

NOTAS SOBRE EL «BARROCO»

João Adolfo Hansen
Universidade de São Paulo

RESUMEN

Desde finales de los 80, primero con la publicación de un estudio de la poesía satírica atribuida al poeta bahiano Gregório de Matos (*A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989) y después con sucesivos artículos sobre la oratoria sagrada del predicador portugués Antônio Vieira y las prácticas de representación del siglo XVII en general, el Prof. João Adolfo Hansen viene proponiendo el estudio de la retórica como clave exegetica de la llamada «literatura barroca», en un esfuerzo por superar los anacronismos de las diversas apropiaciones del Barroco que dominan en la historiografía y la crítica literarias. En «Notas sobre el 'barroco'», publicado en *Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura*, núm. 4 (Universidad Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, diciembre de 1997, pp. 11-20) y cuya traducción presentamos aquí, parte de la revisión del término para demostrar que, desde su invención y clasificación peyorativa en el siglo XIX hasta las lecturas transhistóricas en la línea de Eugenio D'Ors, pasando por la revalorización del concepto en la propuesta wölffliniana y la apropiación vanguardista, la noción está comprometida con categorías iluministas y románticas exteriores a los discursos del Seiscientos, y su uso implica, por tanto, anacronismo. Ante los anacronismos críticos por una parte y la generalizada deshistorización del Barroco por otra, Hansen propone el tratamiento de las letras seiscentistas según su especificidad histórica, mediante la reconstitución de las categorías de la retórica aristotélica que las regula, en un proceso hermenéutico que restablece la contextualización como medio principal para su comprensión más cabal.

PALABRAS CLAVE: barroco, iluminismo, nacionalismo, neobarroco, postmoderno, postutopía, retórica aristotélica.

ABSTRACT

Since the end of the eighties, first with the publication of a study on the satirical poetry attributed to the Bahian poet Gregório de Matos (*A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989) and later with successive articles on the sacred oratory of the Portuguese preacher Antônio Vieira and the general practices of representation of the 17th century, Prof. João Adolfo Hansen has been proposing the study of the rhetoric as exegetic key of the so-called «baroque literature», in an effort to surpass the anachronisms of the diverse appropriations of the Baroque, which dominate in the literary historiography and critics. In «Notes on the «baroque»», published in *Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura*, núm. 4 (Federal University of Ouro Preto, Minas Gerais, December 1997, pp. 11-20) and whose translation we present here, he starts from

the review of the term to prove that, from its invention and pejorative classification in the 19th century to the trans-historical readings in the line of Eugenio D'Ors, passing by the re-valorisation of the concept in Wölfflin's proposal and the avant-garde appropriation, the notion is compromised with illuminist and romantic categories alien to the speeches of the 17th century, and therefore, their use implies anachronism. Facing these anachronisms, on one hand, and the general de-historisation of the Baroque, on the other, Hansen insists on examining seventeenth-century literature within all its historical peculiarity, identifying and demonstrating both the existence and significance of the categories of Aristotelian rhetoric which exercised enormous influence on creative production. When carrying out his hermeneutic analysis, Hansen rehabilitates contextualization as the principal means for achieving fuller comprehension of 17th century literature.

KEY WORDS: baroque, iluminism, nationalism, neobaroque, postmodern, postutopia, aristotelian rhetoric.

Barroco es una categoría equívoca, utilizada de modo positivo por primera vez por Wölfflin, en 1888, en su libro *Renacimiento y Barroco*, para describir las artes plásticas italianas de los años 1520-1550 —artes que, después de 1920, pasarían a ser conocidas como «manierismo»—. El término «barroco» sería retomado por el mismo Wölfflin, en 1915, en *Principios fundamentales de la Historia del Arte*. Intentando construir una *Kunstwissenschaft*, una ciencia del arte, Wölfflin usa «barroco» como una categoría estética opuesta a lo «clásico», en una morfología de cinco pares de oposiciones, que aplica a las artes plásticas de los siglos XVI y XVII. En las oposiciones, «barroco» clasifica artes en las que predomina lo pictórico, o la masa acumulada de colores mezclados o confundidos, como los de la pintura de Rubens, que exige del observador una observación minuciosa de la integración o de la subordinación dinámica de las formas a un único punto de vista. En oposición a «barroco» así entendido, Wölfflin propuso «clásico», que clasifica artes en las que predomina la línea del dibujo nítido, que exige del observador una observación casi estática de superficies coordinadas en formas claras y distintas, como en Rafael. «Barroco», en ese sentido, es «color», «clásico», «dibujo».

La morfología de Wölfflin se incluye en la concepción hegeliana de la historia evolutiva del siglo XIX, que intenta situar cada época bajo la etiqueta de un único concepto. Por eso, su morfología no considera la coexistencia —que es históricamente observable— de varios estilos en un mismo tiempo, o de composiciones en las que aparecen combinados los elementos que son opuestos en su morfología.

Una vez lanzado el término, se pasó a creer que «lo barroco» es como una esencia que existe en sí, *ante rem*. Olvidándose casi siempre que es producto de una práctica situada, se pasó también a preguntar si tal artista, monumento, cuadro o poema son «barrocos», olvidándose siempre que «barroco» no tiene existencia independiente del *corpus* que sirve para definirlo. Para que la definición fuese pertinente, sería necesario que características dadas como «barrocas» caracterizaran todas las obras de una serie determinada y sólo a ellas. Ahora, como se sabe, las series clasificadas como «barrocas» son bastante diversas de un lugar a otro, de un autor a otro y, principalmente, de un arte a otro, de modo que las características aceptadas hoy como «barroco» terminan siendo generalidades vagas. Hablamos, por ejemplo, de





pictórico, táctil, dinamismo, confusiónismo, etc., pero éstas son categorías que podrían ser aplicadas a cualquier otro arte. Su generalidad, con todo, favorece las interpretaciones transhistóricas, en la línea de un Eugenio D'Ors. Unas veces, lecturas transhistóricas delirantes, como es el caso de Alejo Carpentier, que entiende con D'Ors que «barroco» es una constante universal del espíritu humano, cuando afirma que las pirámides de Teotihuacán, en México, o los templos de Angkor Vat, en Sri Lanka, son «barrocos». Otras, con mucho humor, como en Ferreira Gullar¹, que, definiendo «barroco» como predominio de la línea curva, escribe que las montañas de Minas² son «barrocas».

Volviendo a Wölfflin: su morfología fue apropiada y generalizada por las vanguardias modernistas de principios de siglo, como el expresionismo alemán, y el término «barroco» tuvo una mayor extensión, pasando a significar no sólo un estilo de las artes plásticas, sino también el estilo de las letras del siglo XVII e, inmediatamente después, una mentalidad, un modo de organización política, una formación social. Así, si inicialmente se usaba el término para clasificar la pintura, luego pasó a significar la literatura, después la cultura y la sociedad. Hoy, por ejemplo, se habla de «época barroca», «sociedad barroca», «Estado barroco», etc. Es, por ejemplo, lo que se acostumbra decir sobre Portugal: «Portugal barroco», o sea, el Portugal de la Unión Ibérica (1580) hasta la muerte de D. João V (1750).

En la morfología de Wölfflin, el concepto de «barroco» es opuesto a «clásico», como dije. En ella, «clásico» equivale a «formal». Luego, «barroco» también pasó a ser utilizado implicando la noción de «informalidad», asociada inmediatamente a la de «expresión» y «psicología». Y, asociada a esas nociones, la de «irracionalidad», sin tener en cuenta la rígida doctrina de la retórica y la poética aristotélicas que ordena las artes ibéricas e italianas en el siglo XVII. Probablemente eso se dio porque, desde el Iluminismo, aún en el siglo XVIII, como en Kant, la retórica fue descalificada radicalmente como instrumento persuasivo propio de los privilegios del Antiguo Régimen, que se combatía. Con la descalificación de la retórica, también fueron descalificadas las artes basadas en ella, como «confusión», «mal gusto» e «irracionalidad».

