortesia COBD Collection, París y Galería carlier | gebauer

renovadora y revolucionaria de un género tan tradicional como el paisaje. Entre rascacielos, aeropuertos, estaciones, bloques de viviendas y escaleras se intuye la insignificante presencia del hombre. Polifacéticas, multi-dimensionales, descentralizadas y no jerarquizadas, agresivamente bellas, inestables, rítmicas y dinámicas, cambiantes, las composiciones de Mehretu recuerdan el horror al vacío barroco y manifiestan una extraordinaria capacidad para integrar en una misma idea plástica, el dibujo, la pintura, la instalación y la arquitectura. Estos campos entre abstractos y figurativos, de trazos ágiles y nerviosos, reunidos como si fuera en el momento de su mismísimo estallido, permiten al espectador “leer” la velocidad y la ansiedad incontenibles de un proceso globalizador que arrolla continentes al tiempo que, y de manera paradójica, mantiene ciudades enteras

desconectadas y aisladas. Sus cartografías constituyen magníficas alegorías de una época sujeta a cambios culturales, perceptuales y tecnológicos radicales que son el reflejo de una profunda crisis social y política. A caballo entre la arquitectura, el cómic, la topografía y la ciencia ficción, Mehretu nos ofrece unos impactantes paisajes imaginarios que entroncan con las visiones constructivistas de principios de siglo y que hablan de desplazamiento e identidad. Captan e intuyen de manera sutil los vertiginosos cambios a los que están siendo sometidos los espacios urbanos.

**PB**



# Juan Muñoz

Murió en el año 2001.

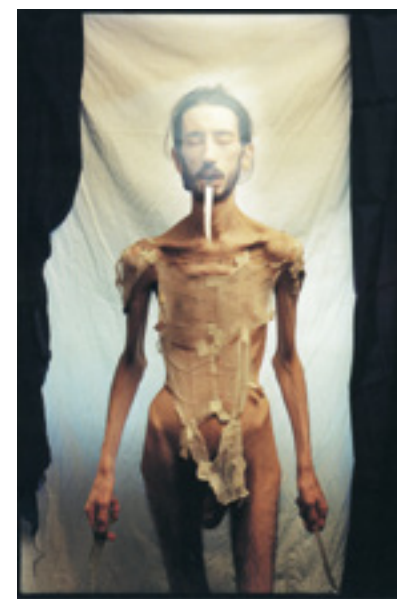
Juan Muñoz fue uno de los artistas que primero han acercado la escultura al arte contemporáneo, fue capaz de renovar la figuración introduciendo la figura humana en la escultura cuando tras el minimalismo esta quedó prohibida, pero también fue capaz de convertir esa figura en actual, en unos años ochenta de escaso interés en ese campo, otorgándole una importancia central al espacio, donde incorpora la escultura de un modo natural, resaltando las posibilidades expresivas y dramáticas de sus figuras, casi teatrales. Supo revisar la tradición clásica desde el compromiso más actual, utilizando los recursos de la historia del arte, recogiendo influencias de Bernini, Borromini, el barroco español, revisándolo y criticándolo. Es difícil encontrar una referencia en sus obras, son enigmáticas, con un valor expresivo del rostro, la danza de los cuerpos, la

escenografía, algo ha ocurrido porque es observado con intensidad, podemos cuestionarnos que algo extraño ha pasado. Su trabajo no deja de ser polémico, algo que agita al contemplar sus obras. Sus escenografías nos muestra que piensa en el espacio como elemento integrante de su obra adquiriendo connotaciones teatrales, su obra no es solo la figura sino también el espacio que la rodea y lo que esta es capaz de escuchar, capaz de sugerir enigmas.

RLB

## Sarah with blue dress

1996. Acrílico, resina de poliéster y espejo  
195 x 100 x 100 cm. JM-0060-E  
Cortesía Galería Pepe Cobo, Madrid



# David Nebreda

Vive y trabaja en Madrid.

La obra de David Nebreda gira en torno al cuerpo. Pero no un cuerpo normal sino previamente herido, maltratado. Nos muestra la fragilidad del mismo y también el límite de su resistencia. La realidad fisiológica y la experiencia extrema del dolor aparece constantemente en sus trabajos, donde la autodestrucción, la humillación y la crueldad cobran un importante papel. David Nebreda encuentra en la tortura de su cuerpo la única manera de reafirmarse como ser vivo, como afirmación de su identidad (vulnerable y al mismo tiempo mortal). Todas sus fotografías han sido tomadas en condiciones extremas de soledad y agotamiento físico donde el componente religioso hace su aparición a través de

fenómenos mitológicos como puede ser la muerte, el sacrificio o la resurrección, manifestando los temores y obsesiones más ocultos de la mente humana. Su obra "La Trinidad de los espejos", con una estudiada composición fotográfica, recuerda un Ecce Homo típico de la más sangrienta y macabra etapa de la escultura barroca. Sin duda su contemplación resulta impactante. Representa a un hombre capaz de exhibir su dolor y su humillación con orgullo, mostrando la figura del artista tremendamente delgado después de un proceso autodestructivo que le lleva a no comer para poder exhibirse de esta manera, herido, enseñándonos lo único que tiene, lo único en lo que cree. La tensión y la emoción se hace presente tras su contemplación.

RLB

## El espejo, la ceniza y el alfa quemada en la frente

1989. 102 x 74 cm  
Colección Universidad de Salamanca

## La trinidad de los espejos

1989. 102 x 74 cm  
Colección Universidad de Salamanca





## Lars Nilsson

Las obras de Lars Nilsson no dejan indiferente al espectador, su impacto visual y sus llamativos temas, alusivos al comportamiento sexual, que rozan lo escandaloso nos muestran aspectos ocultos de una sociedad cuyo nivel de apariencia roza lo grotesco.

Según él mismo describe sobre su pieza “In orgia”, la normalidad que invade nuestro comportamiento social se ve alterada por la visión de una escena de carácter surreal, en la que unos jóvenes practican sexo en un espacio de paso hacia un centro comercial, estos jóvenes, que actúan sin ningún pudor, pueden ser observados por toda la gente que se dirige a hacer sus compras diarias o que simplemente pasea por el lugar. “Yo me encuentro a mi mismo pensando como debería ser una Arcadia

contemporánea. Pienso en una orgía sobre las ruinas de hoy. Donde el sexo real hecho por personas reales es la única vía de escape de la polución comercial de los espacios públicos. Tetas y culos aparecen por todas partes vendiéndose en una constante explotación de nuestra esfera más privada, el “gran hermano” observa una situación cuyo resultado parece de los más ambiguo”

RLB

### In orgia

2004. Film 23' Loop  
Cortesía del artista



## Manuel Ocampo

### El Molestador

1998. Mixta sobre tela  
150 X 150 cm  
Cortesía Colección Jauregia  
(Iruña-Navarra)

**Nace en Quezon, Filipinas en el año 1965. Actualmente vive y trabaja en San Francisco, EE.UU.**

Manuel Ocampo recurre a la caricatura y a lo grotesco en su obra pictórica, con la cual parodia y evidencia el con texto contemporáneo y las condiciones humanas. Su obra se relaciona directamente con la vida y sus implicaciones inmediatas, que van desde la representación de excreciones corporales, vísceras y órganos, hasta las aprehensiones de sociedades fanáticas y su iconografía. Lo cual lo ha llevado a participar en cientos de exhibiciones nacionales e internacionales entre las que destacan: la Biennale at the Peggy Guggenheim

Collection, Venecia, Italia y la XLIII Bienal de la Pintura Americana, The Corcoran Gallery, Washington, DC, EUA, o The Return of the Exquisite Corpse, The Drawing Center, Nueva York, NY, EUA (1993), NEO?, Galería OMR, México, D. F. (1994), Vested Power - Icons of Domination and Transcendence, Main Art Gallery, California State University, Fullerton, CA. EUA (1995), Unmapping the Earth, '97 Kwangyu Biennial, Corea (1997), Yo También soy Pintura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España (1998), Sensibilidade Apocalíptica, Festival Atlantico '99, Lisboa, Portugal (1999), o Bastards. Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt, Alemania, y Galería Tomas March, Valencia, España (2004).

