

Figuras de la textualidad. Hacia una lectura neobarroca de las imágenes

Figures of Textuality. Towards a Neo-baroque Reading of Images

Gastón G. Beraldi

<https://orcid.org/0000-0003-1929-0354>

FFyL-Universidad de Buenos Aires

ARGENTINA

ggberaldi@uba.ar

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 51-75]

Recibido: 08-04-2022 / Aceptado: 05-07-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.05>

Resumen. En las últimas décadas los estudios sobre las imágenes han cobrado un renovado interés. Desde distintas perspectivas y escuelas diversas se ha llevado cabo una nueva reflexión sobre los objetos visuales. Hacia fines del siglo xx, las imágenes se han convertido en un objeto de estudio privilegiado en virtud de su circulación masiva a través de los dispositivos electrónicos, de su uso político y militar, como recurso didáctico de las ciencias, y como objeto de las legislaciones, entre otras razones, abriendo el camino a un sinnúmero de trabajos que se han dedicado a revisar la cuestión.

Ya en la Modernidad emergieron dos paradigmas sumamente polarizados respecto de la cultura visual, el científico —que ha hegemonizado la mentalidad de Occidente— y el barroco. El uno realista y referencial, el otro visionario y simbólico. Este trabajo se centra en una relectura y actualización de este último.

Más particularmente, indagaremos sobre la legibilidad de las imágenes y sobre qué tipo de lectura ofrecen. Sostenemos que las imágenes pueden ser leídas como un texto y que el neobarroco, aplicado a las imágenes, permite desarrollar nuevos principios de lectura, que en su intento de desciframiento, su puesta en práctica solo nos señala un vacío y no la capacidad para encontrar el significado original, que está ya, para siempre, perdido.

Palabras clave. Barroco/Neobarroco; hermenéutica; lectura; imágenes.

Abstract. In recent decades, studies on images have gained renewed interest. From different perspectives and diverse schools, a new reflection on visual objects has been carried out. Towards the end of the 20th century, images have become a privileged object of study by virtue of their massive circulation through electronic devices, their political and military use, as a didactic resource for science, and as an object of legislation, among other reasons, opening the way to countless works that have been dedicated to revisiting the issue.

Already in Modernity, two extremely polarized paradigms emerged with respect to visual culture, the scientific one –which has hegemonized the Western mentality– and the baroque. One realistic and referential, the other visionary and symbolic. This work focuses on a rereading and updating of the latter. More particularly, we will investigate the legibility of the images and what kind of reading they offer. We maintain that the images can be read as a text and that the neo-baroque, applied to the images, allows the development of new reading principles, that in its attempt to decipher, its implementation only indicates a void and not the ability to find the original meaning, which is already, forever, lost.

Keywords. Baroque/Neobaroque; Hermeneutics; Reading; Images.

El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?»

(Susan Sontag, 1984, p. 18)

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas los estudios sobre las imágenes han cobrado un renovado interés. Desde distintas perspectivas y escuelas diversas se ha llevado cabo una nueva reflexión sobre los objetos visuales. Tal es así que, motivados en general por la gran proliferación de imágenes de los últimos tiempos, se ha llegado a hablar de Giro icónico¹ y Giro pictorial². A partir de entonces, las imágenes se han convertido en un objeto de estudio privilegiado en virtud de su circulación masiva a través de los dispositivos electrónicos, de su uso político y militar, como recurso didáctico de las ciencias, y como objeto de las legislaciones³, entre otras razones, abriendo el camino a un sinnúmero de trabajos que se han dedicado a revisar la cuestión⁴.

1. Boehm, 1994.

2. Mitchell, 1992.

3. Bredekamp, 2017, pp. 7-9.

4. García Varas, 2011.

Ahora bien, desde un punto de vista histórico-cultural, si bien es cierto que en estos últimos años las imágenes han inundado nuestro entorno de una manera quizás desbordante, reconfigurando nuestra subjetividad, o incluso desubjetivándonos, no es menos cierto también que una cultura de imágenes no es un fenómeno exclusivo de estos tiempos. Podemos remontarnos a más de dos millones de años para dar cuenta de la producción y proliferación de imágenes⁵. Mucho tiempo después, ya en la Antigüedad, los jeroglíficos conformaron una cultura de imágenes propiamente dicha⁶, y más tarde ocurriría algo semejante con el *ars memoriae*⁷, los *physiologus* y los bestiarios⁸, la pintura, arquitectura y escultura renacentista⁹, la emblemática y la iconología¹⁰ y las obras visuales del barroco¹¹.

En la filosofía, la reflexión sobre la imagen puede rastrearse hasta Platón¹², quien concibe a las imágenes como copia de las cosas del ámbito visible, distanciadas doblemente en relación con la verdad de la Idea. Grado ínfimo de existencia. Último lugar en la escala de realidad. Y sin embargo... Platón describe el ascenso a la Idea como una imagen. La imagen juega aquí un rol didáctico. Su discípulo, por su parte, si bien comparte la idea de *mímesis* de su maestro, daría a la vista un sentido primordial¹³, el cual sería heredado y articulado en el Medioevo, en especial con el tomismo¹⁴. Ya en la modernidad aparecerán dos paradigmas sumamente polarizados respecto de la cultura visual. El primero, el científico y fenomenológico, triunfante finalmente, y que ha hegemonizado la mentalidad de Occidente, es el modelo de la óptica, orientado hacia objetos observables, verificables, medibles y clasificables. El segundo, el barroco iberoamericano, alegórico¹⁵, procedente en parte de la confluencia entre el misticismo neoplatónico —donde se presenta una lectura mística y analógica de las relaciones entre símbolo y significado que expresan una verdad oculta—, el racionalismo neoaristotélico —que concibe las relaciones entre signo y significado como arbitrarias y pueden ser explicadas por la metáfora¹⁶— y la hermenéutica de los cuatro sentidos¹⁷, se mueve en el dominio de lo simbólico y discursivo, en el rechazo de la imagen mimética, y en la desconfianza de que la ciencia luterana pueda, a través de su instrumental científico, explorar el campo de la creación divina. Dos modelos, dos paradigmas, el realista y referencial, y el visio-

5. Bredekamp, 2017, pp. 15-16.

6. Sebastián, 1985 y Egido, 1985.

7. Yates, 2005.

8. Contreras Castañeda, 2010 y Urdapilleta Muñoz, 2014.

9. Warburg, 2005.

10. Alciato, *Emblemas* (1531); Ripa, *Iconología* (1593); Comenio, *Orbis sensualium pictus* (1658), entre otros. En la actualidad los estudios de Maravall, 1972; Egido, 1985 y 2004; Sebastián, 1985; Rodríguez de la Flor, 2005 y 2009, etc.