En las apropiaciones de Wölfflin, el presupuesto de la «informalidad» que es asociado al de «barroco» psicologiza la representación seiscentista como expre-

¹ Ferreira Gullar (São Luís do Maranhão 1930), seudónimo de José Ribamar Ferreira, poeta, dramaturgo, crítico de arte y ensayista brasileño que, tras su ruptura con el grupo concretista de São Paulo, fundó y lideró el movimiento neoconcretista a finales de los años cincuenta. A partir de la década de los sesenta sus intereses tienen que ver con la cultura popular y su creación literaria experimentará un giro muy importante, marcada fundamentalmente por un compromiso político y social que lo enfrentará con el régimen dictatorial de su país, exiliándose en diferentes países europeos y americanos. Entre los títulos más importantes de su obra, por la que ha recibido numerosos premios y homenajes dentro y fuera de Brasil, destacan los libros de poemas *A luta corporal* (1954), *Poema sujo* (1976), *Muitas vozes* (1999), las piezas de teatro *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer* (1962), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), y los ensayos *Cultura posta em questão* (1964) y *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969). [N. del T.]

² Estado de Minas Gerais, en el Brasil central. [N. del T.]



sión de la subjetividad autónoma entendida como individualidad burguesa. Por extensión, las formas retorcidas de la representación seiscentista pasaron a ser entendidas por medio de las doctrinas de lo patético romántico, siendo generalmente definidas como expresión de «angustia», psicológica y social. Para explicar socialmente tal «angustia», que es sólo una inferencia derivada del presupuesto expresivo de intérpretes, el «barroco» fue también entendido como un resultado estilístico o artístico de una mentalidad de época que estaría, históricamente, angustiada o dividida por principios contradictorios, como la ciencia empírica y la fe cristiana, según esquemas también generalizadores. Es, por ejemplo, lo que ha ocurrido hasta ahora en los manuales, en los que podemos leer una oposición de dos generalidades también inventadas por los románticos, la Edad Media y el Renacimiento, como explicación del «barroco». Hemos aprendido hasta ahora que «barroco» resulta de una tentativa problemática de fusión de una «Edad Media» «teocéntrica» y de un «Renacimiento» «antropocéntrico». Es bastante dudoso que la investigación y la producción de formas dinámicas, curvas, acumuladas o herméticas sean necesariamente una consecuencia de cualquier especie de angustia, metafísica o moral; mientras tanto, la «informalidad» presupuesta en la noción de «barroco» viene siendo explicada en las historias literarias y en historias del arte como el resultado de una psicología social que sería característica de una mentalidad dividida por los principios contradictorios, idealistas y materialistas, como si el tiempo hoy clasificado como «Edad Media» tuviese realmente tal unidad o totalidad de «religión», o como si lo que desde el siglo XIX es «Renacimiento» fuese una unidad de «materialismo». Con el presupuesto romántico y psicológico de la «expresión», desde el siglo XIX se introduce también en la especificación de las artes clasificadas por el término «barroco» el problema de determinar la naturaleza de las «emociones» representadas en ellas, pues se supone que expresan emociones, en el sentido romántico, sin considerar que también hay formas no-psicológicas de organización de la representación, como es el caso de la seiscentista, que es toda retórica, esto es, toda ordenada según una racionalidad no-psicológica que aplica afectos codificados e imitados de modelos o esquemas colectivos y anónimos.

Como el presupuesto de la informalidad emotiva es romántico, se introduce en los estudios literarios y artísticos otra cuestión correlativa a la de las «emociones»: la cuestión de la psicología del individuo «barroco» que produjo las obras, pasándose a explicar la cualidad artística de los efectos retóricos, poéticos o plásticos por medio de causas psicológicas presupuestas. En Brasil, es ejemplar el caso de Gregório de Matos e Guerra³. La poesía satírica que desde el siglo XVIII es clasifica-

³ Gregório de Matos e Guerra (Bahía 1636-Recife 1695) es considerado el primer poeta del Barroco luso-brasileño. Perteneciente a una familia de terratenientes y de funcionarios de la administración en la Colonia, estudió en el Colegio de Jesuitas de Bahía y se graduó en Cánones en la Universidad de Coimbra. Tras una larga carrera jurídica en Lisboa y habiendo recibido las órdenes menores, regresó a Bahía en 1683, donde ocupó varios cargos eclesiásticos, siendo destituido por enfrentamientos con sus superiores que le llevaron a la decadencia personal y profesional. De esa

da por este nombre fue entendida románticamente por Varnhagen, en 1850, como expresión de la psicología de un hombre vago y marginado. Después, el determinismo de la historia literaria de Sílvio Romero la entendió como resultante del mestizaje racial, pues lo que en ella fue entendido como desequilibrio y exceso serían propios de la psicología de un mulato; después, con José Veríssimo, como resultante de la psicopatología, pues el hombre supuesto sería un neurópata, un neurótico; y, con Araripe Jr., a finales del siglo XIX, como resultante de una combinación del clima tropical, que «obnubila», y la tara del hombre, que entonces ya se había transformado en un fauno obcecado por el sexo, un tarado «resentido» y «pesimista»; y, aun, después, como resultante de la crisis económica de la Bahía de finales del XVII, que haría de Gregório un hombre del «resentimiento» contra la ascensión burguesa y un hombre del «pesimismo» a causa de la pérdida de la posición aristocrática.

La identificación de las pasiones aristotélicas que aparecen representadas de manera ficticia en personajes de la sátira como expresión de la psicología supuesta de un supuesto individuo que las habría expresado permitió que se hablase del «resentimiento», como una causa, y del «pesimismo», como un sentido. La crítica atribuyó a la psicología del hombre supuesto las características de los personajes de la ficción de la sátira, en una operación de motivación de los poemas que no tiene en cuenta, justamente, que son ficción y que, como ficción, fueron producidos en un tiempo no-iluminista.

Usé el ejemplo de Gregório para decir que, con el término «barroco», la historia literaria y la historia de las artes acostumbra aplicar a las obras del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII criterios exteriores a ellas, orientando la aplicación como generalización de categorías neoclásicas y románticas, como las de «autor», «psicología», «originalidad», «plagio», «público», «crítica» y «progreso», en juicios de valor que proponen el exceso, el juego de palabras, la afectación, el alambicamiento, el mal gusto, la acumulación, la vacuidad de esas artes, como si tales categorías fuesen evidentemente universales. Hoy, para discutir la cuestión del «barroco», es oportuno criticar la generalización de las categorías románticas que, desde el siglo XIX, orientan el sentido en las aplicaciones de la noción.

Eso implicaría, por ejemplo, el trabajo arqueológico de ir a los archivos para hacer la reconstitución de las categorías históricas de las prácticas de represen-

época datan sus famosas sátiras de la sociedad bahiana, que lo hicieron merecedor de apelativos como «Boca do Inferno» y «Língua de Fogo», y fueron causa de su persecución y destierro final a Angola. Aunque se le permitió regresar a Brasil, fue obligado a permanecer en Pernambuco, donde llevó una vida bohemia hasta su muerte. La vasta obra atribuida a Gregório de Matos —a la poesía satírica se suma un gran número de composiciones líricas y sacras en los más diversos metros—, en la que se ha destacado la emulación de grandes autores del Siglo de Oro español como Góngora y Quevedo, no fue publicada en vida del poeta y sólo circuló manuscrita en Brasil y Portugal. Permaneció olvidada en códices hasta el siglo XIX, a partir del cual fueron apareciendo varias antologías, hasta la edición de las *Obras Completas* en seis volúmenes por la Academia Brasileira de Letras (1923-1933), aumentada hasta siete volúmenes en la edición de James Amado de 1968. [N. del T.]

tación del XVII y de la primera mitad del XVIII, evitándose todo juicio de valor apriorístico para obtener también otras informaciones fundamentales. Por ejemplo, sobre los medios materiales de producción y transmisión de las obras, las circunstancias de su consumo, la especie de público implícito que ellas constituían en sus estilos y los «públicos» empíricos a los que eran dirigidas.

