

Barroco, neobarroco, historia

Ignacio Iriarte¹

173

Entre las grandes cosas que tiene la vida universitaria, la mejor es que uno empieza a conocer personas de otras ciudades y otros países. Viajé una sola vez a Florianópolis con propósitos académicos; fue cuando dimos unas charlas en la UNISUL con un grupo que dirigía Ana Porrúa, y en esa oportunidad conocí a personas espléndidas, como Caco, Joca, Marina, Ana Carolina, me reencontré con mi amigo Joaquín Correa y conocí a su actual mujer, Natalia Pérez. En ese momento Byron no estaba en la región, pero se lo mencionaba de manera recurrente, a uno le preguntaban “¿conocés a Byron?”, o bien “Byron se fue por tal motivo”, o incluso “Byron escribió tal cosa”, y en ese momento imaginé que alguien que se llamara Byron, como el poeta romántico inglés, se merecía una fama como esa. Después lo conocí en un viaje a Chile, vivimos por unos días en un departamento, nos hicimos amigos y junto con Matías Moscardi asistimos tanto al congreso como, debo confesarlo, a los bares de Valparaíso. Todas estas amistades, por supuesto, están basadas en pasiones compartidas, conocimientos de literatura e intercambio de información y lecturas, pero la amistad con Byron, que compartimos con Silvana Santucci, a quien conozco desde hace mucho, hizo posible este encuentro, que quisiera ante todo agradecer, por la oportunidad de hablar de una investigación y darla a conocer a ustedes, y también porque

¹ CONICET - INHUS - UNMdP, Argentina.

permite revivir y habitar, aunque sea a la distancia, un mundo afectivo como el que forjamos en común.

Empiezo por estos recuerdos tan personales porque generan un contraste con el libro, o bien con la historia de la escritura del libro del que me toca hablar hoy. Escribí *Del Concilio de Trento al sida* durante varios años y como sucede con las investigaciones largas lo hice en la más completa soledad. Esto se debe a que si bien empecé leyendo autores que muchos leían, como es el caso de Severo Sarduy, Néstor Perlongher y Jacques Lacan, también tuve que abordar documentos viejos, que pocas personas estaban interesadas en recorrer. No quiero jactarme de un heroísmo que no me corresponde (creo que no le corresponde a casi ningún investigador, porque en general hacemos nuestros trabajos en una serena comodidad), sino resaltar la forma en la que me interné en un laberinto de textos del que ya no sé si salí alguna vez. Hay una soledad del investigador, o yo experimento eso, una gran soledad que se rompe ocasionalmente cuando se producen este tipo de encuentros, y sobre todo, que es lo que más me importa, cuando escucho lo que otros hacen, como es el caso de Byron y Silvana. Escuchar a los otros y las otras, abrirse a ese territorio ajeno, es la tarea más importante para un investigador, porque puede descubrir las voces múltiples que recorren los campos del saber y dejar de hablarse al espejo, que siempre, de manera obstinada, responde que sí y nunca le niega a uno la razón.

174

Del Concilio de Trento al sida es el resultado de una investigación que me llevó poco más de diez años. Comencé con el tema en los primeros años 2000 y ese comienzo fue muy simple: me interesé por la obra de Severo Sarduy. Acababan de publicarse las obras completas en dos tomos en la Colección Archivos y tuve la oportunidad, como muchos otros, de leer todo lo que hasta el momento se conocía del autor. En mi caso no me deslumbraron sus novelas y su poesía ni despertó en mí una predilección especial por el estilo que utilizaba; más bien lo que me pareció cautivante fue la mezcla de teoría y literatura y más específicamente los contactos que Sarduy establece en sus ensayos, es decir, en *Escrito sobre un cuerpo*, *Barroco*, *La simulación* y *Nueva inestabilidad*; o mejor dicho, no los contactos, sino las mezclas, las combinaciones, los cruces que propone en

esos cuatro libros específicamente entre la obra de Jacques Lacan, la filosofía posestructuralista y la literatura en su más amplio sentido.

A esa mezcla, combinación o articulación Sarduy le asigna el nombre de neobarroco, y lo más interesante es que esa palabra no se reduce a una categoría literaria, porque con ella Sarduy no quiere nombrar un estilo o una convergencia de varios escritores alrededor de un estilo; el concepto de neobarroco constituye más bien una definición del mundo tal cual comienza a abrirse paso a partir de los años 60. Entonces, en el comienzo de mi investigación, la pregunta que me hice y que se hicieron otros, la pregunta que en principio buscaba orientar una lectura de la obra de Sarduy, es qué significa esa palabra, por qué el prefijo neo, y sobre todo, cuál es la razón por la cual Sarduy define el tiempo presente por medio de una referencia tan lejana como es la cultura del siglo XVII.