OMC



## Erwin Olaf

Erwin Olaf crea composiciones fotográficas y videos que cuestionan conceptos como la belleza, la vejez, el aislamiento o la sexualidad. Desde retrasados mentales, mujeres de avanzada edad hasta jóvenes adictos a la moda o personas con tendencias sdomasquistas, sus retratados parecen inmersos en un mundo ambiguo donde los límites de la realidad y la ficción se difuminan para acabar denunciando los tabúes y la hipocresía de la sociedad. Exuberantes, controvertidas y ante todo barrocas, series Paradise Le Club se han convertido en auténticos retratos de época a la manera de los Hals y, en particular, Rembrandt del XVII, captando el agresivo espíritu de la posmodernidad con todas sus tribus y contradicciones: consumo excesivo, hipocresía, fetichismo, violencia, control social y marginación. También Paradise Le Club alude a las grandes tradiciones pictóricas europeas

—el barroco— sumiendo así la obra de Olaf en un continuo discurso histórico. Las cuidadosamente escenificadas composiciones adquieren mediante manipulaciones digitales sutiles y el acentuado del claroscuro y la saturación del color una magnífica tensión dramática. Inspirada en la violenta y morbosa “El rapto de Hipodamia” de Rubens, nos encontramos de lleno en el conocido Paradiso Club de Amsterdam, esto es, en una recreación de la famosa discoteca que Olaf ha reconstruido en su estudio. Las fotografías muestran el ambiente de una animada fiesta cargada de fetichismo en la que las amplias sonrisas de los payasos vienen a disfrazar su maquiavélico comportamiento. ¡La fiesta barroca alcanza su éxtasis! Es como si aquí también el artista quisiera que, mediante esta bacanal circense de violaciones y agresiones, nos cuestionáramos si el mundo que habitamos

es en realidad así de violento, banal y desconsolador. El sutil uso de primeros planos, fondo y color, con aquí y allá el alargamiento (digital) de algunos gestos, rostros, manos y posturas hace que la inicial apariencia seductora y elegante vaya poco a poco dando paso a un ambiente de ansiedad, perversidad y represión. Está claro que para Erwin se trata de “algo que está ahí y que forma parte de nuestra sociedad”. Como si el artista nos quisiera recordar que no existe compasión, ¡ni siquiera en el paraíso!

**PB**

**The Paradise Club: Viplange**  
2001. Fotografía. 150 cm x 187 cm  
Cortesía del artista



## Rubén Ortiz

**Nace en 1964 en México DF, Méjico, vive y trabaja en Los Angeles, USA**

Sus obras podrían definirse como un “pop fronterizo”, El artista caricaturiza el “american way of life” a los dos lados de la frontera, utilizando colores opulentos y contrastes irónicos. La frontera México-americana es su territorio de trabajo, allí se dedica a la descomposición y a la recomposición cultural, buscando las precarias y artificiales divisiones entre la alta y la baja cultura. En sus obras documenta la comercialización y la transformación en cursilerías de las insignias nacionales de la mexicanidad, capta los fenómenos

transculturales de las comunidades con sus paralelismos y contradicciones, no tratando de hacer una exhibición chauvinista, ni una promoción turística de los rasgos culturales de una comunidad, sino un ensayo de hibridación cultural cuyo objetivo es la negación de una jerarquía mítica o política impuesta por las fronteras, realizando un estudio sobre la transformación contradictoria de los objetos, de las costumbres y los roles visuales de nuestro tiempo, todo ello con grandes dosis de fantasía e imaginación.

**RLB**

**Alien Toy**

1997. Video  
Duración 10' 40"  
Colección Tom Patchett. Cortesía Track 10  
Gallery, Los Angeles  
Fotografía: Cortesía Galería OMR





## Tony Oursler

**Nace en Nueva York en 1957, allí vive y trabaja.**

Formado como pintor y escultor, Tony Oursler ha forjado su personalidad como artista que utiliza el video con el fin de canalizar múltiples fuentes en un universo de una impronta creativa que le ha hecho internacionalmente conocido. Las influencias de Oursler son manifestas la literatura, los programas de televisión, los decorados de cine de G. Méliès y las películas de efectos, las creaciones teatrales de E.G. Robertson, la investigación en la cámara oscura y las máquinas de visionado, la conexión entre historia y tecnología y las prácticas del psicoanálisis, las teorías espiritistas y algunas películas expresionistas y de ciencia-ficción. A través

de esta amalgama de culturas, Oursler ha creado un universo psico-sociológico multifacético. Indudablemente, Tony Oursler se ha hecho un sitio en nuestra modernidad. Desde la formalidad y narrativa lineal, inventando lo que podríamos llamar "Proyecciones para todas superficies", ha liberado las proyecciones del medio bidimensional de las pantallas. Oursler ofrece al espectador un lugar evolutivo en un medio de múltiples posibilidades, confrontándonos con proyecciones de tamaño real y simulacros de criaturas vivientes, siempre mientras construye un escenario personal, habitado por diferentes personalidades y sus psicologías fronterizas. El video *Nine Eleven* reúne imágenes tomadas por el propio Oursler durante el

atentado del 11 de septiembre de 2001 en el World Trade Center y en los días posteriores capturando las diferentes reacciones públicas y estados de ánimo de los neoyorkinos y elaborando con ello una suerte de narración fragmentaria que vascula entre la realidad y la ficción.

**RLB**

### **Nine Eleven**

2001. Video. Cortesía del artista y EAI



## Javier Pérez

**Nace en Bilbao en 1968, vive y trabaja en Barcelona.**

Las obras de Javier Pérez se nos presentan como cercanas a lo humano, a todo aquello que rodea al hombre y que habla de él, haciéndonos contemplar figuraciones difíciles de definir pero que se presentan como reconocibles e íntimas y que muestran la complejidad de las formas vivas. Son escenas que preferimos no ver representadas y que se acercan a la parte más carnal del hombre, que nos hablan de sus problemas y preguntas comunes, que se refieren a sus cambios y a lo vulnerable de nuestra condición. Sus formas transmiten todo tipo de sensaciones: repulsión, asco, náusea y

al mismo tiempo belleza por desvelar aquello que se nos revela como secreto. Concibe la obra como un fenómeno jugando con la falsedad y la contradicción de lo que trata de plantear realmente, pero esa contradicción puede ser el camino para guiarnos hacia el descubrimiento de la verdad. La dualidad entre lo carnal y lo espiritual es una constante en su obra, todas sus obras tienen una presencia física importante pero su reacción y la forma de percibirlas es diferente dependiendo del espacio y la luz. Son formas que plantean la idea de cambio, de transformación e inestabilidad.

**RLB**

### **Mutaciones IV**

2004. 1 pieza de resina de poliéster  
niquelada: 93 x 310 x 95 cm  
2 espejos circulares: 250 cm. Ø c/u  
Arena roja  
Cortesía Galería Salvador Díaz





## Wang Qing Song

**Nace en China en 1966, vive y trabaja en Pekín, china.**

Wang es un artista que hace uso de la tradición para crear nuevos puntos sobre el tratamiento histórico de la cultura china contemporánea, que abraza con fervor los placeres y trampas de la cultura global. Sus obras no dejan de estar cargadas de ironía, a veces de timidez y se refieren no solamente al desarrollo artístico de china sino que toma como referencia grandes obras de artistas representativos del arte occidental, revisándolas bajo su punto de vista en un homenaje donde las principales actrices son mujeres chinas. Una relectura de la historia del arte que entra en contradicción con las interpre-

taciones que de esas obras hacemos en el arte occidental, pulida a través de los ojos chinos y que nos muestra como esta nueva sociedad abierta vuelve sus ojos a occidente. Al igual que el trabajo de otros compatriotas sus fotografías relacionan ambas culturas, tratando de unir las en unas representaciones llenas de humor y parodia, manteniendo una línea muy estrecha entre el reconocimiento a los grandes iconos del arte y el simulacro que supone su relectura, entre la imitación y la caricatura.