Si es oportuno criticar los anacronismos —y la propia noción de «barroco» es uno de los principales—, es preciso recordar también que hoy, en innumerables «neo», como «neobarroco», ya no aparece el presupuesto nacionalista y evolutivo de la historia literaria o de la historia de las artes hechas hasta los años ochenta, aunque el término mantenga el compromiso con el romanticismo. El núcleo del presupuesto nacionalista era, por definición, el romanticismo que propone «barroco» como «expresión». Hoy, sin embargo, en la crítica y en la producción artística, ya no se propone, de modo exclusivo, la cuestión del *telos*, de la teleología o de la finalidad de la representación. Hoy, en la así llamada «globalización», el tiempo aparece congelado y el presente parece durar para siempre. El futuro aparece como bloqueado y la indistinción del valor es general —lo que permite, justamente, que los residuos del pasado y de cualquier pasado sean todos contemporáneos, componiéndose nuestra actualidad como una inactualidad de todos los tiempos empilados—. Es justamente ese principio de apilamiento o de equivalencia general el que puede ser comparado —el que puede tener semejanza— con el principio de acumulación de las obras que hoy son clasificadas como «barrocas».

Como viene siendo repetido con insistencia en las discusiones en las que nuestro tiempo es clasificado como un tiempo «postmoderno», «postutópico», «neobarroco», éste compartiría con períodos históricamente «barrocos», o sea, el siglo XVII, una misma «decepción» frente a lo real. En esa hipótesis, lo que se entiende por «barroco» sería, justamente, la expresión de una especie de «desencanto del mundo» que se acompañaría de la compensación simbólica de un universo de placer puramente estético, donde la proliferación vacua de las formas compensaría, lúdica y angustiada, la falta de sentido de la vida, o sea, el presupuesto es el de que las mismas causas producen los mismos efectos. Si en el siglo XVII algo produjo el supuesto «desencanto barroco», eso mismo hoy produciría «desencantos neobarrocos», como si, ahora que las utopías iluministas desaparecieron, sólo quedase para nuestro tiempo huérfano de creencias teleológicas el recurso al esteticismo y al sentimiento dionisiaco que es, según Eugenio D'Ors, el fundamento de la «mentalidad barroca». La argumentación es muy frágil, pues es una mera analogía; además de eso, sería preciso demostrar si efectivamente hubo tal «desencanto» en el siglo XVII; y, más aun, en qué «siglo XVII», siendo necesario que se evidenciase también el presupuesto que permite la unificación de prácticas, temporalidades y lugares muy diversos como «siglo XVII»; y, aun, que se determinase qué se entendería por «desencanto», en sociedades de corte absolutistas, monárquicas, como la portuguesa de ese tiempo, en las que no hay «individuos», sino «personas», definidas como unidad espiritual de participación analógica en la esencia divina y subordinación a los valores de la jerarquía, y qué es «desencanto» en sociedades de clases, de capitalismo monopolista, en las que «individuo» presupone la oposición de «público» y «privado», la lucha de clases y la masa pulverizada.



La discusión del tema del «barroco» y del «neobarroco» también podría incluir la consideración de tres modos históricos de entender el tiempo que confluyen en la cuestión:

- 1.º) El tiempo de las propias prácticas de representación de los residuos de los siglos XVII y XVIII. En ellas, el tiempo es cualitativo o teológico, pues son prácticas que presuponen e implican la repetición de la identidad divina en los eventos particulares de la representación y que, así, confieren un patrón teológico-político, que era específico de las monarquías absolutistas de entonces, a la *mimesis* neoescolástica fundamentada en Aristóteles.
- 2.º) El tiempo de la historiografía literaria romántica, en la que aún estamos parcialmente presos. En ella, desde el siglo XIX, el tiempo es entendido como evolución, contradicción, superación y progreso, no habiendo en él nada parecido a un principio absoluto que se repite. En la consideración de las artes, ese tiempo implica categorías románticas y expresivas, como «subjetividad psicológica» y «autoría», y otras instancias, como el «artista», invención del siglo XVIII, la mercancía «originalidad», la competición en el mercado de bienes culturales, la crítica literaria y de las artes, etc., que por definición niegan o anulan la retórica y la teología política de las prácticas de representación anteriores al siglo XVIII.
- 3.º) El tiempo «postutópico» de las apropiaciones contemporáneas de los residuos seiscentistas, el nuestro. En él, el tiempo iluminista en sus versiones hegelianas y marxistas —como crítica, negatividad, racionalización negativa de las formas, progreso, lucha de clases, transformación, superación y revolución— aparece como agotado. Se propone ahora o la continuidad transhistórica de un carácter «barroco» en la cultura contemporánea, o su retorno como algo que fue reprimido o, aun, su apropiación en programas de invención.

Hablo muy esquemáticamente de esas formas históricas de concebir la experiencia del tiempo para proponer que la cuestión del «barroco» tampoco se aísla de la cuestión del estatuto teórico, metodológico y disciplinal de la Historia, o de las historias del arte e historias literarias en las que el término aparece. Sólo es posible discutir la cuestión del «barroco», hoy, cuando es incluida en el campo contradictorio de la crisis postulada de las ciencias humanas y del fin declarado de las utopías políticas surgidas con el Iluminismo. Como se sabe, la crisis de las ciencias humanas y el fin de las utopías caracterizan hoy lo así llamado «postmoderno».

La cuestión fundamental implicada en la discusión del tema del «barroco» es, por eso, también la discusión del sentido del tiempo y de la vida en la cultura de la nueva sociedad neoliberal. Su discusión implica las lógicas de otros temas bastante complejos, como el del valor de las transformaciones culturales hoy, cuando los procesos de modernización en curso excluyen masas gigantescas del consumo productivo de la cultura. La discusión del tema del «barroco», incluida en la discusión particular de los criterios de una historia literaria luso=brasileña o de una historia del arte colonial, no implica sólo opciones académicas, literarias o estéticas. Hoy, el capital hace las revoluciones estéticas que las vanguardias pretendieron realizar, neutralizan-





do la negatividad de las artes y de las letras en el museo, más que nunca establecido como la contraposición clásica y necesaria del valor de cambio en el *marketing* de los varios «neo». Quiero decir: el capital pone en duda la representación ilustrada que hasta ayer las artes y las letras se atribuían como factores progresistas de transformación social y esclarecimiento. También pone en duda el sentido y el valor de la historia de esas artes y letras, más aun cuando se recuerda que el lugar institucional que hasta ayer confería existencia a esas historias, la Universidad, hoy también está en crisis y en el núcleo de esa «globalización». El pensamiento y la cultura pasan a ser, obviamente, cosas que sólo interesan como instrumento y mercancía. Tal dislocación, que viene siendo intensificada desde los años 80, parece implicar que los conceptos de interacción simbólica fueron siendo sustituidos cada vez más por preceptos técnicos. Tales preceptos dan lugar a esquemas de la acción instrumental que organiza nuevos comportamientos adaptables al nuevo orden de cosas.

También la historia literaria y la historia del arte tienen que enfrentar, hoy, la permanente no-integración de cultura y vida, surgiendo así el problema del valor de los usos sociales de los restos del pasado con los que trabajan. La relativización contemporánea de la negatividad crítica o el abandono declarado de la orientación teleológica o utópica del tiempo hacen, por eso, que también se venga discutiendo la cuestión de «qué hacer» con las ruinas del pasado en las apropiaciones del presente. Y eso principalmente porque la tendencia general, eufóricamente naturalizada en los medios de comunicación de masa y en algunos sectores de la Universidad, es la de apropiarse del pasado de modo ahistórico o transhistórico, como una positividad que se integra ornamentalmente en las formas de una racionalidad cínica de lo así llamado «postmoderno». De manera aguda, se plantea al estudioso de letras y artes la cuestión de los criterios de determinación del valor estético de los productos resultantes de dichas apropiaciones «eclecticas» del pasado. Casi siempre, tales apropiaciones son propias de la racionalidad cínica contemporánea, que construye el pasado sin orientación temporal definida, haciendo equivaler sus restos con la naturaleza generalizada de lo *kitsch* en incontables «neo». Ahora cuando las distinciones modernas de *cultura=kitsch*, *popular=erudito*, *vanguardia=tradición*, *derecha=izquierda* están suspensas o aun abolidas, programáticamente se olvida que lo moderno no se repite. Es justamente el hecho propio de lo moderno no admitir ningún canon, lo que sería una autocontradicción, que torna las cosas más críticas, pues erigir las realizaciones modernas en criterios valorativos de la producción contemporánea también sería una postura dogmática y regresiva.