Aunque Sarduy no define de una manera única qué quiere decir con el concepto de neobarroco, siempre rondó una misma explicación, siempre tuvo una misma idea, que se puede resumir en algo que para mi libro se volvería muy importante: la subversión del signo lingüístico que Jacques Lacan produjo en los años '50. Quisiera detenerme en esto, porque aunque sé que se trata de algo muy conocido, es central para mi investigación. Estoy convencido de que los grandes avances en la ciencia y en el pensamiento consisten muchas veces en un simple giro de los problemas, en mirar las cosas al revés de lo que se miraban hasta ese momento, y Lacan, que hizo transformaciones de todo tipo, muchas de ellas muy difíciles de sintetizar, en lo que respecta al lenguaje dio un paso mínimo pero de consecuencias impresionantes: en lugar de escribir el signo lingüístico como lo había presentado Ferdinand de Saussure, señalando que se trata de una relación del significado con el significante, lo hizo girar (etimológicamente revolución quiere decir giro) y señaló que arriba está el significante, mientras que el significado es un efecto que solo se consigue a posteriori y se encuentra debajo.²

175

² La inversión del signo lingüístico se encuentra desplegada en toda la obra de Lacan. A los fines bibliográficos, hay que seleccionar, evidentemente, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud".

Las consecuencias de este pequeño giro son asombrosas porque se trata de una revolución teórica que termina con el reino del espíritu y demuestra que la sociedad está conformada por redes significantes, es decir, usando la palabra de un modo especial, el mundo, o mejor dicho, porque después de este giro no hay mundo ni totalidad, sino espacio compartido, podemos decir que la sociedad está conformada por sistemas de signos que escapan a nuestro control.

En los años '60 Sarduy captó esta cuestión de una manera casi diríamos que inmediata. En su caso, hay razones especiales para esa capacidad de comprensión, que quisiera reponer con algunos datos de su biografía. Sarduy nace en Camagüey en 1937; es un provinciano de padre ferroviario, es decir, de la clase trabajadora, y se muda a La Habana a los 18 años, junto con su familia. Supongo que debe haber sentido un gran impacto tras el descubrimiento de la capital y tal vez intuyó las redes de signos de las que acabo de hablar. Lamentablemente no dejó registros de la impresión que le causó La Habana, pero sus lecturas muestran una orientación hacia la línea modernizadora del campo intelectual.³ Salió de Cuba a fines de 1959 y se radicó en Francia, en donde se contactó enseguida con el medio intelectual parisino. Asistía a los seminarios de Lacan, publicó varios textos en *Tel Quel*, trabó amistad con Roland Barthes y trató a Julia Kristeva, Philippe Sollers tradujo *Cobra*, y era amante de Francois Wahl, quien fue El Editor (las mayúsculas son necesarias) de la renovación teórica francesa y también fue quien logró publicar los *Escritos* de Lacan.⁴ Todas estas explicaciones un poco chismosas (aunque hay que reconocer que muchas veces los chismes explican más que la fría racionalidad) apuntan a señalar que Sarduy comprendió desde temprano las implicancias del giro lacaniano. Podríamos imaginarlo parado en la hora pico en una calle céntrica de París, o sentado en las oficinas de Editions du Seuil, en donde trabajó durante décadas. Mira por la ventana y descubre que las señales de tránsito, los avisos publicitarios, la música que pasan por la radio, la máquina de

176

³ Por otra parte, en su primera novela, *Gestos*, habla tanto de la infraestructura eléctrica como de la circulación de los chismes, manifestando una comprensión de la ciudad como un sistema de redes de significantes y energías.