RLB

### China Mansion

(Detalle) 2003. C-Print  
120 x 1200 cm  
Cortesía del artista y CourtYard Gallery, Beijing



## Fiona Rae

Británica nacida en Hong Kong (1963), Fiona Rae crea composiciones fuertemente coloristas y dinámicas a base de una serie de trazos, ingredientes y signos de procedencia dispar. Como resultado de ese eclecticismo surgen unas bellas pinturas entre decorativas, pop, informalistas y barrocas de exquisita factura, en las que áreas de colores planos se van alternando o entran en contraste con signos o números ubicados aparentemente al azar. Fiona Rae se dio a conocer tempranamente por su participación en Freeze,

### Tokio Popeyes

2004. Oil, Acrylic & glitter on canvas  
231,1 x 190,5 cm  
Cortesía Galerie André Buchmann, Köln

la exposición comisariada por Damien Hirst que catapultaría a la fama a la generación YBA (Young British Artists). Desde entonces su presencia en exposiciones ha sido continuada y su trabajo ha ido variando lentamente desde unas composiciones abstractas más rigurosas, dominadas por una clara estructura y una paleta de colores limitada principalmente al blanco y negro, hacia una etapa actual de abstracción neobarroca colorista, de trazo enérgico y espontáneo que refleja de manera original e inesperada el mestizaje del mundo que nos rodea. Su pintura recoge influencias procedentes de diversas fuentes que reflejan esa elemento globalizador de nuestra sociedad que hace que ya nada sea auténticamente local: libros, informática, internet, el cine, la literatura, el mundo culinario o la moda. Ejecutadas al óleo o sobre acrílico y con spray, sus pinturas combinan letras, números y signos que paulatinamente van conformando una sintaxis entre abstracta y figurativa de contundentes y expresivos gestos. En su quehacer Rae parte en sus

últimas obras primero del Photoshop para crear composiciones que después amplía y altera y perfecciona mediante el uso del óleo o el acrílico sobre la tela. De esta manera, Rae reflexiona sobre las posibilidades de la tecnología en nuestro tiempo al tiempo que retoma las preocupaciones propias de la pintura tradicional: el ensanchamiento o cuestionamiento de los límites entre la abstracción y la figuración. Por otro lado, ese elemento o cualidad gráfica de su obra no hace sino reflejar ese mundo de símbolos y signos que nos rodea, bien sea en los monitores de televisión, las pantallas de cine, el pc o la gameboy. Se trata de formas abstractas al tiempo que figurativas que cada uno de nosotros es capaz de interpretar y que reflejan nuestra manera de incorporarlas a nuestras vidas. De múltiples texturas y jugando con el primer plano y el fondo, la pintura de Fiona Rae es ante todo exuberante, barroca y ambigua.

PB

### La perfecta casada

Aula Fray Luis de León, 17 de Mayo 2002  
© Elena del Rivero, Ignacio Pérez Pino  
9 minutos  
Cámara: Ignacio Pérez Pino  
Microgénesis producciones

Artistas-performance  
Barbara Fluxá  
Marta Fernández  
Lidia Benavides  
Elena del Rivero  
Cantante: María del Carmen Gordillo  
Celestina: Rocio Sánchez  
Atrezzo: María José Balsach  
MONTESINOS ALAMA, Valencia  
Alice Roy, Nueva York  
Yajoi Yamamoto, New York  
Indumentaria utilizada por la artista durante la descontaminación de su estudio después del 11/9  
Cantos populares de amor sicilianos  
Segundo acto del Holandés Errante



## Elena del Rivero

**Nace en Valencia, vive y trabaja en Nueva York.**

Las obras de Elena del Rivero destacan por el acabado formal de las mismas, un acabado que en muchas ocasiones se revela como un trabajo artesanal, ella se ha encargado de rehabilitar la buena manufactura y la sensualidad en la calidad de materiales que apreciamos en sus intervenciones. La investigación y el descubrimiento es una parte importante en su trabajo, los enigmas e incluso el misterio se hacen presentes en una artista que tiene una fuerte referencia en obras del siglo XVI y XVII. El lenguaje complementa sus trabajos, con títulos que aluden a juegos de palabras que producen un significado para abolirlo a continuación, entendiendo el arte como un mensaje que debe compartirse y transmitirse. El manto que aparece en la obra “La perfecta casada” está bordado con

perlas por la propia artista, las cuatro hilanderas cobran vida y se encarnan en el séquito que acompaña a la novia cuando desciende desnuda por la escalera que representa la virtud y el vicio, el coro desfila en procesión por las naves del claustro de la Universidad de Salamanca para entrar definitivamente en el Aula de Fray Luis de León, este aula sirve de espacio escenográfico para albergar el traje de novia de la perfecta casada, el manto tejido durante meses está unido mediante hilos y perlas las páginas del libro escrito por Fray Luis de León en el año 1583 como regalo de bodas a su pariente María Varela de Osorio. El manto y el velo de tul se esparcen sobre los bancos del aula mediante un vistoso entramado de plegados barrocos. La obra “Las Hilanderas” surge en el curso de una performance de un año de duración realizada por la artista en la que documentó el paso del tiempo en

los espacios en que se desarrollaba su vida cotidiana a través de las huellas y marcas impresas sobre grandes hojas de papel de abacá, que se fueron esparciendo por el suelo de su estudio y las habitaciones de su hogar neoyorkino. Los ayudantes que colaboraron en la confección de varias piezas fueron bautizadas por Elena del Rivero con el sobre nombre de “Las Hilanderas” pasando estos personajes a incorporarse en la recreación fotográfica de la obra maestra de Velázquez.

RLB



## Bernardí Roig

**Nace en Palma de Mallorca en 1965.**

Los trabajos de Bernardí Roig nos hablan de la mutación de la línea reflexiva. Sus esculturas, dibujos, textos, fotografías y video merodean, interrogan y por ello enmudecen, la cuestión de la mirada y el deseo, intentando conseguir la plenitud del acontecimiento relatado. Asesorado por las Metamorfosis de Ovidio y por la mirada transgresora y astuta de Pierre Klossowski, Bernardí Roig considera el hecho simbólico de la mirada como la garantía absoluta de las situaciones. Crea una fuerte tensión narrativa entre la visualidad de cada una de las obras y la interdependencia de todas ellas. La relación entre las piezas la establece el que mira, el que con su mirada se inserta en la mitad del relato

RLB

y cuyo desplazamiento se convierte en un acto de interpretación. Esa voluntad narrativa, a veces dramática, pasa por una poética de los escenarios y por la ambición de construir una nueva canalización para que puedan circular la enormidad de los fragmentos heredados. El blanco aparece en su obra como un elemento que sugiere la ausencia de escenario, como un lugar al que pertenece la nebulosa del sueño, que aconseja lo prohibido, el lugar donde se juntan el deseo y la mirada, donde se ama lo que nos perturba y donde acariciamos nuestras obsesiones

**Father (miscommunication exercises)**

2003. Instalación  
Medidas variables  
Cortesía Max Estrella





# Betsabée Romero

**Nace en México, DF, en el año 1963, ciudad en la que vive y trabaja.**

En 1986, realiza una Maestría en Artes en, ENAP San Carlos, UNAM, y B.A. en Ciencias de la Comunicación, en la Universidad Iberoamericana, ambos, en México, DF; en 1989 se gradúa de la Ecole des Beaux Arts de Paris, Francia; y en 1994, de Master en Historia del Arte en la UNAM, de México, DF. Ha participado en más 100 muestras colectivas y personales entre las que destacan las colectivas: Por mi raza hablará el espíritu, Biblioteca de Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia (1996), Insite '97, Ayate Car, Site-Specific Project, San Diego and Tijuana (1997), Cinco Continentes, una Ciudad, Museo de la Ciudad de México (2000), 8a Bienal de La Habana, La Cabaña Parque Histórico-Nacional, La Habana, Cuba

(2003), Eco, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2005); o sus proyectos personales: Ventanas Vulnerables/Vulnerable Windows, Ramis Barquet Gallery, Chelsea, New York (2005), Betsabee Romero. One Man Show, Stand Ramis Barquet Gallery, Paris Photo, Paris, Francia (2003), Palabras que ruedan, Centro Cultural de Mexico in Madrid, España (2002), Road Show, Galeria Ramis Barquet, New York y Betsabee Romero Recent Work, Iturralde Gallery, Los Angeles (2000). Muestras donde ha desarrollado el despliegue de una estética revisionista, lírica, esteticista y burlona, que coloca al espectador en una situación de duda ante el objeto artístico en sí, mezcla de elite cultura cool y gusto camp.

**OPC**

**Oquedades en El Dorado**  
2005. 8 Ruedas de caucho caladas y policromadas. 65 x 17 cm de diámetro cada neumático.  
Colección Jauregia (Irurita-Navarra)  
Cortesía Galeria Ramis Barquet (New York)



# MP&MP Rosado

**Nacen en 1971 en San Fernando, Cádiz, viven y trabajan en Sevilla.**

Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado son dos hermanos gemelos que trabajan bajo el nombre de MP & MP Rosado. Pese a su juventud, forman parte de la nueva imagen de la escultura española como prueba su reciente selección para la Bienal de Sydney. En sus propuestas utilizan diversos medios y materiales como la fotografía, la pintura o la escultura, que muchas veces conjugan para crear instalaciones con un fuerte carácter escenográfico y un enigmático uso de los significados.