En esta situación, es consensual que el establecimiento de las condiciones de posibilidad de la existencia de la historia literaria y de las artes debe necesariamente incluir la referencia a la disolución de las teorías y categorías que la constituyeron en el siglo XIX como ideología nacionalista, una vez que la misma ideología continúa ensombreciendo los discursos sobre literatura y artes coloniales con las fantasmagorías de la evolución, del progreso, del origen, de la teleología, del sujeto, de la influencia y del Arte. Tal disolución ya fue realizada parcialmente por críticas marxistas y anárquicas que hoy, en la postutopía, están olvidadas.

Dicho de otro modo, la cuestión de la historia literaria y de las artes se incluye hoy en los cuestionamientos sobre la posibilidad y la determinación de los medios de

hacer historia. Desde los años setenta, vienen siendo discutidos procedimientos metodológicos y presupuestos epistemológicos, lugares institucionales de su producción, soportes, medios de divulgación y control de la información, fuentes y archivos, formas retóricas de la constitución de series y de relatos, el consumo, el público, etc. Básicamente, lo que se podría preguntar hoy, cuando la ideología neoliberal afirma que el tiempo está agotado y que el presente mercantil será eterno, es si aún hay interés o posibilidad de definir una estrategia de preservación de las disciplinas de la historia literaria y de la historia del arte más allá de su mera conservación como disciplinas escolares, formadoras de corazones y mentes románticos y nacionalistas en un mundo «globalizado» en el que el romanticismo y el nacionalismo también son ruinas.

Parece evidente que desde hace mucho tiempo no es posible hacer historia literaria o historia del arte en la forma ochocentista, evolucionista y nacionalista, de un Varnhagen, de un Lanson o de un Gervinus. ¿Pero sería satisfactoria, hoy, la sustitución del continuo evolucionista, nacionalista, por la multiplicidad indefinida y discontinua de «microestudios»? Lo que se observa de hecho es que la pluralidad de las perspectivas y abordajes hoy parece presuponer como imposible toda idea de «totalidad» de lo real puesto como *a priori* y también de «totalización» *a posteriori* de su sentido. Eso es observable en la sustitución operada en la Historiografía, que ya hace bastante tiempo abandonó macrocategorías, como la economía y la política de la historia marxista, por el estudio de casos particulares e incluso singulares. Aquí voy a abrir un largo paréntesis antes de retomar la cuestión del «barroco» más adelante.

Como se sabe hoy por historiadores de los *Annales*, como Roger Chartier, una de las razones de esa mutación historiográfica se debió al hecho de que la Lingüística, la Antropología, la Sociología y el Psicoanálisis fueron disciplinas que, en los años 60 y 70, hicieron la crítica de la Historiografía. Caracterizadas inicialmente por la gran fragilidad institucional, se transformaron en disciplinas intelectualmente hegemónicas en aquellos años. Desde su punto de vista «literario», pues, principalmente en Francia, desde donde se propagaron para todas partes, eran disciplinas del signo, casi siempre propuesto en términos estructuralistas según los modelos de la *langue* estructurando el inconsciente y la cultura. Criticaron entonces el empirismo de los historiadores, llamándoles la atención hacia lo simbólico, principalmente cuando, relativizando positivamente, como el «sujeto», el «origen» o el «sentido», plantearon a los historiadores la cuestión teórica del estatuto del propio discurso de la historia. Como se sabe por Chartier y otros autores, la respuesta de los historiadores al asedio de la Lingüística, la Sociología, el Psicoanálisis y la Etnología consistió en la anexión de campos de esas disciplinas, constituyendo nuevos objetos y métodos, que inicialmente actualizaron de nuevo el estudio de lo que Lucien Febvre había llamado «utensilios mentales», para después especializarse en las formas de «nuevas historias» y de los así llamados «nuevos objetos». Es en ese sentido, además, que desde los años 80, en Europa, los estudios de las sociedades del Antiguo Régimen conocen un gran desarrollo, al contrario de Brasil, donde los estudios de las letras luso-brasileñas o coloniales son bastante incipientes, más incipientes que los de las artes plásticas, o son relegados como objetos secundarios de una historia literaria hecha en moldes románticos.

La anexión de disciplinas del signo y la constitución de nuevos objetos por las «nuevas historias» pusieron en duda, de modo radical, las nociones de «real» y de «evento», que tal vez fuese oportuno discutir para tratar de la cuestión del «barroco». Como se sabe, desde la *Poética* de Aristóteles, el discurso de la Historia fue diferenciado del de la ficción no propiamente por el compromiso de decir la verdad sobre el pasado, sino por el compromiso de afirmar que la Historia es una versión del pasado despojada de ficción. Michel de Certeau decía que, pretendiendo decir la verdad sobre el pasado, pero no pudiendo asumir letra por letra la pretensión positivista de ser verdadero, el discurso de la Historia constituye la ficción como irrealidad, de modo que, por el reverso de la constitución, lo irreal de la ficción define el discurso de la Historia como real: «fue así». La misma distinción aristotélica de Historia/poesía suponía, sin embargo, que tanto el historiador como el poeta deben aplicar esquemas retóricos en los discursos que narran. Usan *endoxa, eikona, topoi* o lugares comunes que, en los Tópicos I, Aristóteles define como *opinables*, opiniones que parecen verdaderas para todos los sabios o para la mayoría de ellos y que deben ser aplicadas en la representación de los eventos en el discurso. Los *endoxa* formulan los *mythoi*, los discursos modélicos que son el *a priori* del discurso historiográfico o poético, pues definen la plausibilidad de lo que se narra conforme la opinión, haciendo que lo narrado se asemeje a lo que es tenido como un acontecimiento verdaderamente visible y decible.

Obviamente, el mismo Aristóteles propone que los opinables de la Historia se distinguen de los de la poesía, pues el historiador se refiere a lo real y a lo particular, mientras que el poeta trata de lo posible y de lo universal. Como diría Espinosa, la historia opera con enunciados de existencia, mientras que la poesía trabaja con enunciados de esencia. En las formas antiguas de la Historia y de la poesía, con todo, ambas aplican *opinables* para constituir los eventos que narran.

Como la Antropología demostró a los historiadores, lo que es visible y decible deriva siempre de un patrón cultural específico, históricamente determinado, en el cual el evento es definido y posicionado según varios criterios, entre ellos el del campo semántico general de la cultura en cuestión. Se deben considerar, también, los criterios de los usos particulares de los discursos sobre el evento, según situaciones y posiciones determinadas que les confieren un valor de uso específico y casi siempre contradictorio, en el sentido que tiene el concepto de «refracción» del signo en la translingüística de Bajtin.

Es el caso, por eso, de recordar aquí el enorme influjo teórico de Foucault en el estado actual de la discusión historiográfica que afecta a la cuestión de lo «postmoderno» y de lo «barroco». Cuando hizo la crítica de la Historiografía iluminista, a principios de los años 70, Foucault propuso que dos distinciones debían ser hechas. La primera es la de que, desde hace por lo menos unos ochenta años, los historiadores distinguen, en la Historia, lo que llaman «camadas sedimentarias diversas», las estructuras, por medio de modelos variados. Las estructuras implican largos períodos de extensión diversa: economía, política, parentesco, lenguaje... Según Foucault, desde hace mucho los historiadores habrían sustituido la cuestión «¿qué relación establecer entre eventos discontinuos?», por otras como: «¿qué estratos deben ser aislados en esas camadas sedimentarias?, ¿qué tipo de perio-



dización debe ser usado para cada uno de esos estratos?, ¿cuál es el sistema de relaciones entre ellos?».

La segunda cosa es que, en las artes y en las ciencias, la atención habría sido desviada de las unidades amplias, como «siglo», «época», «período», «estilo de época», «Renacimiento», etc., hacia las rupturas. Lo que sería observable en los métodos de análisis de los discursos que, desde finales del siglo XIX, se desviaron hacia la inmanencia de los textos. Parecería que algunas disciplinas habrían pasado de lo continuo a lo discontinuo y viceversa; pero, según Foucault, no fue eso lo que ocurrió, pues habría sido la propia noción de discontinuidad la que habría sufrido una mudanza de estatuto, como una mutación epistémica.