11. Gruzinsky, 2012 y Rodríguez de la Flor, 2009.

12. Platón, *República*.

13. Aristóteles, *Metafísica*.

14. D'Onofrio, 2015, p. 226.

15. Rodríguez de la Flor, 2009, pp. 8-11.

16. D'Onofrio, 2015, p. 228.

17. Egido, 1985 y 2004.

nario y simbólico. Este trabajo se centra en una relectura y actualización de este último. Más particularmente, indagaremos sobre la legibilidad de las imágenes que se producen bajo este paradigma y sobre qué tipo de legibilidad ofrecen.

El trazado de este trabajo se inicia con un breve comentario sobre el contexto de la presencia de las imágenes en el barroco. A continuación se presentan los conceptos centrales de «figurabilidad» y «textualidad ampliada» que permitirán, en adelante, hablar de la escritura como imagen y de las imágenes como escritura. Se sostiene inicialmente que las palabras pueden ser vistas como imágenes. Más adelante se afirma que las imágenes (figuras) pueden entenderse como textos (en un sentido amplio), lo cual permite que estas sean, además de vistas, leídas. El punto central de este trabajo son estas últimas. Luego, a partir de lo dicho, y tomando como eje uno de los artificios barrocos descritos por Sarduy, el de «sustitución», se estudia y desarrolla una lectura de imágenes. En primer lugar se realiza un análisis desde distintas perspectivas —dada la abundancia de estudios al respecto— sobre las imágenes barrocas como escritura, y, en consecuencia, sobre su modo de legibilidad, para, posteriormente, hacer lo propio con las imágenes del llamado neobarroco. En este último caso, la escasez de estudios sobre el tema solo habilita a que este trabajo se presente a la manera de un prolegómeno sobre la cuestión de la legibilidad de las imágenes neobarrocas. El objetivo principal de este texto es indagar en posibles modelos de legibilidad de las imágenes. Entrever/entreleer qué tipo de lectura ofrecen y sostener que, mientras el barroco ofrece una lectura alegórica, el neobarroco es un dispositivo de lectura que desborda el ofrecido por el barroco, puesto que es alegoría de alegoría, metáfora de metáfora, superabundancia, sustitución *ad infinitum* y vacío.

2. LAS IMÁGENES EN EL BARROCO

En tiempos del Barroco¹⁸, la cultura simbólica y de imágenes —con la pintura, la escultura, la orfebrería, las tallas de madera, la ornamentación, el teatro, los blasones, la heráldica, las empresas, los emblemas, etc.— cobra una enorme importancia para dar cuenta del mundo, para ofrecer un modo de acceso al conocimiento y también para la producción y control de las subjetividades. En este período se produce un fenómeno singular, sobre todo en tierras católicas. Una proliferación espectacular de imágenes que, con múltiples fines: de propaganda, pedagógicos, sociales, políticos, morales, religiosos, intelectuales, etc., influirían de diversas formas tanto a una inmensa masa iletrada como a una minoría muy culta. Este fenómeno icónico se vincula decididamente con una nueva política de la imagen —que debía destronar los dominios de la textualidad escrituraria— y que se consumaría mediante el aparato legal producido por el Primer Concilio Mexicano de 1555, el decreto tridentino sobre el uso legítimo de las imágenes de 1563 y la adopción de este decreto en el Tercer Concilio Mexicano de 1585, conjuntamente al concurso

18. En torno a la temporalización del barroco puede verse: Abellán, 1979; Burckhardt, 1968; Maravall, 1975; Wölfflin, 1986.

de los jesuitas que explotaron a fondo los recursos de la imagen¹⁹. Es el momento de auge y consenso de la imagen barroca que, a partir de lo señalado por Ripa en su *Iconología* (1593), se preocupa en incorporar la alegoría en las imágenes, estableciendo una nueva relación, más retórica. De aquí que sea una expresión común a los estudios sobre los siglos XVI y XVII afirmar que el barroco es una cultura de la imagen, una cultura visual, figurativa. Incluso, de este tiempo histórico al que Gracián llama el tiempo de las gafas²⁰, hasta puede decirse que es una época de imágenes²¹.

La imagen barroca recuperaría en gran medida el registro de la hermenéutica de los cuatro sentidos²², donde el sentido alegórico sería clave en su proyecto pedagógico-estético-político. Como señala Sarduy, para contrarrestar los argumentos reformistas, el barroco se constituyó en una proliferación incontrolada de significantes —que la pedagogía jesuita encarnó en su iconografía, puesta al servicio de la fe²³—. El cuestionamiento operado por los reformistas a dicha hermenéutica abriría el cauce a su rehabilitación por parte del movimiento contrarreformista en un campo distinto al escriturario: el de la producción y recepción de imágenes. Como señala Gruzinsky, para mediados del siglo XVI, en tierras contrarreformistas la imagen debía triunfar sobre la escritura²⁴.

Entendemos aquí que la recuperación —operada por la Contrarreforma— de la hermenéutica de los cuatro sentidos aplicada al ámbito de las imágenes —que pone un fuerte acento en su dimensión retórica, especialmente en la alegoría, pretendiendo alcanzar *per visibilia ad invisibilia*—, ofrece un modelo de lectura de las imágenes que rehúye de la imagen mimética. Como señala D'Onofrio, la idea del barroco según la cual el mundo habla de Dios y todo cuanto existe tiene un significado que trasciende lo superficial, conduce a que el mundo sea entendido como un enigma constituido por metáforas y jeroglíficos donde el lector debe leer más allá de lo literal para decodificar esos sentidos ocultos y encontrar así la conexión divina, la cual, a pesar de ello, se revelaría solo al final de los tiempos²⁵. Por otra parte, entendemos que, frente al modelo de lectura barroco —fundado en la armonía del *logos*—, el neobarroco —descentrado e inarmónico— permite desarrollar nuevos principios de lectura, que en su intento de desciframiento, su práctica solo nos señala un vacío y no la capacidad para encontrar el significado original, que está ya, para siempre, perdido²⁶.

19. Gruzinsky, 2012, p. 109.

20. Gracián, *El Criticón*, Primera Parte, p. 335.

21. Rodríguez de la Flor retoma de Latour el concepto de «figuración» para referirse a la constitución de la mirada altomoderna sobre el mundo (2009, p. 7).