La temática fundamental de su trabajo gira en torno a la búsqueda de la identidad y el doble, y los juegos entre realidad y simulacro, que en el caso de su condición de gemelos se ve reforzada por la obsesiva representación de sus personas, investigan sobre el individuo y las relaciones con el entorno, donde el sentido del humor, el lado crítico y absurdo del individuo aparecen en sus multiplicadas o duplicadas instalaciones y esculturas siempre buscando el lado irónico de la vida.

**RLB**

**Para acabar**  
2004. Resina, tela, papel pintado y madera. Medidas variables  
Cortesía Galeria Pepe Cobo, Madrid





## Jason Rhoades

**Nacido en Newcastle, vive y trabaja en Los Angeles, USA.**

Jason Rhoades dice que concibe el arte como búsqueda y pone especial énfasis en el carácter permanentemente procesual de su trabajo “Veo mi obra de los últimos cinco años no como piezas individuales, sino como un gran empeño permanente y una obra única (...)”, “Pienso que en el arte importa más crear problemas que resolverlos. Siento que hay miles de alternativas para hacer las cosas(...)”

**Toto From my Madinah:Pupp Tent/Puss Tent**

2005. Instalación compuesta por 48 neones. 100 x 80 cm  
Cortesía del artista y Galería Helga de Alvear

Su trabajo tiene por esta razón un cierto carácter acumulativo como se pudo ver en su monumental obra Perfect World, 2002. Sus complejas instalaciones que realiza reunene todo tipo de materiales y objetos: herramientas, objetos encontrados, objetos contruidos, cosas compradas, coleccionadas, etc, que se conectan entre sí a través de un proceso escultórico intertextual. La serie “My Madinah” a la que pertenece la obra TOTO que aquí exponemos comprende distintas exposiciones y obras realizadas en Nueva York y Suiza así como piezas aisladas presentadas en otras muestras. La serie empezó hace algunos años con una viaje que se inició en Los Angeles hacia la Meca, donde la idea de peregrinación y destino guiaron al artista hacia México y donde el viaje se convirtió en una reflexión sobre lo que “meca” puede significar en el propio lenguaje del artista. El propio proceso de trabajo del artista le lleva

a mutar su propio proyecto en función de la realidad de cada momento. Jason Rhoades ha rastreado hasta un total de 1724 expresiones inglesas para los genitales femeninos utilizados en la literatura, lenguaje hablado e Internet. Esta cifra coincide con el año de nacimiento del filósofo Emmanuel Kant una de las mentes más brillantes del siglo XVIII que culminó la separación del pensamiento de la religión.

**PB**



## Julian Rosefeldt

**Nace en Munich (Alemania) en 1965, vive y trabaja en Berlín.**

El trabajo de Julian Rosefeldt investiga los rituales, estructuras y absurdos de la vida diaria; forma un microcosmos, un mundo de sueños, hermético, surreal, donde el espectador se convierte en un voyeur, arraigado y al mismo tiempo divorciado de la realidad. Rosefeldt atestigua un punto de vista racional desde una distancia y un don preciso de observación similar a los métodos objetivos de las ciencias naturales. La investigación, la crítica social, es llevada a cabo y reproducida en el trabajo mismo, consiste en una articulación persistente y extrapolación de ambos

**ASYLUM**

2001- 2002  
Videoinstalación con 9 DVD  
Medidas variables  
Cortesía del artista

estereotipos, inconsciente y conocido. Pero sin convertirse en alguien pedante o moralista. Él enfrenta al espectador a sus propias opiniones e ideas preconcebidas, hace que pensemos sobre nuestra propia vida de cada día y su dimensión rutinaria Su video Asylum trata el polémico tema de la inmigración, algo muy sensible actualmente en el occidente europeo. El artista presenta 9 proyecciones de video grandes, en las cuales selecciona a grupos de minorías étnicas para examinar y deconstruir los estereotipos sobre los cuales percibimos a los ciudadanos inmigrantes y como respondemos ante ellos. No se trata de un acercamiento documental sino de una producción elaborada y ambientada donde nada se deja al azar. Cada personaje aparece impregnado de una distinta coreografía. Todo lleno de un ambiente dramático que envuelve y ofrece al espectador en una experiencia intensa y visceral. Sus

escenas aparecen llenas de detalle, saturadas de color y jugando prodigiosamente con la luz y las sombras y con el movimiento rítmico y lineal de la cámara. Las señoras de la limpieza, los cocineros, las trabajadoras del sexo, los vendedores de periódico, los vendedores negros, los gitanos; todos aparecen estereotipados. Rosefeldt es capaz de enganchar con uno de los temas más polémicos en los últimos años en Alemania debido al alto índice de desempleo y del resto del occidente europeo.

**RLB**



## Daniela Rosell

**Nace en México DF, en el año 1973.**  
**Ciudad de vive y trabaja.**

Daniela Rosell basa su trabajo en el soporte fotográfico, para desde cierta óptica ensayística establecer un estudio conductual de la cultura que le rodea. Muestra de ello lo es su exitosa serie Ricas y Famosas 1998-2002, que ha exhibido por el mundo entero. Como la Prague Biennale 1, Praga, República Checa (2005), Ricas y Famosas, Universidad de Salamanca/Casa de América, Madrid, (2002-2003), Greene Naftali Gallery, New York, Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodles and Value, P.S.1, New York; Axis Mexico, Museum of Art, San Diego; Sublime Artificial, La Chapella, Barcelona (2002); Alberto Peola, Turin; Kevin Bruk, Miami (2001); Greene Naftali Gallery, New York, Policies of Difference, Pinacoteca do Estrado, Sao Paulo/ Museo de Bellas Artes, Buenos Aires/ Museo de Arte

Moderno, México, DF, America Photo Latina, Museo de las Ares, Guadalajara, México, Superpredators, CRP, New York; I Saw Stars, Momenta Art, New York, Turin; Place and Diversity, City College, New York (1999), Situationismo, Galería OMR, México City; Trash, Greene Naftali Gallery, New York (1998). En Ricas y Famosas, Daniela Rosell explora los hogares de las principales familias de la oligarquía mejicana, poniendo al descubierto sus "ultra-barrocos" excesos. Los personajes retratados en estas imágenes habitan una realidad paralela en la que se producen comportamientos tan melodramáticos como en los "culebrones" latinoamericanos.

OMC

**Inge con muñecas. De la serie Ricas y famosas**  
2002. 100 x 150 cm  
Fotografía color  
Colección Universidad de Salamanca

## Angel of History (Thames)

2005. Digital Inkjet Print (on an archival, acid free, cotton)  
47,8 x 109,22 cm. Ed. 6 + 2 A.P.



## Aura Rosenberg

**Nace en 1949 en Nueva York (USA),**  
**vive y trabaja en Nueva York y Berlín.**

Una imagen del escritor Walter Benjamín es la inspiración de su reciente trabajo. En su libro "Thesis on the Philosophy of History", escrito poco antes de su muerte, Benjamín describe una de las acuarelas de Paul Klee titulada Ángelus Novus. Esta pequeña pintura, que él compró, es un retrato de un ángel. Como Benjamín vio en ella, un viento del paraíso cogió las alas de un ángel y sopló al revés hacia el futuro. Mira al pasado, hacia una pila de escombros que crece siempre mas grande como testigo de las fuerzas destructivas del progreso. En los últimos dos años, Rosenberg ha estado desarrollando series de foto digital con collages que traducen la descripción de Benjamín en nuevas imágenes. Cada collage contiene tres partes: un espacio al fondo (el futuro al

cual el ángel está siendo transportado), una pila continuamente creciente de ruinas y un ángel. Las fotos tratan tratando de golpear al ser tomadas de diferentes localizaciones. Algunos son paisajes anónimos, carreteras y localizaciones urbanas; otros son lugares históricos reconocibles. Las localizaciones históricas nos muestran la contradicción sobre el futuro. Sin embargo, para Benjamín, el futuro es un espacio poroso, formado por el pasado y por el presente, no es un sitio vacío que está esperando para ser llenado. La pila de derribos contiene ruinas de la guerra, lugares arqueológicos y un surtido de objetos culturales antiguos y contemporáneos. Todos estos elementos, ensamblados perfectamente con el photoshop, finalizan como un documento en varias capas.