En la forma ochocentista de la Historia y de la historia literaria y del arte, lo discontinuo siempre fue entendido como una laguna que debía ser henchida, o como algo impensable y, en todos los casos, como una especie de «bestia negra» que debía ser exorcizada por carecer de coherencia, totalidad y sentido. En la mudanza, conforme es propuesta por Foucault, la discontinuidad habría pasado a ser una opción deliberada y programática, como resultado de una descripción. Ya no sería el dato previo de una falta de coherencia o un resto que debía ser excluido, o sea, la discontinuidad habría dejado de ser un vacío entre dos positivities llenas de sentido, pasando a ser una forma y una función, diferentes conforme el nivel y el dominio a los que son aplicadas. Por la aplicación sistemática de la discontinuidad en la práctica historiográfica, la Historia habría dejado de ser la reconstitución de encadenamientos más allá de las sucesiones aparentes y de las rupturas, o sea, la discontinuidad se habría tornado sistemática, como un principio de regulación de series temporales de dimensiones variadas. Y no sólo en el trabajo de historiadores, sino también en el de antropólogos, lingüistas, psicoanalistas, teóricos de la literatura, historiadores de las artes y otros.

En los años 70, cuando propuestas de «retorno a la retórica» fueron criticadas con razón como regresión política y cultural, algunas teorías del texto propusieron el «retorno de la retórica» que, al modo del «retorno de lo reprimido» freudiano, acontecía como recuperación de aquello que había permanecido reprimido durante doscientos años por el pensamiento iluminista y que debería ser un instrumento básico para la inteligibilidad de prácticas de representación anteriores al siglo XVIII. Al mismo tiempo, se demostró una vez más entonces que, desde el siglo XVIII, está extinta en la cultura la legibilidad de los *topica* retóricos de la definición aristotélica de los *endoxa*. Se evidencia, con eso, también otra obviedad: desde finales del siglo XVIII, otros criterios, como el de la serie documental y el de las pruebas, pasaron a conferir plausibilidad al discurso historiográfico en la constitución del evento. Por ejemplo, en la *Antropología*, en 1798, Kant escribía que, en la sociedad anterior, la del Antiguo Régimen, que identificó con el despotismo, toda la Historia había estado subordinada al tiempo, en la misma medida en que el tiempo había sido entendido y vivido entonces como una semejanza o una analogía creada y participada por Dios y reflejada en la conciencia humana. Según Kant, siendo Dios el fundamento sagrado de los saberes en las sociedades anteriores al XVIII, en ellas la experiencia histórica del presente dependía de los modelos de la experiencia pasada, donde se creía que lo divino ya había intervenido con su presencia, de modo que la autoridad





del pasado fundamentaba el presente, en las diferentes formas del comentario, como exégesis o hermenéutica. Así, las prácticas anteriores al siglo XVIII habían sido prácticas que no presuponían ninguna superación, ningún progreso —a no ser el del alma retornando a su creador—. Eran prácticas opuestas por definición a las innovaciones. Reponían, en cada situación del presente, las *authoritates*, las autoridades, ya actualizadas varias veces antes, reciclándolas como una memoria anónima y colectiva de usos autorizados del signo, o sea, se basaban en una «jurisprudencia», en una costumbre de buenos usos, según el sentido dado por Cicerón a la Historia, el de ser *magistra vitae*, maestra de la vida, que encontramos en las historias escritas antes del siglo XVIII. En ellas, todo evento era figurado como lo que ya había sido prefigurado antes. Así, la retórica, como *mimesis* aristotélica, doctrina y técnica de la imitación, se imponía, evidentemente, pues no había noción de autoría subjetiva, de originalidad, de ruptura y progreso. Es en ese sentido, además, que Koselleck propone que, en las sociedades de Antiguo Estado, que hoy conocemos como «barrocas», la cultura se presentaba a los agentes de forma muy poco imprevisible. El letrado seiscentista, por ejemplo, era un tipo social cuya práctica consistía en la formulación de los discursos de su presente como una glosa del pasado, que era el modelo del futuro. Como ocurre en Vieira⁴, que escribió una *História do Futuro*, título que a nosotros nos parece paradójico, pues es una historia de lo que aún no ha sido, pero que Vieira sabe que va a ser, pues presupone la verdad cristiana de la Revelación como sentido del tiempo.

Ahora, el mismo Kant, en el pasaje que referí de la *Antropología*, proponía que, hasta el momento en que estaba escribiendo, toda la Historia había estado subordinada al tiempo y que se trataba, a partir de allí, de subordinar todo el tiempo a la Historia. Con eso, afirmaba que la realidad social es meramente histórica o que no depende de ninguna verdad revelada: es un proceso cuantitativo, construido sólo por medios humanos. Esos medios sólo humanos definirían la nueva realidad social, según Kant, como la *res publica*, la «cosa pública» abierta a la experimenta-

⁴ El jesuita portugués Antônio Vieira es el mayor autor de la oratoria sagrada del siglo XVII luso-brasileño. Nacido en Lisboa en 1608, muy pronto se trasladaría a Brasil con sus padres, donde inicia sus estudios en el Colegio de Jesuitas de Bahía. En 1623 ingresa en la Compañía de Jesús, y ya ordenado sacerdote se le encomiendan tareas de misionero e inicia su polémica y controvertida labor de predicador, con claros ataques a la sociedad esclavista colonial. En 1641 viaja a Lisboa como miembro de la embajada de apoyo al Rey João IV en la causa de la Restauración de Portugal. En la Corte portuguesa, y en una posición prominente como predicador real, embajador y confidente del Rey, crece la fama de sus sermones, convirtiéndose en el más admirado orador de su tiempo. Con un prestigio que traspasaba las fronteras del Imperio, el P. Vieira sufrió también, por su defensa de los indios, su actitud antiesclavista, su tolerancia con los cristianos nuevos y los judíos y su crítica de las injusticias, la enemistad de los colonos y la persecución de la Inquisición, por la que fue acusado de hereje y encarcelado. Después de un último e intenso período como diplomático y predicador en Roma, alabado por el Papa y la Reina Cristina de Suecia, regresa a Bahía para continuar con su tarea evangelizadora, muriendo en 1697. A sus *Sermões*, publicados en diez volúmenes entre 1679 y 1699, hay que sumar las *Cartas* y su obra profética compuesta por *História do Futuro*, *Esperanças de Portugal* y *Clavis Prophetarum*, publicadas póstumamente. [N. del T.]

ción libre de los ciudadanos, en oposición al despotismo de los privilegios de la sociedad anterior. En su formulación, el evento pasaba a ser algo imprevisible; por eso, se alteraba también, con el progreso continuo de las formas de representarlo, su propia representación, que cada vez debería ser original.

La formulación de Kant también evidencia, así, la nueva división del trabajo intelectual, no entendido ya como la repetición del comentario, sino como la fragmentación de los saberes en especialidades instrumentalmente racionalizadas y luego puestas en venta en la competición del mercado de bienes culturales. Él documenta, por ejemplo, la invención de algo llamado «Literatura» en la segunda mitad del siglo XVIII. Desde entonces, cuando también se inventó la *disciplina* de la Historia, la práctica de su escritura pasó a entender el pasado no como una positividad que debía ser simplemente recordada y repetida, sino como una ruina o la ausencia, pues el pasado ahora era un tiempo irrepetible, arruinado y extinto, que cabría reconstituir según la especificidad de su diferencia perdida para siempre.

Desde el XVIII, así, el pasado es una construcción, un efecto del presente de la enunciación de la escritura que habla de él y, en ese sentido, también es ficticio. Con la diferencia, sin embargo, de que en el discurso historiográfico es una ficción montada como un correlato de la verdad, como propuso Carlo Ginzburg, apuntando que aún es posible decir alguna cosa probable sobre el pasado, o sea, apuntando que los residuos del archivo, constituidos como documentos, son límites semánticos de lo que se dice como pruebas de la existencia efectiva de lo que ya no existe.