22. Egido, 1985 y 2004. *Hermenéutica de los cuatro sentidos: literal o histórico, espiritual, moral y alegórico* (Grondin, 2008, pp. 24-26).

23. Sarduy, 2011, p. 6.

24. Gruzinsky, 2012, p. 110.

25. D'Onofrio, 2015, pp. 224-233.

26. Díaz, 2011, p. 56.

3. FIGURAS DE LA TEXTUALIDAD: FIGURABILIDAD Y TEXTUALIDAD AMPLIADA

El término *figuras* se dice en múltiples sentidos. Podemos hablar de figuras musicales, geométricas, retóricas, de la danza, de una escultura, un dibujo o una pintura, o también de los juegos. Asimismo podemos hablar de teorías figurativas, como la del significado de Wittgenstein. Por último, con *figuras* podemos referirnos también a personalidades destacadas de un ámbito particular. Por supuesto que aquí no vamos a indagar las figuras en todos estos sentidos.

Desde aquí quiero introducir el concepto de figurabilidad de Louis Marin —que puede rastrearse en varios de sus textos—. Marin adiciona al término *figura* el sufijo para mostrar la idea de un proceso en construcción, un proceso inacabado²⁷, donde se expresa el poder, la potencia de la imagen y de la palabra escrita. Figurabilidad define la potencialidad de la aparición de la imagen en el lenguaje escrito²⁸. Pero Marin también traza la inversión de esta relación entre narrar y ver. Y sostiene que así como una narración muestra una imagen, una imagen da a leerse²⁹. De aquí que, a la noción de figurabilidad haya que complementarla y señalar que a esta la define la potencialidad de aparición de la imagen en el lenguaje escrito o del lenguaje escrito en la imagen³⁰.

Es desde esta inversión que pretendo vincular figurabilidad con textualidad, y pensar que las figuras también pueden ser leídas como un texto. De aquí que se hace necesario desarrollar la otra parte del título del apartado. El concepto de textualidad que propongo rescatar nos va a permitir establecer un enlace con la noción de figuras, puesto que entiendo la noción de texto en un sentido amplio, donde la textualidad rebasa lo meramente escriturario e involucra o puede involucrar figuras.

Si entendemos que es posible interpretar la noción de texto como cualquier conjunto de signos coherente³¹, que variados artefactos, como pinturas³², adornos, amuletos, mapas, fotografías, pueden entenderse como libros a ser leídos³³, que tanto un ritual como un ballet pueden ser considerados también como textos³⁴, y que hasta las acciones pueden ser definidas como textos³⁵, entonces podemos concebir la noción de texto en un sentido ampliado³⁶. La textualidad ampliada puede ser definida como la cualidad de los textos de contener o constituirse como tales no solo en tanto cuerpo escriturario sino desde una multiplicidad variada de signos que puedan ser productores de sentido. Con este concepto se pretende po-

27. Guiderdoni, 2015, p. 22.

28. Ver Marin, 1999.

29. Ver Marin, 2015.

30. Ver Marin, 1995, 2006 y 2015.

31. Bajtín, 1999, p. 294.

32. Unamuno, 1958b.

33. Unamuno, 1958a.

34. Greimas y Courtés, 1982, p. 410 (Marin había asistido a sus seminarios de los años 70).

35. Ricoeur, 1970 y 1986.

36. Beraldi, 2020.

ner de relieve que la problemática textual excede lo meramente escriturario y que la hermenéutica en general ha sido más proclive a reflexionar sobre la textualidad escrituraria, descuidando quizás un poco más la atención de otros dispositivos textuales no escriturarios —como las imágenes— que hoy son de sumo interés por estar muy presentes en nuestra vida cotidiana transformado tanto la comunicación como nuestra forma de acercarnos a la realidad.

En las figuras de la textualidad, las figuras no son textos escritos pero pueden ser leídas, y los textos no son figuras pero algunos pueden producir, en su lectura, imágenes. Aquí nos interesarán particularmente las primeras, las figuras como textos; si bien para introducir la cuestión también nos referiremos a las segundas.

3.1. La escritura como imagen

Diversos estudios³⁷ sobre el barroco de los siglos XVI y XVII entienden que en esta época se percibe la fractura de la tradición religiosa medieval y el sentido de trascendencia, y se toma conciencia de la caída de este mundo finito fundado en la realidad infinita de Dios. Ante esta situación, y el *horror vacui*³⁸ que trae aparejado, se articula, desde el saber y el arte, una respuesta ante este clima colectivo de vacío existencial para recobrar la presencia espiritual perdida. En el pensamiento filosófico-literario, el infinito se representará mediante la categoría del ingenio, del artificio³⁹. El artificio crece en el barroco como una segunda naturaleza. Emerge como un dispositivo que permite acrecentar las propias dotes de lo que la naturaleza nos privó. En un mundo que ha perdido la confianza en la estabilidad de los referentes, el ingenio, el artificio, pasa a ser cultivado e intelectualizado⁴⁰.

Ya en nuestros tiempos, Severo Sarduy, en *El barroco y el neobarroco* (1972)⁴¹, revisitará el barroco para mostrar su instancia en las producciones latinoamericanas, tanto en las literarias como en las pictóricas y arquitectónicas; y reafirmar que, frente al modelo clásico del arte como mimesis, el barroco es «apoteosis del artificio». Quiero hacer foco aquí en uno de los artificios clasificados por Sarduy: la sustitución, puesto que creo que este concepto puede brindar algunas bases para un modelo de lectura.

En el proceso de creación de metáforas opera cierta sinonimia mediante una abstracción focalizada en uno o más rasgos comunes. Aristóteles en la *Poética* define la metáfora como «el traslado del nombre de una cosa distinta»⁴², es decir, la

37. Ver Deleuze, 1989, Cerezo Galán, 1996 y 2015; Pelegrin, 2000; Trías, 2011.

38. Esta noción de «horror al vacío» será abordada por Sarduy en un capítulo homónimo de *Escrito sobre un cuerpo* (1969) y recogido luego en *Ensayos generales sobre el barroco* (1987) para mostrar cómo el barroco agranda esa falla entre significante y significado.

39. Peres Díaz, 2015, pp. 318-320. Ver Gracián, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Apéndice: Discurso XXXVII.