RLB



**Grosse Geister nr 4 & nr 5**  
1997. Aluminio pulido  
246,5 x 187,5 x 112 cm  
De Pont Museum of Contemporary Art,  
Tilburg, NL



# Thomas Schütte

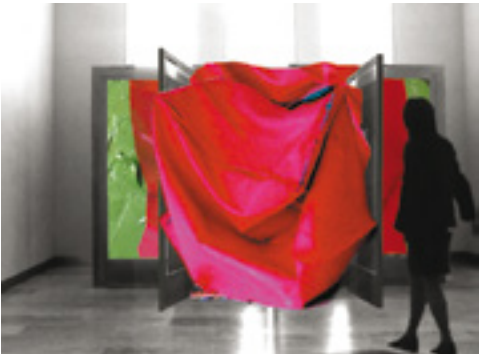
**Nace en Oldenburg (Alemania) en 1954, vive y trabaja en Dusseldorf.**

Considerado como uno de los artistas más importantes de su generación, desde su debut en los años 80 cuando hace maquetas en madera pintada o bunkers como nuevo modelo de vida que reflejan el ambiente vital durante la Guerra Fría. La arquitectura está siempre presente en su creación y le sirve de inspiración en la vida diaria, pese a ello ha desarrollado otras líneas de creación como son la escultura centrándose principalmente en la figura humana y en el cuerpo. El trabajo de Shütte es muy diverso, pleno de diferentes técnicas, pero sin estilo particular claramente definido, como escultor utiliza todos los materiales clásicos a su disposición: madera, acero, bronce, cristal, todos ellos con un gran virtuosismo. Su obra transmite

sensibilidad y inteligencia, explora su propio universo de una forma autobiográfica, examinando su conocimiento personal del pasado. Es un artista crítico y comprometido, que utiliza un lenguaje directo y lleno de mensajes que sirven para interrogar al espectador. Las esculturas Grosse Geister 4 y 5 evocan figuras de Rodin, pero comparándolas con las del gran maestro el tono dramático de Rodin se ha convertido en tragicómico en las obras de Schütte. Los brazos de sus figuras hacen gestos desamparados a una audiencia que parece no tener la más mínima preocupación por ellas, transmiten deseo y comunicación, son grotescas y teatrales. Una parte importante de su trabajo es el contacto que establece con la naturaleza, que muchas veces puede aparecer como chistoso e irónico pero al mismo tiempo sus esculturas tienen

un cierto aspecto melancólico, siempre buscando la relación entre arte y realidad, tratando de aportar algo nuevo y mejorar el mundo.

**RLB**



**Sin Título**  
Intervención en la Puerta del Principe  
Domus Artium 2002  
Proyecto virtual 2005  
Cortesía Galería Salvador Díaz

# Sery C

**Nace en 1959 en Linz (Alemania), vive y trabaja en Dresden (Alemania).**

Las instalaciones realizadas por Christian Sery nos hablan de las diversas formas de expresión del arte moderno, en ellas aparecen mezcladas pintura, arquitectura y escultura. Sus formas aluden a la construcción a escala, de esta manera cierta situación arquitectónica se presenta llena de pintura, actuando esta última como catalizadora de la superficie que se pretende utilizar. Heredero del minimalismo, su proceso artístico consiste en expandir el pigmento sobre una goma líquida materializada sobre una superficie sólida que sirve como soporte. La masa de silicona envuelve la forma de manera que nos obliga a acercarnos para observarla, aparece como una segunda piel que una vez expuesta y seca se puede quitar y presentar en otro lugar liberada la forma

primitiva de su aditamento pictórico, pero que al mismo tiempo hace variar la superficie primigenia sobre la que se asienta. El resultado es una masa informe y plana de pintura. Aluminios, hierros, cualquier tipo de objeto es susceptible de sufrir esta transformación y aparecer recubiertos de masa pictórica, mostrándonos la capacidad de adaptación de la pintura a cualquier espacio y situación. El autor considera siempre el lugar de exposición, el marco es muy importante para él y para la realización de sus proyectos, representando un factor arquitectónico definido por la función, la forma, el concepto y la dimensión.

**RLB**



Siempre el pasto del vecino es más verde

1997. Video-instalación de 8 min en loop.  
Cortesía de la artista.



Teresa Serrano

Nace en México. Vive y trabaja entre México, DF y New York, USA.

Desde mediados de la década de los 80, ha exhibido su obra que va desde la escultura, a la fotografía, el video a la instalación, en importantes muestras nacionales e internacionales, tales como: Bajo el Volcán, Exconvento de la Natividad, Tepoztlan, Morelos, México (1996), la 6ta Bienal de la Habana, La Habana, Cuba, y la 2da Bienal de Johannesburgo, Johannesburgo, Sudáfrica (ambas del año 1997), Coartadas /Alibis, Witte de With Museum, Rotterdam, Holanda (2002), Black & White - Thematische Ausstellung, Galerie Gabriele Rivet, Colonia, Alemania (2004), La costilla maldita, CAAM, Las Palmas de Gran Canarias, España (2005), Cárcel de Amor, MNRS, Madrid, España (2005), I Bienal de Praga, Praga, República Checa (2005).

Gran parte de su obra -la cual desde mediados de los 90's, la desarrolla en su mayoría en soporte videográfico- se centra en un análisis sociológico de las situación violenta a la que se enfrenta la Mujer en la Cultura Occidental Contemporánea. La obra Siempre el pasto del vecino es más verde, 1997, una esteticistas y muy crítica video-instalación de 8 min en loop, la cual es una metáfora perfecta de los problemas habituales de la diáspora y la constante migración de los humanos y los animales, en este caso, la Mariposa Monarca, es el animal que metaforiza la conducta del humano, y sus sueños utópicos de mejora en el viaje.

OPC



Elisa Sighicelli & Marzia Migliora

Elisa nace en 1968, vive en Londres y Turín. Marzia nace en 1972, vive en Turín.

El proyecto de Pitfall (La trampa), 2004 es una animación en 3D hecha para ser proyectada sobre una pared en un espacio oscurecido. La animación tiene una perspectiva subjetiva. El espectador se encuentra a si mismo caminando a través de un bosque buscando una salida. De hecho todas las trayectorias diferentes llevan a "la trampa" (the pitfall) La idea viene de una de las ilustraciones de la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert. Es un grabado en estilo del siglo XVIII que representa un bosque con una trampa: la sección de la tierra ha sido excavada y sustituida por una superficie movable, donde la víctima, si camina sobre ella, se caerá dentro de un hoyo excavado.. En la animación la trampa se

mueve despacio para sugerir una idea de peligro pero también de equilibrio, incluso si es imposible, para adquirir connotaciones metafísicas y existenciales. Es muy interesante el contraste entre el uso de la nueva tecnología y el estilo de los grabados del siglo XVIII sobre todo la idea de realizar un espacio tridimensional partiendo de una idea de dos dimensiones. La Encyclopédie de Diderot y D'Alembert es una obra maestra basada en ideas positivas de progreso y razón. El trabajo transforma algunas de sus ilustraciones en un bosque en penumbra, que es un símbolo de miedo, un lugar donde puedes enfrentarte a lo desconocido, donde se produce una pérdida de control y del sentido y la dirección.

RLB

Pitfall

2004. 3D animation video in black and white on DVD.  
Animation by Paolo Lavazza  
Cortesía Galerie Zurcher, Paris



# Ray Smith

**Nace en Texas, en 1959. Actualmente vive y trabaja entre New York y Cuernavaca, México.**

De sus más de 300 exposiciones valdría destacar sus proyectuales: *Wheels & Longarms* (2003-2004), Galería Ramis Barquet, New York, o *Art at the Edge: Ray Smith*, en el High Museum of Art, Atlanta, Georgia, o *Encounters 4: Ray Smith*, en el Dallas Museum of Art, en Dallas, entre los años 1993 y 1994, años en los que hizo itinerar Ray Smith '93 *Obra Reciente*, en el Ex-convento de Santa Teresa La Antigua, México, D.F., el *Bonnefantenmuseum*, Maastricht, The Netherlands, y el Museo MARCO, en Monterrey, México. O sus participación en muestras colectivas de la talla de: *La Frontera/The Border: Art About the Mexico/United States Border Experience* (1994), en el Centro Cultural de la Raza and Museum of Contemporary Art, San Diego, y el Centro Cultural Tijuana, en

Tijuana, México. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, itinerante por The Museum of Modern Art, New York, la Estación Plaza de Armas, Sevilla, España, el *Musee National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou and Hotel des Arts, Fondation Nationale des Arts, Paris, o el *Kunstalle Cologne*, Cologne, Alemania (1992-1993), o *Desplazamientos* (1991) en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas de Gran canarias, España. La serie: *Cadáver exquisito*, 2004-2005, compuesta por 24 esculturas realizadas en fibra de vidrio policromada, pertenecen a un trabajo en el que Ray viene desarrollando una propuesta apropiativa de los posibles estilos occidentales de la decadencia post-romántica europea, desde la lógica surrealista del *Cadáver Exquisito Poético*.