Como se sabe, la existencia del pasado puede ser comprobada por las ruinas de sus prácticas, que son restos apropiables como pruebas documentales, confirmando plausibilidad a lo que se dice, como en la ficción de una narrativa de existencia o de verdad. Evidentemente, la plausibilidad de lo que se dice es parcial, cuando se recuerda el arbitrio y la misma arbitrariedad de la selección de los materiales en los posicionamientos presentes. Y eso por varias razones. Tal vez la principal de ellas sea el hecho de que las pruebas son constituidas con los restos que son el material transformado por la escritura y, simultáneamente, filtros semánticos de la explicación dada cuando se reconstruye, con el material, algo que lo incluye, el pasado. Ahora, el residuo del archivo que es apropiado como documento es, por definición, una metonimia, un fragmento o el resto de una práctica que sólo llegó al presente en la forma de la ausencia de la propia práctica que lo produjo. En la alegoría melancólica de Michel de Certeau, el pasado es un muerto que, ahogándose en el mar del tiempo, dejó algunas ropas dispersas en la playa del presente. A partir de ellas, deduciendo que efectivamente son «ropas» y que hubo efectivamente alguien que las vestía, se construye un cuerpo probable, según criterios epistemológicos e ideológicos no siempre explicitados. Así, escoger esa o aquella pieza, vestirla en tal o cual orden en el muerto inventado, definir su forma, especificar su función y determinar su valor contemporáneo son operaciones que implican el compromiso con una posición determinada como interés particular en las contradicciones del presente. Como dice Certeau, tal posición ocupa «el lugar del muerto» y lo hace hablar, pero de modo que el cuerpo producido y la voz no son neutros. Así también se podría criticar la historia positivista de la literatura y del arte, que propone los «hechos literarios y artísticos» como si la propia propuesta no estuviese «posicionada», pero tuviese generalidad y universalidad.



Es justamente porque el pasado sólo existe como la ausencia legible o visible en los residuos por lo que hoy, en posiciones postmodernas radicales, el discurso histórico es confundido con la ficción poética, que no trabaja con enunciados de existencia. Suponiendo que la única cosa que no existe en el pasado es el propio pasado, porque su espacio, su tiempo y su trabajo están extintos para siempre, de modo que la apropiación de sus residuos fabrica el muerto e imprime a la vida restituida un sentido particular y ficticio, se concluye, lógicamente, que tanto la forma del muerto como su sentido podrían ser otros, contrarios y hasta contradictorios, dependiendo de la selección y de la disposición narrativa del material. Luego, posiciones radicales afirman hoy que todo cuanto se diga sobre el pasado es válido, pues sólo es ficticio: lo que evidentemente es una cuestión política grave, pues la consecuencia inmediata de la identificación de Historia y poesía es la afirmación de que ciertos eventos nunca ocurrieron, extinguiéndose la memoria de la barbarie del pasado como una ficción más incluida en la barbarie del presente.

De todos modos, en la consideración del pasado sería oportuno recordar el doble punto de vista propuesto por De Luteau: el de la serie construida con los residuos del archivo que son transformados en documentos y el del lugar institucional donde la misma serie es producida como un discurso inicialmente dirigido a una corporación científica que, como decía Certeau, validará o no el discurso producido, y eso no siempre con criterios propiamente científicos, como lo vive a veces en su propia piel quien está en la Universidad.

Retomando ahora la primera frase de este texto: «'barroco' es una categoría equívoca», se puede decir que, en la historiografía literaria y en la crítica brasileñas, ha dominado un patrón de formalización discursiva, cuando se trata del tema, que probablemente es el más fuerte y, por eso, es casi hegemónico. Es el de la tradición romántica y hegeliana proveniente de los anticuarios del siglo XVIII, que asimilaron ideas de Herder y de los hermanos Schlegel, principalmente del Schlegel convertido al cristianismo que renegó de su teoría crítica anterior, cuando pronunció en Viena las conferencias sobre las literaturas antiguas y modernas, incluyendo la crítica de las obras en el movimiento de construcción del Estado nacional alemán. Cuando el género de la historia literaria fue constituido a finales del siglo XVIII y principios del XIX como programa nacionalista de formación del «pueblo» y organización de la cultura, la historia literaria pasaba lógicamente a revelar el espíritu, la visión del mundo, la *Weltanschauung* del tiempo, orientado como evolución, progreso y superación. De modo general, aunque ya fuese acompañado a veces de una crítica estética, el género presuponía que las obras de arte son una mediación de contenidos de la realidad social, que son expresados o representados en ellas; así, las obras deberían ser objeto de una hermenéutica, una interpretación, que acostumbraba abstraer tanto la materialidad de sus soportes y medios de transmisión como la especificidad o la particularidad histórica de los criterios teóricos y técnicos de producción de la propia forma estética. Llevada al extremo, se trataba de una especie de «empirismo idealista», transformado después en la «factualidad positivista» de finales del XIX, reduciéndose lo estético a la ilustración documental de un sentido, como el «alma del pueblo», la «psicología del genio», la «realidad natural», la «sociedad». Todavía solemos hablar, por ejemplo, de «pintura y sociedad», presuponiendo muchas veces



una relación de exterioridad espacial entre las dos nociones que nos obliga, por ejemplo, a justificar la «pintura» como mayor o menor adecuación a lo «real» presupuesto como exterior o previo a ella...

Románticamente, esa Historiografía también entendía las artes según la ideología que concibe la cultura como una gradación que anticipa o prepara estadios posteriores y superiores. Lo que se mantiene de forma casi siempre impensada aún hoy, en Brasil, en discursos críticos que operan con las nociones de «influencia», «importación de ideas», «autoría» y «originalidad». Por ejemplo, como fue claramente expuesto por Gonçalves de Magalhães en el *Discurso Histórico sobre a Literatura Brasileira*, publicado en la revista *Niterói*, en 1836, en París.

En ese texto, como se sabe, Magalhães construye una alegoría evolucionista de la cultura brasileña, en la que la historia de la literatura tiene la forma de una montaña circundada por un camino que sube hasta la cima. Con la alegoría, Magalhães declaraba que él y los autores del momento en que escribía aún se hallaban en la base, y que, yendo en dirección a la cima, tenían la misión civilizadora de hacer de la literatura brasileña la «indígena civilizada», o sea, nacional-nacionalista, que alcanzaría la cumbre, donde se realizaría la Nación. También afirmaba que los autores coloniales, caracterizados por la artificiosidad retórica y por la imitación de modelos metropolitanos, no habrían sabido o querido representar dicha «realidad brasileña». El presupuesto básico era el de que existía un *ethos* o un carácter nacional ya en la colonia, que se caracterizaría básicamente por la integración de lo local en la religión cristiana y en la civilización europea. Así, si la mayoría de los autores coloniales habían permanecido equivocadamente ajenos al *ethos* nacional en las formas artificiales e importadas que se habían desarrollado por aquí, era posible reconocer, con todo, algunos anuncios, prenuncios, protoformas del mismo *ethos* en *abacaxis*⁵ nativistas o en descripciones eufóricas de la naturaleza y críticas dispersas a la corrupción administrativa de los representantes locales de la Corona. Era necesario rescatar tales prenuncios de la expresión de una naturaleza brasileña, física y humana, haciendo también de la literatura un instrumento progresista de construcción de la joven nación tutelada por el Emperador Pedro II. Es evidente, en este caso, la orientación teleológica: y es justamente el *telos* el que determina, en esa historiografía literaria, los criterios de definición del evento digno de ser visto o dicho, y la cualidad estética positiva del arte que lo expresa como prenuncio de su plena realización posterior en la forma del Estado nacional. En el caso de la histo-

⁵ *Abacaxi* es un vocablo de origen tupí utilizado aquí como sinónimo de ananá o ananás, una fruta que aparece frecuentemente en las obras de los siglos XVI y XVII que describen elementos de la naturaleza de Brasil. Es muy succulento, tiene una corona de hojas espinosas y su piel es de color rojizo y naranja, por eso los poetas del XVII, comparándolo con las frutas de Europa, lo llamaban el «rei das frutas». Pero el Prof. Hansen le da también un segundo significado muy corriente en el portugués actual. Este fruto fragante y vistoso a veces es muy ácido y produce una fuerte sensación de ardor en el paladar, de ahí el sentido figurado de *abacaxi* en expresiones que se refieren a cosas bellas pero sin valor o a situaciones desagradables (v. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2ª ed. revisada y ampliada, Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986). [N. del T.]





riografía literaria romántica, por ejemplo, es ese *telos* evolucionista el que hace que sean pinzados aquí y allí, en las obras coloniales, aquellos ejemplos dados como prenuncios del mismo *telos* en un procedimiento de retrospectión o de apropiación de los restos por categorías exteriores y posteriores a ellos.