40. Rodríguez de la Flor, 2005, p. 202.

41. Para una comprensión actualizada de estos conceptos puede verse Rossi, 2021, pp. 9-36. También Bodei *et al.*, 1993.

42. Aristóteles, *Poética*, 1457b 5-10.

sustitución del significante que designa una cosa para designar otra. Y agrega en la *Retórica* que la producción de metáforas debe ajustarse a sus objetos por medio de la analogía. De no ser así, aparecerán como poco adecuadas⁴³. Sarduy, por su parte, recuerda el registro visual de la metáfora. Imagen, relieve. El sintagma gráfico de Góngora⁴⁴.

La operación de sustitución que muestra Sarduy en *Paradiso* de Lezama Lima es la del significante *pene*, cuyo significado es 'virilidad' o también 'órgano sexual masculino'. Ahora bien, el significante de primer nivel denotativo *pene* tiene, ya consensuado, es decir, como un uso habitual, una serie de significantes de nivel metafórico por los que puede ser sustituido tanto en el lenguaje popular como en el poético, y que remiten a analogías vegetales, animales, de alimentos, de armas, de instrumentos musicales, y otras. *Flauta, serpiente del amor, mango, espiga, fideo, espada, lanza, cíclope, gnomo, falo, etc., etc.*, son significantes de un segundo nivel que ya constituyen una elaboración metalingüística sobre el primer nivel denotativo del lenguaje.

Pero el artificio barroco, como señalábamos antes, se opone al arte mimético, por lo cual, rehúye de la analogía. La sustitución es definida por Sarduy como la operación a nivel del signo, donde un significante de uso habitual «ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él»⁴⁵ y que solo en ese contexto funciona. Este mecanismo de base de la alegoría y la metáfora se enfrenta al soporte del arte mimético clásico, en tanto abre una distancia entre significante y significado al hacer aparecer un significante que sustituye al primero.

A propósito de la alegoría y de la escritura como imagen, en la alegoría barroca lo escrito tiende a una imagen visual —de aquí también la importancia que Benjamin confiriera a las alegorías de los emblemas—. Como señalara Deleuze⁴⁶, la comprensión del Barroco se torna decisiva a partir de la lectura de Benjamin, quien demuestra la potencia figurativa de la alegoría, frente a quienes la entendían como un símbolo fallido. Si bien cuando se trata del concepto de alegoría Benjamin parece ser una referencia ineludible, hay que señalar que, en general, su abordaje se limita a los estudios realizados en el *Trauerspiel* y en los trabajos sobre Baudelaire; y en el primero lo hace con la intención de rechazar la ideología contemporánea del símbolo⁴⁷ —asociada esta a una concepción del tiempo, cuya interpretación se inscribe en el marco de una filosofía de la historia—, que luego prestaría servicios al nazismo⁴⁸. Como señala Lindner, el objetivo del *Trauerspiel* es el de problematizar el rechazo de lo alegórico como el síntoma de una represión y de una subestimación del barroco. La alegoría es, ante todo, una forma de expresión, y en la relación con la escritura como forma de expresión, es la alegoría como una escri-

43. Aristóteles, *Retórica*, 1405a 5-15.

44. Sarduy, 1987, pp. 271-272.

45. Sarduy, 2011, p. 9.

46. Deleuze, 1989, p. 161.

47. Desde esta confrontación se inicia la segunda parte del *Trauerspiel*.

48. Lindner, 2014, pp. 18-22.

tura que tiende a la imagen⁴⁹. La teoría de la alegoría en Benjamin continúa en los escritos sobre Baudelaire, en la *Obra de los pasajes*. Y si en el *Trauerspiel*, el drama barroco alemán se analiza como una época alegórica barroca que está por encima de los autores individuales, acá, en cambio, se analiza un autor individual y su posición marginal frente a las convenciones alegóricas del XIX⁵⁰. Como aclara Lindner, la interpretación de la alegoría de Baudelaire puede leerse en torno a dos planos o ejes: la imagen de la gran ciudad como ruina y la imagen de la mercancía —la prostituta—. Para Bidon-Chanal, la alegoría barroca recuperada por Benjamin⁵¹ —como escritura, como artificio— expresa la experiencia de lo fragmentario, lo oprimido y lo irreconciliado, poniendo de manifiesto el desencantamiento del mundo moderno⁵². Lo interesante de la alegoría en este contexto es su potencial estético-político, como bien se muestra en «Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique?» (2010)⁵³, donde el autor analiza la operatoria de las alegorías benjaminianas como productoras de sentido en la diferencia, es decir, apelando a la etimología griega de la palabra «alegoría» [ἄλλος: otro].

Retomando el mecanismo descrito por Saduy, la sustitución operada en *Paradiso* no es la de un significante del lenguaje referencial a uno del lenguaje poético, como podría parecer a primera vista, sino que, como precisa Sarduy, se eleva sobre un nivel ya elaborado del lenguaje, como el de las metáforas poéticas, que a su vez suponen ser la elaboración de un primer nivel denotativo o referencial del lenguaje⁵⁴. Los casos que Sarduy presenta sobre el proceso de artificialización por sustitución en *Paradiso* ponen de relieve que aquí la sustitución se eleva a un tercer nivel metalingüístico, que es metáfora de metáfora, metametalenguaje, como es el caso del artificio elaborado por Lezama Lima donde *pene* no es reemplazado por *falo* sino por *el agujón del leptosomático macrogenitoma*, y que solo funciona en un contexto determinado, como el del relato erótico. Con esto, el nuevo significante mienta, a través de un proceso de artificialización —que puede extenderse infinitamente, en tanto Sarduy entiende al universo en expansión y no como estable e inmutable— la pérdida del significado original, que no se descubre en el propio significante, sino que solo puede emerger en el contexto del relato.

Quiero detenerme en este punto para mostrar cómo este artificio puede producir figuras de la textualidad, cómo las palabras tienen una dimensión visual, cómo pueden convertirse en figuras, en imágenes; más allá que luego retomemos este artificio para el estudio de imágenes propiamente dichas.

49. Lindner, 2014, pp. 24-35.

50. Lindner, 2014, p. 47.

51. Si bien Benjamin aborda profusamente la alegoría, tanto la barroca como la moderna, entiendo que su tratamiento sobre la imagen, al menos tal como lo señala Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, está más ligado a la alegoría como antecedente de la imagen dialéctica para dar cuenta del tiempo discontinuo de la historia, que una relación de la imagen con la alegoría barroca. En un sentido semejante, Alison Ross, en *Walter Benjamin. Conceptos de la imagen* (2015), destaca la transición de Benjamin de su crítica extrema a la imagen a la posición donde recupera positivamente la imagen —como imagen dialéctica—.