**OPC**

**Untitled (Cadavre Esquis)**  
2004. 24 esculturas  
Resina Poliéster Policromada  
23 x 8 x 9 inches (58.4 x 20.3 x 22.9 cm)  
Cortesía Galería Ramis Barquet. México



# Richard Stipl

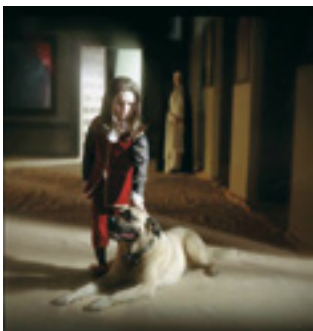
Nacido en 1968, el artista canadiense-checo Richard Stipl crea esculturas de atrevida factura que revelan sus orígenes como pintor. Estas pinturas "expandidas" parten de la recreación minuciosa y continuada de su propio rostro que, a continuación, vierte en forma de minúsculas esculturas de cera. Finalmente, las esculturas las pinta de intensos y revulsivos colores -rojos, amarillos intensos, azules...- que confieren a la obra una fuerte carga de dramatismo. Stipl no recurre a imágenes de los media o de la Historia del Arte, ni tampoco a modelos, sino que es él mismo el auténtico protagonista de su obra. Observándose a sí mismo en el espejo mientras ejecuta diferentes poses y rostros que revelan estados de ánimo intensos—desde el asco, el agobio, hasta el horror, la náusea, la agonía

**Choir I**  
2005. 10.16x 8.89 x 6.35 cm cu  
Cera, pintura de aceite, soportes de metal  
Cortesía Christopher Cutts Gallery  
Cortesía Galería Begoña Malone

o, incluso, la locura-, Stipl consigue retratar de manera muy particular los diferentes procesos de ansiedad que asuelan al ser humano en su diario transitar. En el fondo estos rostros humanos gritando semi-contorsionados no son más que una fiel metáfora de la complejidad de nuestro tiempo y de la búsqueda de una respuesta a situaciones que desbordan nuestra capacidad de comprensión. Desnudos y desprovistos de pelo, estos conjuntos de pictóricas esculturas-cabeza que adoptan la forma de una instalación adquieren, mediante el uso de la repetición, un sentido de profundidad extraño que inicia un inquietante diálogo con el espectador: se convierte en espejo de sus propios miedos y temores. Y no sólo los gestos y las miradas distorsionadas, teatralizadas y de sentidos perturbados realizadas a escala 1:4 nos recuerdan el Barroco, sino que también el propio rostro como espejo del alma, como alegoría del ser y la apariencia, del exceso y del drama incide en esa idea de un ser humano atribulado por un destino hacia el cual

camina de manera precaria. Los diferentes rostros realizados en cera van tejiendo unas narrativas que hablan de compasión y humanidad. Stipl recrea el modelo con una precisión asombrosa: aquí y allá unas delicadas pestañas, la recreación meticulosa de los pliegues de la piel, unas sutiles venas que van surgiendo de debajo de la superficie, la cabeza primorosamente afeitada... Estos retratos en miniatura adquieren un aire monumental. Lo íntimo se convierte de manera admirable en público, lo grotesco en cotidiano y lo gozoso en doloroso. Exquisitos y producto de un exacerbadísimo ojo por el detalle, la forma humana con toda su imperfección se convierte así en manos de Stipl en manifestación de renovación y renacimiento, en metáfora de la inigualable existencia humana con todo su dramatismo, tenebrismo y teatralidad. En fin, con todo su barroquismo.

**PB**



## Eve Sussman

El trabajo es una reconstrucción de los momentos que conducen a la escena pintada por Velázquez para su obra "Las Meninas", la artista busca explorar en la evolución ilustrada de una obra maestra. La obra es una celebración de la pintura, con una refinada coreografía y un uso perfecto de la cámara de video. Las meninas siempre ha sido resaltado por su calidad fotográfica y por el uso de la perspectiva que hace que el espectador sea capaz de dialogar con el cuadro. La reflexión de Felipe IV y Mariana de Austria representados en el espejo, el autorretrato de Velázquez, la mirada de alguno de los bufones y los gestos congelados de las criadas que atienden los deseos de la princesa contribuyen al éxito de una pintura que ha sabido captar perfectamente el momento como si fuera una fotografía. En el trabajo de Sussman la pintura cobra vida, el video permite revelar la escena entera del salón del Alcázar y ver como

actúa cada uno de los personajes antes de posar para la pintura, la artista es capaz de observar que cada gesto de cada uno de los personajes es intrigante e interesante, siempre tratando de permanecer fiel al periodo para el cual la obra fue creada. Sussman siempre ha tratado de hacer obras hermosas, tratando de transmitir una energía especial, a veces con temas complicados y difíciles que sean capaces de implicar emocionalmente al espectador

RLB

**89 seconds at Alcazar**  
2004. Videoproyección. 9' 46"  
Colección Permanente CGAC,  
Santiago de Compostela



## Una Szeemann

**Nace en Locarno, Italia, en 1975, vive y trabaja en Nueva York.**

La obra que nos presenta esta joven artista es un medio para objetivar los estados físicos y psicológicos del ser humano, adquiriendo un carácter enigmático, donde la realidad se transforma para ofrecernos los resultados obtenidos por la realización de un deseo. Basándose en ese proceso, el video muestra los efectos destructores de los tratamientos hormonales y la cirugía plástica a

la que ha sido sometido el cantante Michael Jackson, que le conduce desde su imagen de simpático niño negro sonriente al zombi pálido y sin nariz que conocemos actualmente. Conceptos como la búsqueda de la identidad, la belleza y la metamorfosis en una sociedad de consumo donde se valora la belleza por encima de todo, se hacen presentes en esta obra

RLB

**Thrill Me**  
2004. DVD-NTSC, Color 6' 05"  
Cortesía de la artista & videocompany.ch



## Strings

Videoinstallation  
Cortesía de la artista y Jay Jopling/  
White Cube, London



# Sam Taylor-Wood

**Nace en Londres en 1967, vive y trabaja en Londres, Inglaterra.**

Los videos y fotografías de Sam Taylor-Wood se distinguen por el uso irónico y subversivo del media, centra la creación en situaciones enigmáticas llenas de energía, situaciones que pueden llevar a cualquier lado y donde cualquier cosa puede suceder. Sus obras tienen un suspense y una tensión similar a las del cine, representan un momento congelado, nos habla sobre las relaciones humanas aislando a cada uno de los actores, utilizando las nuevas tecnologías muestra a unos personajes que intentan comunicarse pero que en ciertos momentos se ven afectadas por las situaciones de incomunicación de nuestro mundo presente, son personas envueltas en sus propias ideas y fantasías tratando de buscar una camino que le conduce a la felicidad, que nos

hablan de la vulnerabilidad del cuerpo y de uno mismo cuando lo lleva al límite. Su trabajo aparece lleno de imágenes melancólicas que buscan la manera de no estar solo y disfrutar, mezclando imágenes que nos recuerdan obras de Renacimiento o el Barroco pero ambientándolas en los paisajes urbanos del presente, examinando la mente humana contemporánea y las relaciones de cada individuo con el grupo. Strings es un poético video que representa a un personaje andrógino suspendido en el aire, mientras debajo un cuarteto de cuerda ejecuta una pieza musical de gran dramatismo. La obra se convierte en una hermosa metáfora sobre el miedo a la muerte vinculada a experiencias personales de la propia artista.

RLB



# Janaina Tschäpe

**Nace en Berlín (Alemania) en 1973, vive y trabaja en Nueva York, USA y Rio de Janeiro, Brasil.**

La variedad de medios y soportes es una de las características de esta joven artista brasileña-alemana, entre ellos se incluye el dibujo, la fotografía, la película o la instalación. Su trabajo se mueve en una delgada línea entre los sueños y la realidad utilizando en muchas de las ocasiones el cuerpo femenino ( como una escultura en movimiento) y la naturaleza como su musa inspiradora, son obras de gran belleza que aluden al tema de la transformación, la metamorfosis que alude a un romanticismo exagerado que

encuentra en el paso del tiempo su gran enemigo y que hace que el ambiente se transforme en deseo y angustia, como un deseo que no puede ser contenido por mas tiempo, un secreto que se debe hacer público. Trata de conservar un momento concreto, efímero, evitar que el tiempo se consuma a través de la obra de arte que está realizando. Toma el dibujo como punto de partida atrayendo al espectador con su imaginación a las nuevas realidades que pueden observarse en sus trabajos. Utiliza el tiempo en sus dibujos como un acto para realizar arte mientras que sus fotografías miran a escondidas a un universo polimorfo de formas embrionarias y caracteres ambiguos, por otro lado sus videos complementan sus fotografías y paisajes dando vida y movimiento a los momentos congelados.