No voy a tratar aquí de la repetición de la identidad divina en los esquemas alegóricos y providencialistas de las historias luso-brasileñas seiscentistas, pero se debe repetir que la historia literaria y la historia del arte, formadas a partir del XVIII, entienden el tiempo como un continuo de superaciones orientadas progresivamente conforme un fin, y por eso entienden el evento como el acontecimiento temporal en que aparece una necesidad ideal que avanza en dirección a su complemento futuro, el Estado nacional. En otras palabras, la historia literaria y la historia del arte románticas siguen siendo teleológicas. Por eso, en el caso de Brasil, constituyen el tiempo anterior a la Independencia con categorías espaciales, o como un espacio homogéneo, Colonia, casi siempre carente de eventos, condenado en su situación subordinada a importar y a imitar los resultados de una representación que ya ha sido completada en la Metrópoli. La misma representación colonial se torna, por eso, casi siempre exterior a la realidad local, en la que ya se presupone la presencia velada de lo nacional como una forma insidiosa que socava las instituciones, subvirtiéndolas lentamente. Por eso también la representación colonial es descalificada como «artificiosidad» —cuando se generaliza o universaliza una concepción particular de «naturalidad»— o sólo es valorizada en aquellos puntos en que la representación puede ser entendida como evidencia de un anuncio del advenimiento de la identidad nacional o como una expresión anticipadora del progreso. De esta manera, es obvio, el propio evento de la representación colonial pierde su especificidad de práctica datada y situada, pues es transformado en mediación para el estadio superior. Y, cuando es considerado representativo, también es psicologizado de manera retrospectiva con las categorías de la subjetividad romántica que lo interpreta.

Por eso, de modo general, desde el siglo XVIII iluminista, en la historia literaria y en la historia del arte, la «agudeza» o el «concepto ingenioso», característicos de la representación seiscentista —que en Brasil avanza hasta bien entrado el siglo XVIII, lo que hace que tengamos que pensar en un siglo XVII que dura por lo menos unos ciento ochenta años—, fueron identificados con el «mal gusto» y la «afectación», que serían típicos de sociedades aristocráticas fundadas teológicamente sobre los privilegios. La crítica de la afectación de los lenguajes, hecha en una nación recientemente independiente, como era Brasil a partir de 1822, pasaría desde entonces a confundirse con la crítica de los privilegios del Antiguo Estado metropolitano revelados o representados por ellos. Cuando, aún en el siglo XVIII iluminista, el concepto ingenioso, el arte de prudencia, la agudeza y la maravilla seiscentistas murieron para siempre, cuando la institución retórica saltó por los aires, cuando la racionalidad de corte se encontró con la guillotina, comenzó también la aventura contradictoria de la categoría estilística de «barroco», aplicada a ellos como una clasificación inicialmente negativa.

Como Alan Boase, creo que sería inútil retomar aquí la etimología del término «barroco», buscando definiciones más precisas, pues eso recordaría el trabajo deductivo y medio fútil de clasificar mariposas en gavetas previamente preparadas. Digo esto

recordando que la valorización positiva del propio concepto estilístico de «barroco», que usamos para clasificar la representación del siglo XVIII y de la primera mitad del XVIII, presupone en su formulación las categorías estéticas románticas de la «forma» y del «contenido», que se pueden encontrar, por ejemplo, en las clasificaciones de «culteranismo» y «conceptismo» aún corrientes en los manuales e historias literarias.

Las categorías, articuladas según la concepción iluminista del tiempo como progreso y ruptura, son exteriores a las prácticas de representación de aquellos siglos y su uso implica anacronismo. Las obras coloniales del siglo XVII y del XVIII —o, aun, del XVII entendido como un período que rebasa los cien años convencionales— no son «barrocas», tanto en el sentido negativo como en el sentido positivo del término, o sólo son «barrocas» porque continuamos usando el término. En ese sentido, el término no es necesario para el estudio de la representación de esos siglos y, evidentemente, nosotros sólo lo usamos por comodidad clasificadora o descriptiva, pero acaba produciendo equívocos, una vez que la noción está comprometida con el romanticismo y con el hegelianismo.

Recuerdo aquí un ensayo de Guido Morpurgo Tagliabue que, en 1954, decía que «barroco» es de esos términos sobre los cuales parece que ya se dijo todo cuanto se podía, pero nunca lo que se debe. Y eso porque el uso del término es casi siempre heurístico, articulado en proyectos de invención de vanguardias o de lo que quedó de ellas, pero casi nunca un uso histórico. Además de eso, como decía, la «informalidad» presupuesta en «barroco» fue, desde finales del siglo XIX hasta la década de 1970, por lo menos, objeto de dos grandes especies de operaciones clasificadoras, que mantuvieron el sentido del uso wölffliniano.

Una de ellas, que es mayoritaria en posiciones ilustradas y románticas de la historia literaria y del arte, identifica el arte etiquetado con el nombre «barroco» con «mal gusto» y «exceso», aplicándole categorías negativas, peyorativas, casi siempre basadas en juicios de gusto. Es el caso ejemplar de Croce que, en 1925, hablando de «decadencia italiana», al principio de su *Storia dell'età barocca*, decía que había pensado en una «era barroca» cuando consideró que, para algunos pueblos europeos, el italiano, el alemán y el español, había habido realmente una época de depresión espiritual y aridez creativa, que podía ser denominada con el término de valor estético negativo. O sea, «barroco» designaba no sólo la decadencia estética, sino también todo un tiempo, entendido como susceptible de ser incluido de modo unitario en la unidad presupuesta de la categoría.

Así generalizado, el concepto de «barroco», como nombre de un arte propio de sociedades de Corte monárquicas y absolutistas, sería entendido fundamentalmente como «ostentación», «acumulación» y «falta de asunto»: «juego de palabras», «deformación», «exceso», «ludismo», «nihilismo temático» aún son clasificaciones corrientes. La ingeniosidad de ese arte, que hace que el camino más recto entre dos puntos parezca una curva, sería un índice de la afectación y el ocio aristocráticos, evidenciados en las agudezas de mal gusto; además de eso, con un arte fundamentalmente religioso, en los países ibéricos y en sus colonias, mantendría un compromiso con la reacción católica contrarreformista, siendo ejemplo de involución y atraso.

La concepción iluminista del tiempo entendería que, en el inicio de la modernidad, frente a los desafíos de la Reforma y del descubrimiento de América, el





Norte de Europa habría escogido la vía propiamente «moderna», mientras que Portugal y España habrían reactivado la Escolástica medieval. Ese compromiso «barroco» con el pasado prendería esos países y sus colonias a la Edad Media. La conceptualización es, obviamente, evolucionista y presupone un sentido único de la historia, sin tener en cuenta, por ejemplo, que el reciclaje de la Escolástica y de Aristóteles daba cuenta perfectamente del programa moderno de colonización y conquista del nuevo mundo, como se pone de manifiesto en la regulación de la catequesis del indio, de la esclavitud africana o en la doctrina de Botero sobre la «razón de Estado» como técnica de conservación de la concordia y de la paz por medio de la manipulación real de los intereses de los súbditos, perfectamente integradas en el mercantilismo. De modo general, se puede decir, cuando se trata del sentido negativo del término, que domina en las historias literarias y del arte brasileñas el criterio neoclásico de su constitución en el siglo XVIII y su recuperación en el XIX.