52. Bidon-Chanal, 2021, p. 41.

53. Bégot, 2010.

54. Sarduy, 2011, p. 8.

Para Ricoeur, la metáfora traduce en una nueva pertinencia semántica un «ver-como». Así, se ve, como en una imagen, la vejez como el atardecer de la vida; marcando de esta forma el aspecto cuasi visual de la metáfora que la hace confundir con la imagen⁵⁵. Del mismo modo, los pasajes que Sarduy trae de Góngora se presentan de manera más clara a la vista que al pensamiento. Los «raudos torbellinos de Noruega», por ejemplo, tienen una dimensión más visual que intelectual. Mientras que el término *halcón* nos remite a un *definiendum* al que le cabe su correspondiente *definiens* y su referente, en la metáfora gongorina se visualiza un vertiginoso y aéreo vuelo sobre las tierras noreuropeas. De modo semejante, Louis Marin, en *El retrato del rey* (1981), sostiene que un relato nos hace ver un cuadro, que una narración es una imagen visible, y que contar una historia en una narración es mostrarla. De aquí que, a su juicio, la finalidad de la narrativa histórica sea cómo pintar más que contar, cómo hacer que la imaginación vea todo lo que está escrito en un papel⁵⁶. La descripción narrativa viva y eficaz de algo o de alguien es un «poner ante los ojos». Se trata de un hacer ver. Un hacer ver que es un poder. Contar la narración de la historia es darse el poder de hacer que el espectador vea la historia completa como en un cuadro⁵⁷.

Desde esta perspectiva, el artificio de la sustitución tiene en la tradición católica un protagonismo muy especial a través de la narración/imagen, de la figurabilidad del Sacramento de la Eucaristía. Este relato nos hace ver, como en un cuadro, la última cena. Una descripción que pone ante los ojos del lector una imagen de lo que a partir de entonces sería el rito de la Comunión Cristiana. Tanto es así que tenemos múltiples representaciones pictóricas de esta escena, que es una representación visual sin un referente físico al cual imitar y que proviene solo de la lectura de un pasaje escrito.

Pero, como se indicó antes, la figurabilidad puede entenderse en dos sentidos, donde no solo la escritura tiene la potencialidad de ser vista, sino que las imágenes tienen la potencialidad de ser leídas. En la pintura, silenciosamente, las imágenes narran, dando lugar a su lectura⁵⁸; lo que nos permite alumbrar un modo de comprensión de la imagen: la imagen como texto y el texto como imagen, conforme a una textualidad ampliada donde las imágenes, en tanto textos, además de visibles son legibles. De aquí que podamos estudiar las imágenes como textos que son dados a la lectura. Lectura de imágenes.

3.2. Leer imagen y palabra

Contra las actitudes iconoclastas de la Reforma y su retórica racionalista y abstracta se consolidaba la retórica iconófila de la Contrarreforma, que apelaba a las emociones y a los sentidos —a la vista en particular—. En este proceso, que

55. Ricoeur, 2009, p. 29.

56. Marin, 1988, p. 122.

57. Marin, 1988, pp. 121-123.

58. Beraldi, 2020, p. 291.

la crítica ha identificado como una de las razones del auge de la cultura visual o el «signo del barroco», jeroglíficos y emblemas ocupaban un lugar central como medios de plasmación de lo invisible⁵⁹.



Emblema VIII

QVA DII VOCANT, EVNDVM

In trivio mons est lapidum; supereminet illi
Trunca Dei effigies, pectore facta tenus.
Mercurii est igitur tumulus,
suspende viator
Serta Deo, rectum qui tibi monstret iter.
Omnes in trivio sumus,
atque hoc tramite vitae
Fallimur, ostendat ni Deus
ipso viam.

Emblema VIII

QUE HAY QUE IR POR DONDE
LOS DIOS NOS DICEN

En la encrucijada hay un montón de piedras, del
que sobresale una imagen truncada de Dios,
hecha sólo hasta el pecho, pues se trata
de un túmulo de Mercurio. Dédale,
caminante, una guirnalda, para que te
muestre el camino recto. Todos estamos
en una encrucijada, y en esta senda de la
vida nos equivocamos si Dios mismo no nos
muestra el camino.

Alciato, *Emblemas*, p. 37

En los emblemas⁶⁰ su armonía interior se establece por medio de la estructura y el contenido entre los componentes que lo conforman⁶¹, donde se destaca una interrelación entre elementos verbales y pictóricos-simbólicos⁶² que remiten a los presupuestos de la poética y la retórica clásica, donde las imágenes de carácter

59. Ledda, 1998, pp. 46-47.

60. Producto del proceso más o menos casual de edición, la primera publicación de emblemas aparece en Augsburgo en 1531, dando nacimiento a uno de los libros de mayor éxito en la historia de la cultura occidental: el *Emblematum liber* de Andrea Alciato, fundamental para comprender la época del Humanismo y también el Barroco (Sabastián, 1985 y Egido, 1985). Los antecedentes de los emblemas pueden ser rastreados hasta la Antigüedad (Egido, 1985, p. 8), aunque su mayor influencia la reciben de la Edad Media. Los *physiologus*, los bestiarios, la heráldica y los jeroglíficos constituyen una referencia ineludible para la aparición de los emblemas (ver Maravall, 1972, Egido, 2004; Urdapilleta Muñoz, 2014; D'Onofrio, 2015). Pero, a diferencia de los *physiologus* y los bestiarios, las imágenes de los emblemas no alegorizan únicamente con animales u otras entidades de la naturaleza, sino que recurren también a elementos y situaciones históricas o ficticias: hechos históricos, héroes, personajes mitológicos, guerras, lugares comunes, tradiciones populares, etc. En cuanto a su repercusión, sobre todo en la península Ibérica y en Latinoamérica, los emblemas llegan prontamente a España y de allí se trasladan a América (Egido, 1985 y 2004, y Sabastián, 1985).

61. Egido, 1985, p. 9 y 2004, Lozano López, 2014.

62. Egido, 2004, pp. 33-34.

alegórico aparecen como mediadoras de una realidad más alta y donde la vista es el órgano sensorial más apto para la captación del conocimiento. De aquí también la clara presencia y la confluencia con la sentencia horaciana de su *Ars poetica* que sostiene como tarea del poeta enseñar y agradar al mismo tiempo.



Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 45

Más allá de la profusa historia de los emblemas como recurso pedagógico y político⁶³, lo cierto es que, por entonces, las políticas sobre la imagen tienen como fin despertar las emociones. Buscan el auxilio de los sentidos, especialmente el de la vista, para incorporar principios religiosos, morales y políticos, puesto que se entendía que las imágenes eran más aptas y efectivas para penetrar la mente del lector que cualquier desarrollo teórico⁶⁴, lo cual pone de manifiesto que en el espacio tipográfico altomoderno, va cobrando fuerza configuradora una suerte de «razón gráfica»⁶⁵.

Para Aurora Egido, a través del camino marcado por los libros de emblemas, se buscaba la conversión o transformación del lector⁶⁶. Para Rodríguez de la Flor, la

63. Rodríguez de la Flor, 2002 y 2005.

64. Puede verse como ejemplo el caso de la obra de Comenio *Orbis sensualium pictus* (*El mundo en imágenes*, 1658), clave en los métodos pedagógicos. Ver también D'Onofrio, 2015, pp. 225-228 y Maravall, 1972, p. 111.

65. Rodríguez de la Flor, 2005, p. 333.

66. Egido, 2004, p. 32. Lo dicho aquí por Egido puede entenderse más allá de quienes vean que los emblemas se constituyeron en un medio idóneo para administrar la memoria (Marzo, 2010); los que señalan que el uso de las imágenes con fines persuasivos y didáctico-morales pone de manifiesto que para el pensamiento jesuita la vista, como un modo de acceso al conocimiento preeminente respecto del oído, los lleva a «predicar a los ojos» (Ledda, 1989, p. 129), y aquellos que sostienen que en virtud de sus cualidades didácticas los emblemas se configuraron como una de las armas de propaganda predilectas de los jesuitas (Praz, 1989, pp. 196-197).

literatura emblemática se constituye en un nuevo modo de leer la imagen, donde las formas de ordenación y presentación de contenidos afectan a todo el conjunto de saberes que comienza a producirse en la explosión hermenéutica iniciada a comienzos del siglo xvi. La ubicación de los signos en la página sugiere que la lectura ya no se dirige exclusivamente a la carga lineal del texto, sino que se complementa con un entramado de códigos de nivel superior. Mientras la imagen comprime significación y el texto la expande, el emblema supone el cierre de este hiato entre palabras e imágenes, forzando una lectura segmentada. Lo novedoso aquí es el énfasis puesto ahora en la esfera del receptor, frente a la tecnología del discurso autoritario donde primaba la esfera del emisor⁶⁷. Pese a la falta de acuerdo sobre su destinatario final⁶⁸, y sobre si este género debe ser pensado como una forma puramente literaria o como una forma mixta⁶⁹, la recepción del emblema implica un resultado total que el lector percibe, distinto de lo que puede ser la recepción independiente de imágenes y palabras separadamente⁷⁰. En este sentido, la importante carga simbólica que por entonces ofrecen las imágenes, exige al receptor una lectura interpretativa que permita decodificar sus significados, obligándolo a mantenerse activo en su búsqueda⁷¹, multiplicando, en su dialéctica entre la plástica y la literatura alegórica, la posibilidad de sentidos. Ello se juega también entre los diversos tipos de lectores. Las imágenes pueden asumir una forma literal o alegórica. Algunos emblemas cobran distinto sentido dependiendo dónde se focalice, en la imagen, en el texto, o en la lectura conjunta de imagen y escritura. De aquí que la vieja legibilidad se vea sustituida por una menos segura, donde las interpretaciones se revelan como infinitas⁷².

Así, en este leer más allá de lo literal, donde la interpretación se instituye como práctica fundamental del conocimiento, cada elemento del emblema juega un papel relevante y distinto que el lector debe interpretar en su cooperación mutua, aunque no todos puedan alcanzarla de la misma manera, en parte por las condiciones de la alfabetización de la época. Los lectores se ven conducidos por una operación que se presenta al interior de un mismo emblema: una imagen con potencialidad de ser leída, unas palabras escritas con potencialidad de ser vistas. Pero, en tanto prima el lenguaje alegórico, no puede afirmarse que la imagen se identifique con las palabras o las sustituya, ni a la inversa, que las palabras sean una identificación o sustitución de la imagen. La operación retórica plasmada en los emblemas eludiría así la vieja legibilidad mimética.

67. Rodríguez de la Flor, 2002, pp. 302-351.

68. Maravall, 1972, pp. 114-115 y Sebastián, 1985, p. 20. Ver el concepto de «lector modelo» en Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993 (1979).

69. Egido, 1985, p. 9.

70. Egido, 1985, p. 9.

71. D'Onofrio, 2015, p. 234.

72. Rodríguez de la Flor, 2002, p. 352.

3.3. Leer el retrato del rey

A inicios del siglo xvii el auge y poder de la imagen era tan potente que, en 1622, ocurría en Lima un acontecimiento paradigmático. Según pudo constatar Osorio en sus investigaciones en el Archivo Histórico Municipal de Lima, en las Cédulas⁷³ se describe un evento muy singular: «El rey Felipe IV presenció su proclamación en la Plaza Mayor de Lima»⁷⁴ y fue conducido a su trono —descrito como un sillón ricamente elaborado y lujosamente adornado, situado bajo un lujoso dosel en el centro del estrado de la Plaza Mayor— por el alcalde de la ciudad, quien, junto a los cabildantes hicieron profundas reverencias en medio de los festejos y la pompa organizada para tal evento, con escuadrones lujosamente uniformados, disparos de mosquetes y vítores desde los balcones y ventanas de los edificios aledaños a la Plaza Mayor. Sin embargo, como se sabe, Felipe IV nunca estuvo en Lima. Y es sabido que ninguno de los reyes de España visitó América. En su lugar asumió el trono una representación del rey: una imagen, una pintura, el retrato del rey⁷⁵.

Otro retrato del rey es analizado por Marin. Para este, las imágenes producen, como los textos, un efecto narrativo. Las imágenes son textos legibles, donde mostrar la historia del rey en su ícono —o en su símbolo, según sea el caso⁷⁶— es narrarla. Hacer que una imagen histórica represente tan solo un momento de esa historia es, para Marin, darse el poder de hacer que el espectador narre toda la historia⁷⁷.