⁴ En su biografía de Lacan, Elizabeth Roudinesco (2005, p. 467-484) realiza una presentación biográfica de Wahl en el capítulo "Los *Escritos*: retrato de un editor".

escribir, los papeles amontonados, los libros que están por salir, las traducciones de los escritores del *boom* latinoamericano, las marcas de los autos, las ropas mismas que todos llevan, el libro de Roland Barthes sobre esa ropa que todos llevan, o el otro libro de Barthes sobre las mitologías, que convirtió hasta las papas fritas en un signo, no saussureano, sino lacaniano, todo eso, todo ese bombardeo de información que es una ciudad, de pronto se debe haber revelado como los sistemas semióticos que conforman una sociedad. A fines del siglo XX, los por entonces hermanos Wachowski, ahora hermanas Wachowski, representaron un momento parecido, cuando Neo, el protagonista de *The Matrix*, ve el código computacional que conforma la realidad que es instalada en los cerebros de las personas.

177

Una vez que tuve una lectura como esta, en mi libro me propuse indagar las razones que motivaron a escritores como Sarduy y Perlongher y teóricos como Lacan y Deleuze a designar esta época con el nombre de neobarroco. ¿Qué fundamentos hay? ¿Por qué utilizar semejante concepto? Si tomamos en cuenta la periodización que acabo de seguir, uno podría decir que las transformaciones teóricas de las que estoy hablando, que convierten la sociedad en una serie de redes semióticas sin centro, se producen en los años '50, o bien empiezan a desencadenarse después de la Segunda Guerra Mundial. En relación con el vuelco teórico, existen de hecho pruebas empíricas para lo que acabo de decir. En gran medida, ese vuelco se puede comprender como el resultado de las relaciones de la lingüística con las ciencias humanas durante el siglo XX. Uno de los comienzos de esa historia se da en Estados Unidos, antes de que Lacan reparara en la obra de Ferdinand de Saussure. En ese país, durante la Segunda Guerra Mundial, Claude Lévi-Strauss estaba haciendo una residencia y conoció a Roman Jakobson, un exiliado eterno que venía portando la llama del formalismo desde el Círculo de Lingüística de Moscú. El antropólogo asistió a los cursos de Jakobson y transformó la lingüística en un método para la etnología.⁵ También en esa época ambos conocieron a Raymond de Saussure, el hijo de Ferdinand de Saussure, un psicólogo al que le

⁵ Los datos se encuentran en el libro de entrevistas *De cerca y de lejos* (1990).

comentaron la posibilidad de conectar a Saussure con Freud, cosa que el mismo Jakobson hizo en su célebre artículo sobre las afasias. A principios de los años '50, Lévi-Strauss se lo presenta a Lacan, quien termina de revolucionar el campo del lenguaje. En la misma época, Robbe-Grillet expone sus ideas sobre el *nouveau roman*, Barthes publica *Mitologías*, a fines de esa década salen *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut y Godard presenta *Sin aliento...* todo eso se pone en marcha y hace su explosión en los años '60. ¿Por qué, entonces, darle el nombre de “neobarroco” a esa época? ¿Se trata de un nombre provisorio para lo que después se llamó posmodernidad? Pero en todo caso, ¿por qué echar mano del barroco para pensar la actualidad?

178

Mi investigación se transformó entonces en una arqueología para elucidar las formas en las que se comprendió la cultura del siglo XVII con el propósito de discernir el momento en el que se llegó a la conclusión de que nuestra actualidad se parecía a ella. Después de algunas dudas y vacilaciones, mi punto de partida fue inequívoco: la idea de que la actualidad se parece al siglo XVII es absurda. Podemos darle las vueltas que queramos, pero no hay modo de acercar esos dos momentos de la historia. Para demostrarlo, alcanza con un vistazo. En el siglo XVII nos encontramos en medio de guerras confesionales, Europa está dividida en una serie de reinos, el más importante de los cuales pertenece a los Habsburgo, cuyos monarcas mantienen todavía la convicción de su procedencia divina. Por otra parte, las diferentes confesiones marcan la vida de los individuos, desde que nacen hasta que mueren, pasando por un número cuantioso de festividades, además de que controlan lo que las personas piensan y dicen, lo que sienten y están dispuestas a creer. En cuanto a la escritura, ciertamente se pueden encontrar afinidades, y la verdad es que se las buscó por todos lados, de modo que se establecieron puentes que unen a Luis de Góngora con Stéphane Mallarmé y luego con José Lezama Lima; pero si miramos a estos escritores con más atención, esos puentes se reducen al hermetismo y la dificultad, características que nacen de causas diferentes en el siglo XVII y en el XX. Si no están cerca en cuanto al estilo, mucho menos lo están en relación con los sistemas de producción de las escrituras. La obra de Góngora circula en manuscrito entre los integrantes de la corte,