La valorización positiva de «barroco» a partir de Wölfflin, como artificio y exceso, fue hecha, como dije, por la vanguardia expresionista, en la década de 1910; y, a partir de 1920, por movimientos poéticos y artísticos relacionados con el proyecto vanguardista de invención y crítica del arte académico y del *Kitsch*. Es conocida por todos, en esa línea, la valorización de John Donne y de otros poetas ingleses del siglo XVII, conocidos como *metaphysical poets*, por Alan Boase y T.S. Eliot; también en España, la valoración de Góngora por círculos ligados al poeta García Lorca y al crítico Dámaso Alonso; o, en Italia, la de Marino, entre 1920 y 1950. En Brasil, se sabe que el célebre viaje de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade a las ciudades históricas de Minas implicaría revalorizaciones del arte colonial, cuyo supuesto proceso evolutivo habría sido bloqueado por la Misión Francesa⁶ de 1817: las fachadas *caipiras*⁷ de las telas de Tarsila o el ensayo de Mário sobre Aleijadinho⁸ son una evidencia. En 1950, además, saldría en Francia el libro

⁶ Las ciudades históricas de Minas Gerais —Vila Rica (hoy Ouro Preto), Mariana, São João del Rei, Sabará, Congonhas do Campo, Arraial do Tijuco (actual Diamantina), Caeté, Tiradentes, etc.— fueron fundadas a principios del siglo XVIII tras el descubrimiento de minas de oro y diamantes en esta región de Brasil. Minas se convirtió entonces en el principal centro socioeconómico de la Colonia y aseguró la prosperidad y el enriquecimiento de la Corte de João V, permitiendo la continua importación de arquitectos, pintores, músicos y letrados italianos que reactivaron los modelos seiscentistas. Pero si en la Metrópoli tales modelos fueron sustituidos por los esquemas franceses e italianos de la Ilustración a partir de 1750, en las ciudades coloniales perduran por lo menos hasta 1817, año en que la Misión Francesa, grupo de intelectuales y artistas franceses, llegó a Brasil por iniciativa de João VI. Véase João Adolfo HANSEN, «Sátira e ingenio: la poética de fin de siglo», en *Tres siglos. Memoria del Primer Coloquio «Letras de la Nueva España»*, México, UNAM, 2000, pp. 159-184. [N. del T.]

⁷ *Caipira*: «Perteneiente o relativo a, o propio de caipira», el «habitante del campo o de la roza» (*Novo Dicionário Aurélio...*, *op. cit.*). [N. del T.]

⁸ Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), llamado «O Aleijadinho» («El Lisiadito»), ha sido reconocido como el principal artista plástico de su tiempo en el Imperio Colonial Portugués. Natural de Vila Rica, entonces capital de la próspera provincia de Minas Gerais, era hijo bastardo del destacado arquitecto portugués Manoel Francisco Lisboa y de una de sus esclavas africanas. Desde muy joven fue iniciado en el conocimiento de las artes por su propio padre, con el que colaboró en

de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque em France: Circé et le Paon*. En él, Rousset demuestra que hubo algo definible como «barroco», en los términos en los que usualmente se aplica el término, también en Francia, hasta entonces orgullosa de su tradición cartesiana «clásica». Y, en la América española y portuguesa, es conocida la revalorización de poetas como Sor Juana, Caviedes, Camargo y Gregório de Matos, además de la oratoria del P. Vieira y otros, hecha generalmente en programas de invención, que propusieron ciertos patrones y efectos de esos autores como materias de apropiación o citación.

En ambos casos —clasificación peyorativa de «mal gusto», «exceso», «futilidad» y clasificación positiva de «invención», «ruptura» y «originalidad»— la concepción del tiempo que informa los análisis es la iluminista-romántica, como dije, presuponiendo el tiempo ordenado como el continuo evolutivo de superaciones cuantitativas y, por eso, presuponiendo también la teleología y las categorías estéticas y críticas, inventadas en el siglo XVIII y aun en el XIX, a las que me referí.

Es, en ese sentido, lo que ocurre con la historia literaria brasileña, que propone a los autores del XVII y aun de la primera mitad del XVIII como «manifestaciones», parciales, de lo que deberá venir después como plenitud de lo «nacional», como si los autores seiscentistas fuesen románticos o prerrománticos, doscientos años antes del romanticismo. El presupuesto iluminista acostumbra acusar invariablemente al pasado de no haber sido lo que la crítica presupone que debiera haber sido para que se realizara satisfactoriamente la evolución temporal como progreso. Las críticas al «barroco» así entendido son hechas, evidentemente, desde el presente. Probablemente a la mayoría de los rarísimos eventuales lectores de esos textos no les interesa la afirmación de que son anacrónicas, una vez que el siglo XVII está extinto y el lector de hoy lee las obras, si es que las lee, según los criterios de hoy. Pero, así mismo, principalmente cuando se trata de la historia literaria y del arte, son criterios anacrónicos, que deben ser criticados cuando se considera el proceso de deshistorización en curso en la cultura. No tendrían importancia, evidentemente, si el anacronismo fuese políticamente neutro.

Así, puede decirse que la etiqueta «barroco» es prescindible, cuando se trabaja con los residuos del siglo XVII y aun del XVIII, porque ella misma, en cuanto

importantes trabajos, y por pintores y escultores venidos desde Portugal, atraídos por la prosperidad de la colonia ultramarina. Hacia los 40 años contrajo una enfermedad degenerativa que le deformó pies y manos (de ahí el cariñoso apodo), pero que no le impidió continuar en la creación de una genial obra de arquitectura y escultura fundamentalmente religiosa, por encargo de las más prestigiosas órdenes y hermandades de la región mineira. Considerado por algún autor como «el último de los grandes escultores barrocos» y descendiente de la «gloriosa corte de los imagineros cristianos», destacan en este sentido su representación de «Nossa Senhora das Dores» y los conjuntos escultóricos de los doce profetas y de los «Passos da Paixão», que realizó para el Santuario de Nosso Senhor do Bom Jesus de Matozinhos en Congonhas do Campo. Y entre sus proyectos arquitectónicos, la Iglesia de São Francisco de Assis en Ouro Preto es su obra maestra, que completó con algunas de sus piezas de ornamento más representativas. [N. del T.]



etiqueta, generaliza criterios románticos, expresivos y psicológicos, dándolos como universales también para las prácticas de representación del siglo XVII y del XVIII.

Ahora, la primera cosa que se puede decir de la representación del XVII y XVIII es que es mimética, retórica, dependiendo de la doctrina aristotélica de los estilos que es supraindividual, anónima y colectiva. En ella, por eso, la retórica hace que no exista la figura del «autor» —en el sentido de la subjetividad expresiva romántica—; ni la de la «originalidad» —en el sentido de la mercancía compitiendo con otras en el mercado de bienes culturales—; ni la de «plagio» —en el sentido de la apropiación de la propiedad privada—; ni por eso, la de «psicología» —en el sentido de la expresión emotiva o subjetiva de impresiones de un individuo liberal entendido como libre-concurrencia—; no existiendo tampoco la figura del «crítico literario» —en el sentido del especialista que define el sentido de las obras a partir del momento en que la *mimesis* aristotélica se agota, a finales del XVIII, y el valor estético pasa a estar indeterminado—. Por eso, no hay «estética», sino retórica y poética. La reconstitución arqueológica de esas categorías puede ser oportuna para quien desee ocuparse de esas artes en un trabajo histórico.

Lo que ocurre en ellas es la aplicación de esquemas objetivos de formalización, como estructuras consagradas por la costumbre anónima, que sufren la variación de usos particulares que las semantizan, o sea, particularizan y orientan en nuevas situaciones prácticas, como apropiaciones que las deforman. Es el caso de la poesía atribuida a Gregório, aún hoy muchas veces descalificada como plagio de Quevedo o Góngora. Pero todas esas cuestiones parecen tornarse irrelevantes en la postutopía postmoderna porque en ella *anything goes*, como dicen los japoneses en su fría parodia de la historia universal: «todo vale».

Traducción de María Candelaria VERDE GRILLO

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

BOASE, Alan (1972): «Réflexions sur la problématique spécifique du Baroque», en *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, París: Vrin, p. 39.