Sus fotografías representan figuras femeninas que miran un poco perdidas con elaborados trajes rellenos con

globos de diferentes colores, anaranjados, rosados, azules, verdes en una gran variedad de tamaños.

RLB

## Lacrimacorpus (EttersburgII)

2004. C-Print. 68,5x101,5 cm  
Cortesía carlier | gebauer



## Adriana Varejão

**Nace en Rio de Janeiro, Brasil en 1964, vive y trabaja en Rio de Janeiro, Brasil.**

Lleno de referencias al arte barroco, a la historia colonial de Brasil, a la literatura libertina y a la música tradicional brasileña, el trabajo de Adriana Varejão ofrece una fuerte experiencia visual. Sus pinturas laceradas, abiertas para exponer carne destripada, sus trabajos inspirados en los tradicionales azulejos portugueses crean una tensión entre pintura, escultura y arquitectura. Las obras de Adriana enfrentan la identidad cultural de Brasil y por extensión de toda América Latina a la larga tradición barroca europea. Ilusión, teatralidad, monumentalidad, excesos, artificio, alegoría, disfraz... Los trabajos de Adriana Varejão inventan un Barroco moderno. Adriana Varejão acomoda la vista en una red de referencias y sustituciones, cita sus recursos para un

mejor conocimiento de los mismos. El cuerpo fragmentado, martirizado, tatuado está frecuentemente presente en los trabajos de Adriana Varejão. Una herida, cosida en su obra, encarnación de lo sensual que hace de la pintura un objeto de deseo e indica la literatura de fondo de esta artista que ha leído a Bataille y Sade.

Celacanto provoca maremoto es una gran instalación que fue mostrada en el DA2 entre junio y septiembre de 2005, en la cual la artista construye una gigantesca ola, que recuerda las pinturas del japonés Hokusai, mediante el ensamblaje de 52 cuadros realizados con óleo y yeso sobre lienzo en los que al mismo tiempo, hay una alusión directa a las formas aveneradas de los azulejos portugueses de los siglos XVII y XVIII.

**RLB**

**Celacanto provoca maremoto**

2004. Instalación de 52 piezas  
110 x 110 cm c/u  
Óleo y yeso sobre lienzo  
Colección CACI, Belo Horizonte  
Cortesía de la artista



**Virus Americanus II**

2003-2005. Pintura Sintética sobre papel y muro de pared. Dimensiones Variables  
Cortesía del artista.

## Vargas Suárez-Universal

**Nace en México, DF, en el año 1972. Vive y trabaja en Nueva York.**

Con una obra que despliega entre el dibujo más invasor, y expansivo, y la pintura mural o la pintura sobre tabla y tela; Rafael Vargas Suárez (Vargas-Suárez Universal) puede ser hoy día uno de los artistas jóvenes mexicanos más prometedores de su generación. Muestra de ello son sus exhibición y/o participaciones en proyectos como: Space Station: Tenochtitlan, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico DF (2005),

Proper Motion (Pictures), The Hudson River Museum of Westchester, Yonkers, NY, Outer (negative) Space, Galería Ramis Barquet, Monterrey, México, American Virus, Jersey City Museum, Jersey City (2003), Stardust, new wall drawings; Thomas Erben Gallery, New York (2002), Space Station Dystopia: 1939/1964/2001, Queens Museum of Art, Flushing Meadows, NY (2001), London Biennale 2000, London, UK, S-Files: The Selected Files, El Museo del Barrio, New York (2000), The Calculus of Transfiguration: Meaning, Form, and Process in Late 20th Century Art, Williamsburg Art & Historical Center, Brooklyn, Apocalypse Now: Neo-Decadent Works, HereArt, New York (1998)

La obra: Virus Americanus II, 2003-2005; que el artista presenta en esta ocasión es la segunda versión de un montaje expandido de un dibujo en 6 partes que se completa en su montaje insitu, con una pintura mural añadida

sobre pared, el cual representa la desvirtuada materialidad orgánica del ADN humano, y la proliferación de una conciencia biológica de carácter viral, síndrome de nuestra decadente época. Una obra que en lo personal, me recuerda un homenaje a la estética post-ficcional de HR Giger, o la deconstrucción vanguardista de Wifredo Lam y Pablo Palazuelo.

**OPC**



## Javier Velasco

Javier Velasco (La Línea de la Concepción, Andalucía, España, 1963) es una artista multidisciplinar que produce indistintamente pintura, fotografía, video, "performance" e instalaciones. Su obra se articula en la investigación del referente corpóreo, habiéndose centrado en los últimos años en dos de sus componentes: la piel y los fluidos. Sus referencias constantes a las dicotomías, vida-muerte, placer-dolor o espiritualidad-carnalidad, beben y enriquecen conceptos presentes en la imaginaria y arraigas costumbres barrocas de Andalucía que se funden en imágenes y personajes actuales que, a su vez, interrogan sobre cuestiones plenamente contemporáneas como la identidad de género y los principios de alteridad. En toda su obra merece ser destacado el uso de materiales como el mercurio

cromo o el azul de metileno sobre diferentes soportes consiguiendo unos magníficos resultados fruto de una experimentación constante, iqué decir de la armonización brillante y rotunda de materiales como el vidrio monolítico y el mercurio fundido en sus esculturas! La "lluvia de lágrimas" que presenta en el Palacio de Abrantes es en este sentido una obra personalísima realizada con una técnica admirable similar a la que mostró hace cuatro años en la sección Aperto de la Bienal de Venecia, en la que la melancolía fragmentaria, propia de las pulsiones neobarrocas aparece una y otra vez con su oscuro poder de seducción.

RLB

### Lluvia de lágrimas

2002/2005. Medidas variables  
Instalación en el Palacio de Abrantes.  
Salamanca  
Cortesía del artista y Galeria Trama, Madrid

### Six Heads

2000. Color Video on plasma display  
mounted vertically on wall  
Cortesía James Cohan Gallery



## Bill Viola

**Nace en Nueva York en 1951, allí vive y trabaja.**

Bill Viola es uno de los artistas que primero experimentan con el video y que han delimitado una línea a seguir para todos los que quieran continuar con esta expresión artística. Todos sus trabajos aparecen con una ambientación concreta y estudiada, pretenden captar al espectador tanto con la imagen como con el sonido, creando un ambiente que permita interactuar con la obra. De esta manera el video le permite gracias a la repetición de imagen, la desaceleración, la veladura, captar toda la emoción y sentimiento que aporta la imagen, la impotencia, el dolor, la tristeza, la pena, angustia, incertidumbre, inquietud, recuerdo, depresión, sufrimiento, sorpresa, lágrimas, todas las emociones que son capaces de atraer al espectador. Para él el arte no debe servir para la decoración, diversión

o educación sino para la transformación, debe proporcionarnos un conocimiento mas profundo de nuestra propia experiencia.

La obra "Six Heads", concebida para ser mostrada en pantalla de plasma nos presenta la imagen de un hombre que atraviesa por seis transformaciones emocionales distintas. Todas las cabezas comienzan con una expresión semejante para ir cambiando a lo largo de 18 minutos en los que vuelven a su estado de reposo y donde observamos rostros de alegría, tristeza, ira, miedo y temor.

La obra tiene influencia de algunos dibujos de José de Ribera, en ellos el artista hacía pruebas de diferentes posiciones de la boca en los gritos o bien dibujaba ojos, orejas y manos en diferentes posiciones que acompañaran mejor la expresión de sufrimiento del rostro.

Otros artistas hispanos como Antonio de

Pereda realiza un estudio de cabezas a comienzos del siglo XVII que le sirve como inspiración, estos estudios presentan al personaje en diferentes posturas y con distintas emociones y son pruebas para el pintor antes de la realización final de la obra.

RLB



### Closer to Fall

Videoinstalación

Cortesía Galería Pilar Parra & Romero



## Tim White

**Vive y trabaja en Nueva York.**

El trabajo videográfico de Tim White es una persistente exploración sobre las dualidades existenciales entre la vida y la muerte y sobre los estrechos límites que separan el mundo material y el espiritual, aspectos estos, que le han obsesionado en los últimos años.