un sistema político-cultural demasiado alejado de la esfera pública que abren las sociedades burguesas o los cenáculos del estilo del Parnaso que aparecen en la Francia en la que escribe Mallarmé. No hay conexiones políticas, espirituales, religiosas, pero tampoco hay conexiones literarias fuertes entre una época y la otra. Ángel Rama acuñó el concepto feliz de “ciudad letrada”. Por su intermedio podemos comprender qué era la literatura del barroco: se trataba, en el fondo, de una celebración del poder. El conde duque de Olivares tenía a su cargo gran cantidad de escritores quienes lo celebraban ante la corte, es decir, lo promocionaban.⁶ En cambio, desde el siglo XIX la política está situada en un proceso de democratización y se apoya cada vez más en la propaganda y la prensa, a la par que la literatura se convierte en una actividad autónoma que tiene sus propias reglas de producción.

¿Qué quiere decir, entonces, que nuestra época es “neobarroca”? En los autores en los que me enfoqué, pero especialmente en Sarduy y Deleuze, la respuesta se centra en la hipótesis de la crisis. El escritor cubano lo repone en los libros *Barroco* y *Nueva inestabilidad: el siglo XVII experimentó una crisis en la cosmovisión en la medida en que el sujeto quedó descolocado dentro del cosmos y esto reaparece en el siglo XX, que tiene como desencadenantes principales el descentramiento del sujeto del psicoanálisis y la teoría de la relatividad.*

Lamentablemente, la hipótesis de Sarduy tiene varios problemas. Por una parte, es cierto que hay un consenso generalizado en que el siglo XVII es un período de crisis. Eric Hobsbawm acuñó la idea de la crisis general refiriéndose a la retracción de la economía, y si bien ameritó varias críticas y correcciones, se ha comprobado que el período del Barroco es un período de crisis en todos los órdenes de la vida social. Pero como demuestra José Antonio Maravall, la cultura del siglo XVII no es una celebración de la crisis, sino una respuesta conservadora a ella. Además, los que ponen en crisis el mundo no son los escritores y pensadores del Barroco, sino los humanistas que escribieron en el temprano siglo XVI. Pongo tres ejemplos de las primeras dos décadas del siglo XVI: Erasmo critica la Iglesia, Lutero

⁶ La bibliografía es amplísima, pero en relación con Olivares es menester mencionar la monumental biografía de John Elliott (2004).

clava las 95 tesis en las puertas de las iglesias de Wittenberg, Nicolás Maquiavelo escribe *El príncipe*. Todo eso ocurre en los primeros años del 1500, no en el 1600: es el humanismo el que pone en crisis el viejo mundo, porque revela que el poder político no se obtiene de Dios, sino de la capacidad del príncipe de obtenerlo, de la misma manera que pone en juego que la Iglesia no tiene por qué interceder en la religiosidad de las personas, ya que el creyente puede leer directamente la Biblia, y todo esto convierte al siglo XVI en un tembladeral.

Otro tanto se puede decir del rebuscamiento hermético del barroco. En el siglo XX se pudo pensar que se trataba de una forma de producir una crisis literaria y cultural. Pero la verdad es que todo indica que en el Antiguo Régimen lo revolucionario fue la claridad. El humanismo busca un estilo sencillo y comunicativo, una reflexión con el lector, evitando los intrincados laberintos de la escolástica. Nada es más revolucionario que la propuesta de traducir la Biblia a lenguas vernáculas: se trata de volver claro aquello que estaba impedido a las personas en la medida en que solo podía ser leído en latín. Y esto quiere decir que se vuelve opinable, discutible por todos, fuera de las regulaciones de la Iglesia. Michel Foucault lo expresó de una manera extraordinaria en “¿Qué es la crítica?”, que constituye uno de los pilares de mi libro: el humanismo inventa la crítica en el sentido de que busca no dejarse gobernar del modo en que lo hacían el poder político a través del monarca, el poder religioso a través del control de las escrituras y el poder científico por medio de la escolástica. La crítica, y jugando con la palabra, la crisis, se produce en el siglo XVI, no en el XVII; y no la produce el rebuscamiento, sino la claridad.