En *El retrato del rey*, Marin superpone tres fórmulas para mostrar cómo estas dominan la lógica de la razón en la Francia del siglo xvii. Tomando como punto de partida el lema de Luis XIV «El Estado soy yo», y relacionándolo con la máxima cristiana de la Eucaristía «Esto es mi cuerpo» y con la reflexión que lleva a cabo la lógica de Port Royal a partir de la expresión «El retrato del César es César», muestra cómo estas tres máximas se implican mutuamente invocando los enigmas del poder, de la representación y de la estética de un mundo. El problema que Marin

73. Libro Tercero de Cédulas y Provisiones—Segunda Parte (LTCP-SP). *Relación de la solemnidad y fiestas con que esta Ciudad de los Reyes levantó sus estandartes reales en nombre del rey nuestro señor Felipe Cuarto, reconociéndole por su natural señor* (1621), p. 501 (citado por Osorio, 2004, p. 6).

74. Osorio, 2004, p. 6.

75. Un cuadro que medía, con marco incluido, 2.50 m de alto por 2.08 m de ancho, y que, decorado con ricas cadenas de oro con incrustaciones de diamantes, rubíes, esmeraldas y topacios, y collares esmaltados, tenía inscrito con letras de oro en el centro superior del marco: «Viva el Católico rey Felipe cuarto, viva felices años». Por su peso necesitó de la asistencia de cuatro personas para ser conducido al trono con la debida decencia. Desde Carlos V en adelante fue fundamental para la monarquía española cómo hacer presente al rey ausente en todos sus dominios, especialmente en los más distantes. Una práctica de sustitución que, según los estudios, comienza a ser común en ese entonces tanto en España como en el resto de su Imperio (Osorio, 2004, pp. 6 y 33). Según se pudo constatar, no hay registro gráfico alguno que nos permita reproducir esa imagen.

76. Introduzco esta aclaración porque sigo la distinción de signos trazada por Peirce.

77. Marin, 1988, pp. 121-123.

trata de desentrañar a partir de estas tres fórmulas son los efectos de poder de las representaciones en la Francia del siglo xvii —efectos que, a su juicio, están también presentes en el mundo actual de las imágenes—.

Si bien no es la misma cuestión la que preocupa a Marin de la que nos ocupa aquí, sin embargo, su estudio colabora en parte con nuestros propósitos. Marin, al definir la representación desboba su significación atendiendo al énfasis puesto en el prefijo *re-*. Re-presentar es, en un primer sentido, presentar algo de nuevo o ponerlo en lugar de otra cosa. Manifiesta su valor sustitutivo, y la representación produce un efecto de presencia que está en lugar de la presencia en sí. Pero no presencia efectiva sino efecto de presencia, así como lo es la fotografía de un difunto sobre la chimenea. En un segundo sentido, es hacer presente a la vista, poner ante nuestros ojos, mostrar, redoblar una presencia. Aquí su valor es de intensidad. Se mantiene en el elemento de lo mismo y lo intensifica al redoblarlo. Presentarse en una imagen es, en este sentido, presentarse como representante de algo. Y el efecto que genera esta forma de representación Marin lo denomina «un efecto de sujeto»⁷⁸.

El estudio propuesto de *La Lógica...* de Port Royal a la fórmula eucarística, le permite a Marin sostener, considerando el primer sentido de representar, que el mismo derecho autoriza al espectador del retrato del rey a darle el nombre de este y a ser entendido como si hablara con una figura, y autoriza también al fiel que comulga con el cuerpo de Cristo a hacer del pan ese cuerpo y a entender sus palabras en el sentido de una realidad, que ese pan es su cuerpo⁷⁹ y que su cuerpo transustanciado en pan funda la realidad de la comunidad cristiana. Desde una perspectiva política, a partir de la noción imperial y pontifical, se despliega, según Marin, una historia en la que el Estado nacional y secular, cuya cabeza es el rey, reclama para sí la misma perpetuidad que antes se atribuía a la Iglesia y al Sacro Imperio Romano Germánico con su emperador⁸⁰, donde el adjetivo *sacro* legitimaba su existencia como parte de la voluntad divina.

Si estamos autorizados a decir que el retrato de César es César en los dos sentidos en que lo señala *La Lógica...* de Port Royal, y si César es tal por voluntad divina, ¿el retrato de Felipe IV es Dios? Como señala Osorio, la imagen de Felipe IV que asume el trono es la de un monarca hiperreal, puesto que el rey nunca fue producido como un original sino reproducido, una copia de copia. A esto puede señalarse además, como precisa Marin, que la inimitabilidad del rey conduce a la alegoría. De aquí que esta sustitución se viera como verdadera en virtud de la ausencia. Su materialidad solo podía ser imaginada, como en la operación eucarística. A pesar que los pobladores de Lima nunca tuvieron presente al referente sino solo un significante copiado de otro significante, un retrato copiado de otro, Osorio entiende que dicha ausencia física no impidió que el poder y la autoridad del rey fueran muy presentes, reales y concretos para quienes estaban a su servicio. Para estos, el rey español constituía una figura de autoridad análoga a

78. Marin, 1988, p. 6.

79. Marin, 1988, p. 11.

80. Marin, 1988, p. 9.

la figura de Dios⁸¹, y su imagen fue la forma de introducir lo infinito en los dominios de la representación, haciendo presente lo ausente. De aquí que esta presencia se efectivizara a través de objetos o representaciones que poseían su 'aura' y poder, tal como sucede en la Eucaristía con el cuerpo/pan de Cristo. Si los pobladores de Lima nunca accedieron al referente sino solo a un significante copiado de otro significante, un retrato copiado de otro, ¿de qué manera los limeños podrían haber otorgado a un significante desconocido el significado rey/Dios si no fuera por el contexto? Si no fuera por el contexto y el marco⁸² del cuadro. Un marco que otorga visibilidad y legibilidad a la figura. Que centra la mirada. Que la fija, como se fija la palabra en la escritura. Es el espacio donde puede leerse el objeto como figura. Señala a la mirada la posibilidad de acceso al objeto como objeto legible⁸³.

Al articular Marin estas tres fórmulas marca su estrecho vínculo en cuanto todas refieren a la figura del rey:

Si intentamos trasponer esta notable estructura del cuerpo teológico al ámbito jurídico y político, trasposición que saca a la luz el gesto histórico del absolutismo, podemos considerar que el retrato del rey —«es Luis»— constituye el cuerpo sacramental del monarca que, así como la hostia visible sobre el altar remite a la trascendencia del verbo en el misterio del Padre, manifiesta y sella a la vez la invisibilidad insondable de Luis, los *arcana imperii*, los misterios de la sustancia real⁸⁴.