Tim White utiliza las referencias a las guerras y los asesinatos bíblicos para ilustrar los temas de culpa y responsabilidad casi a escala shakesperiana ya que considera que “El más humilde de los vivos es más valioso que el más grande entre los muertos” (Tertuliano).

Su trabajo es esencialmente polisémico, en él cada imagen nos propone un enigmático juego de significados en el cual el flujo del sueño y la memoria es una de las señas de identidad mas recurrentes y donde también apreciamos una nueva mitología en la que los juegos con el lenguaje se transforman

en alegorías que funcionan como dispositivos de reflexión que nos ayudan a descodificar los complejos mecanismos de la mente humana.

En sus últimos años ha ido configurando un universo iconográfico y formal en el que se desliza un enigmático discurso sobre el deseo, la luz, las tinieblas, lo sagrado, lo profano, la soledad, el silencio, la falta de comunicación, el hombre, la naturaleza...

Su lenguaje, en ocasiones poético, impone estrategias cercanas al ensimismamiento que actúa sobre nuestro subconsciente, proporcionando al espectador emociones que nacen de la experiencia de la contemplación, por ello es muy importante el papel jugado por la luz, el sonido y el espacio donde su ubican sus instalaciones

**RLB**



## Won Ju Lim

**Nace en 1968 en Corea, vive y trabaja en Los Angeles, USA.**

Won Ju Lim es escultora y artista de instalaciones. Sus obras multimedia, presentadas normalmente en forma de maqueta, se centran en las tensiones entre percepción, espacio y subjetividad en la era posmoderna. Para reflejar y representar las relaciones cambiantes entre esos tres elementos, suele utilizar reconstrucciones arquitectónicas cuestionando su “Realismo” de un modo crítico y poético a través del uso juicioso de iluminación, proyecciones de diapositivas e instalaciones de video. Las referencias literarias están siempre presentes en su trabajo denso, aparentemente minimalista, pero siempre rico en alusiones. La experiencia personal, la tradición cultural y los medios de comunicación crean una conexión desconcertante, que mezcla confusamente lo personal y lo social

En este cosmos visual Won Ju Lim también inserta fragmentos de clásicos del cine, imágenes mediáticas que desde hace tiempo forman parte de nuestra experiencia auténtica.

Won Ju Lim nos transporta aparentemente a un lugar místico en sus instalaciones. Los modelos esculturales se elevan desde el suelo para formar paisajes urbanos que parecen asumir grandes proporciones gracias al uso de la luz y de las imágenes proyectadas, creando un espacio cinematográfico donde quien lo vea puede participar. Sus cajas de luz nos muestran fragmentos de edificios clásicos que se solapan bajo un entramado de luces y sombras y que tienen un sabor romántico a los grabados de Piranesi, que no dejan de aludir a la construcción utópica de la ciudad

**RLB**

### Memory Palace (Baroque #7)

2004. Frosted mylar, tight box containing sculpture out of mixed media.

Cortesía Galerie Max Hetzler, Berlín.



# Liu Zheng

**Nace en Hesei, China, en 1969, vive y trabaja en Pekín, China.**

Su obra corresponde a una producción que ofrece una actitud general en uno de los artistas jóvenes del país oriental, cada vez más implicados en medir y responder ante los cambios que se han producido en el país, fruto de una asimilación primero y después de una experimentación individual, en un encuentro entre el pasado de China que se hermana con los nuevos arquetipos de consumo occidental, gracias a la apertura que el país oriental ha experimentado desde los años 80 hasta nuestros días y que pugna por abrir camino dentro del mercado artístico internacional, donde algunos temas como la asimilación cultural del nuevo sistema han sido desarrollados como una manera de creación artística. Tradición y modernidad se dan la mano en un trabajo fotográfico muy cuidado

y que le ha valido el reconocimiento en la última bienal de Venecia, donde la estética, la pulcritud del cuerpo y el rompimiento de los tabus que sobre el arte chino podemos tener, se nos muestra una obra fresca, viva, abierta. En sus trabajos ningún detalle se deja al azar y el estudio de la composición ofrece un resultado lleno de delicadeza y belleza. La serie fotográfica Four Beauties al igual que trabajos anteriores bucea de un modo poético y teatral en el tema del amor y la muerte, a través de escenografías y personajes directamente inspirados en la ópera tradicional china.

RLB

**Four Beauties. Wang Zhaojun**  
2004. C-Print. 100x200 cm  
Cortesía del artista y CourtYard Gallery, Beijing

@ de esta edición:  
Fundación Salamanca Ciudad de Cultura

@ de los textos:  
sus autores

@ de las imágenes:  
los artistas, agencias coleccionistas y galerías indicados al pie de cada fotografía

Documentación fotográfica de la exposición:  
David Arranz

Diseño gráfico:  
Alter bi

Coordinación editorial:  
F. Javier Panera Cuevas

Imprime:  
Gráficas Varona, S.A.

ISBN: 978-84-96603-31-8  
Depósito Legal: S.1158-2007

Portada:  
Thomas Schütte. *Grosse Geister n° 4*, 1997, ( detalle)  
Cortesía De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg  
Fotografía: David Arranz

**PEDIDOS E INFORMACIÓN:**  
Fundación Salamanca Ciudad de Cultura  
Tel.: +34 923 281 716  
Fax: +34 923 272 331  
E-mail: publicaciones@ciudaddecultura.org

*Todos los derechos reservados.  
Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura*

## EXPOSICIÓN

**BARROCOS Y NEOBARROCOS,**  
El infierno de lo bello

**DA2 Domus Artium 2002 Salamanca**  
3 de octubre de 2005 a 8 de enero de 2006

**Sala Santo Domingo de la Cruz**  
5 de octubre a 11 de diciembre de 2005

**Palacio de Abrantes**  
5 de octubre a 18 de diciembre de 2005

Proyecto y comisariado general:  
F. Javier Panera Cuevas

Comisarios invitados:  
Paco Barragán  
Omar-Pascual Castillo

Coordinación técnica:  
Rafael López  
Bodo Rau  
Mª Jesús Díez  
Montserrat García

**DA2. DOMUS ARTIUM 02**  
Avenida de la Aldehuela s/n  
37003 Salamanca  
Tel.: +34 923 18 49 16  
Fax: +34 923 18 32 35  
www.ciudaddecultura.org/da2  
E-mail: da2@ciudaddecultura.org



PATROCINA





EN MEMORIA DE PHILIPPE BRADSHAW  
(Lincolnsir, 1965 - París, 2005)



ISBN 849660331-8



9 788496 603318

Franz Ackermann  
AES+F  
Pablo Alonso  
Vasco Araújo  
Assume Vivid Astro Focus  
Pedro Barbeito  
Matthew Barney  
Judith Barry  
Philippe Bradshaw  
Fernanda Brunet  
Berlinde de Bruyckere  
Lee Bul  
Javier Cambre  
Catarina Campino  
Alex Campoy  
Nathan Carter  
Cecelia Condit  
Jake and Dinos Chapman  
Raúl Cordero  
Cheryl Donegan  
Janieta Eyre  
Inka Essenhigh  
Jan Fabre  
Thomas Glassford  
Walter Goldfarb  
Dionísio González  
Bill Henson

Timothy Hutchings  
Charles Júhasz-Alvarado  
Yayoi Kusama  
Javier Lagen  
Hew Locke  
Robert Longo  
Marcos López  
Fabian Marcaccio  
Teresa Margolles  
Enrique Marty  
Masbedo  
Tony Matelli  
Jonathan Meese  
Julie Mehretu  
Juan Muñoz  
David Nebreda  
Lars Nilsson  
Manuel Ocampo  
Erwin Olaf  
Rubén Ortiz  
Tony Oursler  
Javier Pérez  
Wang Qing Song  
Fiona Rae  
Elena del Rivero  
Bernardí Roig  
Betsabée Romero

MP&MP Rosado  
Jason Rhoades  
Luke Roberts  
Julian Rosefeldt  
Daniela Rosell  
Aura Rosenberg  
Thomas Schütte  
Sery C  
Teresa Serrano  
Elisa Sighicelli &  
Marzia Migliora  
Ray Smith  
Richard Stipl  
Eve Sussman  
Una Szeemann  
Tmori  
Sam Taylor-Wood  
Janaina Tschäpe  
Adriana Varejão  
Vargas Suárez-Universal  
Javier Velasco  
Bill Viola  
Tim White  
Won Ju Lim  
Liu Zheng



PATROCINA