Por cierto, en el siglo XVII la crisis intelectual y religiosa se mantiene y se conecta con la crisis económica y el progresivo anegamiento de la casa de los Habsburgo. Pero la cultura que identificamos más claramente con el Barroco se pone del lado del conservadurismo y es una forma de la reacción. Pensemos en los grandes escritores: Quevedo (se lo puede ver en *El buscón*) es un conservador que mira con desconfianza la movilidad social; Góngora no se diferencia para nada: busca la sociedad bucólica antes del mercantilismo, algo que se puede leer en *Las soledades*. El teatro, en su línea central, se pregunta por la estabilidad del rey. *La vida*

es sueño es ejemplar en este sentido: el punto central es la inestabilidad que acecha a la monarquía y las posibles soluciones que se pueden encontrar a este problema. Todo esto sugiere que si bien el siglo XVII está atravesado por la crisis, la cultura que hoy identificamos como barroca propone un conjuro y fija una posición reaccionaria. La literatura del siglo XVII es conservadora, mientras que en el siglo XX escritores como Sarduy, Lacan y Perlongher utilizaron el barroco como una forma de la revolución.

Al quedar cerrado este camino, decidí tomar una hipótesis diferente. Inicialmente, me interesé por la historia de la palabra “Barroco”. Hasta hace algunas décadas, varios trabajos empezaban informando sobre los orígenes de la palabra “barroco”. Por una serie de derivaciones filológicas, en esos textos se nos decía que la palabra surge del portugués “berrueco”, que era el nombre de una perla irregular. De ahí se sacaban conclusiones del estilo “a la perfección clásica se le oponen las volutas del barroco”. Pero esto no me interesaba tanto como el hecho de que la palabra se empezó a utilizar como concepto técnico de la historia del arte recién a mediados del siglo XIX. Por otra parte, ese significado es contemporáneo de las primeras publicaciones que empiezan a valorar el Barroco. Me refiero a los libros de Heinrich Wölfflin *Renacimiento y barroco*, publicado en 1888, y *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, de 1915, a los que habría que sumar el gran libro de Werner Weisbach *El barroco, arte de la contrarreforma*. En estas noticias sobre la palabra “barroco” vi algo muy interesante, no tanto el significado del término, sino la evidencia de que fue la modernidad la que construyó la cultura del siglo XVII. Pensamos en el Barroco como una época del pasado, pero el Barroco es un concepto relativamente moderno. Si el barroco conecta con la modernidad es por la sencilla razón de que es un concepto que pertenece a la modernidad.

A partir de esto, di un paso más en relación con los significados de la palabra. En francés y en castellano, “barroco” tuvo significados negativos durante el siglo XVIII: barroco era algo bizarro, deforme, desproporcionado, sin el equilibrio adecuado. Cuando pensamos en el rescate de algo como la cultura artística del siglo XVII, corremos el riesgo de suponer que esos sentidos son prejuicios que en algún momento se derribaron para que la realidad histórica se presentara con toda la pureza de

su verdad. Pero esa es una idea aberrante de la historia porque, como demostró Hans Georg Gadamer, los prejuicios son centrales para darle sentido a las cosas y sobre todo a los documentos del pasado. Podemos encontrar una idea parecida en Georges Didi-Huberman, porque si bien Didi-Huberman no habla de prejuicios en sentido estricto, afirma que es imposible mirar el pasado sin transformar los documentos que leemos o la imagen que observamos en elementos de nuestra actualidad. Precisamente, lo que parece importar en la historia del Barroco es la forma en la que se modifican las valoraciones que hay sobre los prejuicios que fueron instalados en el siglo XVIII. Para verlo rápidamente, recordemos que los románticos fueron los primeros que rescataron el teatro del barroco. Pues bien, no lo hicieron porque reencontraron una cultura en realidad clásica, sino porque habían cambiado las ideas sobre el arte, de modo que conceptos antes negativos como falta de simetría, monstruosidad, desproporción, se volvieron interesantes, lo que habilitó la recuperación del teatro del siglo XVII.

182

A partir de esto, formulé la hipótesis de que la historia del Barroco se puede comprender a partir de las críticas que realiza la Ilustración y los rescates que se producen en los siglos XIX y XX a través de una contestación más o menos directa a aquellas críticas. No me voy a detener en esto porque me llevaría mucho tiempo, pero voy a repasar los rasgos salientes para reponer la maqueta del libro. Por una parte, la Ilustración puede tomarse como una crítica de todos los elementos de la cultura del Barroco, y quiero señalar que cuando hablo de Ilustración, me refiero a la Ilustración española, porque es allí hacia donde me dirigí. Los ilustrados se propusieron correr la religión del ámbito público y desalojarla del campo del saber científico. En relación con la política, discutieron la procedencia divina de la soberanía y defendieron las teorías contractualistas del poder y en relación con el lenguaje rompieron con el hermetismo barroco y volvieron a plantear como objetivo la búsqueda de la claridad. Bajo esta impronta, la Ilustración se puede comprender como una crítica en todos los frentes de “la cultura del Barroco”, crítica por medio de la cual avanza en el proceso de racionalización y secularización al mismo tiempo que transforma la cultura del siglo XVII en una época oscura y decadente.

A partir de esta negación ilustrada, en el libro planteo una serie de recuperaciones del Barroco, que se pueden resumir en tres momentos centrales:

1) El primero de estos momentos es el del romanticismo. Como acabo de señalar, los románticos rescataron el teatro del siglo XVII. Ahora bien, no se trata de todo el romanticismo, sino de los románticos conservadores, representados por la segunda etapa de los hermanos Schlegel y por los críticos del romanticismo español, conectados por la figura de Böhl von Faber. Esta formación rescata el teatro de Lope de Vega y Calderón de la Barca dentro de un programa más vasto de recuperación de las tradiciones literarias nacionales. En términos ideológico-políticos, esa valorización se incluye dentro de una crítica a la racionalidad ecuménica y el deísmo que difundió la Ilustración y que se figuraban representados en Napoleón Bonaparte.

183

A pesar de las particularidades políticas que tiene en sus inicios, esta línea puede conectarse con la filología y los estudios que se van asentando en las academias y que da como resultado el conocimiento histórico del siglo XVII. En esa línea, se puede mencionar un libro reciente como *El siglo del arte nuevo* (2008), en el que Pedro Ruiz Pérez demuestra que las innovaciones que se producen en la lírica, la novela y el teatro (Góngora, Lope de Vega y Cervantes) muestran la voluntad de definir una poética protonacional durante el reinado de los Habsburgo.

2) El segundo momento se puede ubicar a fines del siglo XIX. En esa época se producen la revalorización de las obras de Góngora y El Greco. Ambos autores habían sido marcados por las ideas de la locura, la enfermedad y la decadencia. A fines del siglo XIX, esos prejuicios no desaparecieron, sino que se revalorizaron positivamente. Así, Rubén Darío se acerca a Góngora, colocándolo en sintonía con Paul Verlaine, quien a su vez había celebrado al poeta cordobés, revalorizando la idea de la decadencia. Esta perspectiva establece una conexión fructífera

entre el simbolismo y el Barroco que va a ser clave para la obra de José Lezama Lima y su grupo.

3) Por último, el rescate después de Lacan. Me referí extensamente a la importancia que para Sarduy tuvo la obra de Lacan. Como dije antes, se trata del momento en que el Barroco conecta con una reconfiguración del pensamiento que está orientada a ver al sujeto y la sociedad como consecuencias de las redes de signos que las atraviesan. Pero además, en el seminario *Aun* Lacan enmarca las lecturas del Barroco en toda una reflexión que está orientada a pensar lo simbólico como aquello que no está completo ni puede ser totalizado. En esta línea plantea una conceptualización sobre el hombre y la mujer que tiene profundas significaciones. Allí dice que el hombre tiene vocación universal, es el universal que puede representar al resto, por eso hasta hace poco se decía “el hombre” para hablar de la humanidad, mientras que la mujer no puede representarse como universal en la medida en que es no-toda y entraña apertura y multiplicidad. Para decirlo con Deleuze y Guattari (1997), que leyeron esto con inteligencia, a fines del siglo XX se produce un devenir mujer: se abandona la totalización universal y se pasa a sociedades cada vez más abiertas y múltiples, con sujetos que son no-todos, es decir, incompletos y en constante construcción y deconstrucción. Contra la racionalidad ilustrada, Sarduy conecta el neobarroco con esta transformación profunda de la sociedad y las subjetividades, lo que explica su tempranísimo interés por el travestismo y las formas del deseo.

En todos estos rescates, el Barroco aparece como el foco oscuro de la Ilustración, lo que significa que se convierte en la sombra siempre contemporánea de la modernidad. Por eso se articula con los otros elementos que se encuentran en el margen del proceso histórico: con la locura, el error, la irracionalidad, el conservadurismo, las tradiciones, la religión, el antimodernismo, etc. Esto explica la característica de los rescates del Barroco: Benjamin lo rescata para pensar el desastre de la Primera

Guerra Mundial, Lezama Lima busca en el Barroco un lenguaje para defender la comunidad tradicional en contra del avance de la modernización del capital, y Sarduy, como vimos, vuelve a él para realizar una crítica general de la modernidad.

Para terminar, quisiera explicar el título de mi libro. Se llama *Del Concilio de Trento al sida* porque las vidas de Sarduy y Perlongher terminan con esa enfermedad, y al mismo tiempo porque el sida se revela como una enfermedad que pone fin a toda una época en la que el neobarroco está involucrado: la época de la revolución sexual, la época en que la sociedad comienza a transformarse en el sentido del no-todo, la época de la revolución de Lacan o la revolución que Lacan pone en marcha con el giro del signo lingüístico del que hablé al principio. Al final de sus vidas, Sarduy, Perlongher y Deleuze escriben textos pesimistas: dicen que la sociedad se ha vuelto un rizoma, pero a la vez descubren que el rizoma se volvió la nueva forma del poder.⁷

185

Pasados algunos años de la publicación de este libro, creo que tal vez tuve una escritura demasiado agónica y me sentí tentado a presentar de manera drástica ese final de época que pienso a través del sida. Si volviera sobre ese período, y en parte lo estoy haciendo en mis investigaciones actuales, es para escuchar: escuchar lo que se dice ahí, más allá del borde de lo que yo pienso, porque creo que esta época, si bien impone una nueva forma de control, también es, a su modo, la producción de voces y subjetividades múltiples, interesantes e infinitas.

⁷ Para pensar este punto de llegada en la obra de Deleuze, se pueden comparar *El pliegue* con “Post-Scriptum sobre las sociedades de control”. Al final de aquel libro sobre el Barroco, en el que a decir verdad habla muy poco del Barroco histórico, Deleuze presenta la sociedad contemporánea a partir de una mónada abierta, que contiene varios mundos posibles. Todavía se trata de una apuesta revolucionaria. En “Post-Scriptum” registra que ese proceso está consumado, pero Deleuze descubre entonces que es la hegemonía la que se ha transformado, convirtiendo la apertura y el inacabamiento, el no-todo lacaniano, en la nueva forma del control.

REFERENCIAS:

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- _____. “Post-Scriptum sobre las sociedades de control”. In: *Conversaciones*. Barcelona: Pre-Textos, 1996. 277-286.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- FOUCAULT, Michel. “¿Qué es la crítica?”. *Daimon. Revista de filosofía* n. 11, Murcia, 1995.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis. *Las soledades*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.
- HOBBSAWM, Eric. “La crisis general del siglo XVII”. In: ASTON, Trevor. *Crisis en Europa (1560-1660)*. Madrid: Alianza, 1983.
- IRIARTE, Ignacio. *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del barroco*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- LACAN, Jacques. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. In: *Escritos/I*. Buenos Aires: Siglo XXI. 473-509.
- _____. *Aun*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude y ERIBON, Didier. *De cerca y de lejos*. Madrid: Alianza, 1990.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2002.
- QUEVEDO, Francisco. *El buscón*. Barcelona: Edicomunicación, 1994.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Lacan*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. *El siglo del arte nuevo*. Barcelona: Crítica, 2008.
- SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Madrid: Colección Archivos, 1999.
- WEISBACH, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.
- _____. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

Resumen: En este texto comento algunos de los principales elementos de mi investigación sobre el neobarroco literario y la historia del Barroco. Comienzo con una reflexión sobre Severo Sarduy, me detengo en la revolución teórica de Jacques Lacan y luego elaboro una serie de críticas a las relaciones que se establecen entre el siglo XVII y la actualidad. A partir de esto, propongo que el Barroco funciona como el foco oscuro de la modernidad y como uno de sus espacios críticos principales.

Palabras clave: Barroco, Neobarroco, Historia, Modernidad, Crítica.

Abstract: In this text I describe some of the main elements of my research on the Baroque and literary neo-baroque. I begin with a reflection on Severo Sarduy, I describe Jacques Lacan's theoretical revolution and I propose a series of critiques of the relationships that some writers and critics have established between the seventeenth century and the present day. Based on this, I argue that Baroque constitutes one of the dark focus of modernity and in the 20th century becomes one of its main critical spaces.

Keywords: Baroque, Neobaroque, History, Modernity, Criticism.