Marin entiende que el retrato como cuerpo sacramental del rey produce el cuerpo histórico del rey representado en el cuerpo simbólico político, liberándolo de su ausencia. De aquí que el rey no tenga ya un solo cuerpo, sino que ese cuerpo único reúne ahora tres: un cuerpo histórico-físico, un cuerpo jurídico-político y un cuerpo sacramental-semiótico, donde este último, el retrato, conduce el intercambio entre el histórico y el político⁸⁵.

Pero como ocurre con las medallas, el efecto estético del retrato del rey constituye el poder político de dicho retrato y la admiración suscitada por este da lugar a la historia escrita, como bien muestra Osorio a través de los relatos que los cronistas de la época dejaron asentados en las cédulas oficiales de la Corona. Marin observa que esta lectura se manifiesta entre el cuadro que Le Brun hace de Luis XIV y la posterior descripción histórica que realiza Félibien de dicha obra.

81. Osorio, 2004, pp. 8-9.

82. Un marco de 42 cm por lado.

83. Marin, 2015, pp. 79-80.

84. Marin, 1988, p. 12 (la traducción es mía).

85. Marin, 1988, pp. 13-14.



Charles Le Brun, *Apotheosis del rey Luis XIV de Francia*
<https://www.reprodart.com/a/le-brun-charles/apotheosis-rey-luis-xvi.html>

En la lectura de Marin de la obra de Le Brun observa que la operación que el pintor realiza es una operación alegórica y no una operación mimética, puesto que el rey es inimitable. Le Brun pinta a Luis XIV en el aire en un carruaje con caballos, entre las nubes, junto a tres figuras: la abundancia, la victoria y la fama, representadas respectivamente por la cesta de alimentos, la corona de laureles y la trompeta. Es bajo el velo de estas figuras que Le Brun ha ocultado las grandes cosas que quería representar del rey. Sin embargo, Marin se pregunta si estas figuras alegóricas tan estereotipadas son adecuadas para ocultar los temas extraordinarios y sublimes que quería representar Le Brun. Entiende que el pintor, queriendo representar los atributos infinitos de la sustancia singular del rey, lo que hizo fue separarlos de su figura para hipostasiarlos en estas tres figuras alegóricas representativas de su majestad, su bondad y poder. De aquí que, mediante la distancia operada por la alegoría, le indican al espectador/lector las profundidades insondables de los atributos del rey y el misterio del cuerpo del rey que lo oculta pero que, al mismo tiempo, lo descubre como símbolo óptico-teórico. Como en la eucaristía, el rey, mediante su retrato, se hace visible en todos los lugares y en todos los tiempos. Presencia múltiple que es, además, memorial de la historia. Una re-representación

de una ausencia traída ahora y para siempre a la presencia de sus fieles, de su pueblo, que son unidos en un mismo cuerpo colectivo cuya cabeza es el rey⁸⁶. La imagen del rey Felipe IV —y de otros tantos— es una forma de traer a la presencia pública su gloria, de construir, como señala Marin respecto de las medallas y monedas históricas de Luis XIV, un monumento viviente para el rey que narre en su imagen todas sus hazañas, que muestre/haga legible su leyenda, «relate y muestre simultáneamente su historia inscribiendo su rostro y nombre»⁸⁷.

La imagen puede ser leída. Y la lectura de la imagen da que hablar y habilita la escritura. De aquí que las imágenes —y en este caso particular, las imágenes monárquicas— permitan una lectura de la historia. La historia bien puede ser leída desde una narración o desde una imagen, puesto que, como figuras de la textualidad marcan, en su figurabilidad, la potencialidad de la aparición de la imagen en la palabra escrita o de la palabra escrita en la imagen.

En estos casos se pone de manifiesto que la operación sustitutiva que se realiza en la imagen barroca es una operación alegórica, que rehúye de la mimesis. Sin embargo, aunque el barroco europeo y colonial se muestren como imagen de un universo móvil y descentrado, aún puede apreciarse que el mundo mantiene cierta armonía fundada en la divinidad que lo precede y organiza, aunque esta se caracterice por su infinitud⁸⁸ —*Deus absconditus*, ausencia/presencia—.

3.4. De la lectura barroca a la neobarroca. Leer la imagen neobarroca: sustitución ad infinitum y vacío

Cuando en *El barroco y el neobarroco* Sarduy describe la operación de artificialización de la sustitución, no la limita solo al caso del lenguaje escrito, como se mostró antes. Un proceso análogo se da tanto en ciertas obras arquitectónicas como en la pintura. Para este último caso remite a la serie *Flora* del pintor cubano René Portocarrero, donde:

[...] el significante visual que corresponde al significado 'sombrero' ha sido reemplazado por una abigarrada cornucopia, por un andamiaje floral fabricado sobre un barco y que solo en la estructura gráfica del dibujo puede ocupar el lugar del significante *sombrero*⁸⁹.

86. Marin, 1988, pp. 208-214.

87. Marin, 1988, p. 125 (la traducción es mía).

88. Sarduy, 2011, p. 35.

89. Sarduy, 2011, p. 10.



René Portocarrero, *Flora*
<https://www.granma.cu/multimedia/imagenes/176541>

La serie *Flora* se extiende entre mediados de los años 60 y principios de los 80. Flora, diosa romana de las flores y los jardines, Cloris en la mitología griega, fue representada en innumerables ocasiones tanto en la pintura como en la escultura. Otra Flora, Flora Alonso, una bella mujer catalana ataviada de joyas, fue su fuente de inspiración. Desde que la conoció hasta que comenzó a pintar esta serie, pasaron cerca de cuarenta años.

La sustitución operada en la lectura de la imagen de *Flora* se puede observar al menos desde dos perspectivas: la barroca y la neobarroca —a nosotros nos interesa más esta última—. Si bien ambas son alegóricas, en la primera habría un referente o un significado primigenio al que este nuevo significante remitiría, una distancia que es una manera de hacer presente una ausencia, de traer a Flora Alonso a la memoria e inmortalizarla, como la diosa Flora o Cloris, una forma de introducir lo infinito en el dominio de la representación pictórica. En la segunda, en cambio, la infinitud de flores que pueblan su cabeza nos trae la imagen de un sombrero; no un sombrero de flores sino unas flores hechas sombrero, unas flores como sombrero, erotizando al mismo tiempo la totalidad de la obra. Dos significantes absolutamente distantes entre sí. El significante *sombrero* no es aquí reemplazado por otro significante que, en un sentido sea ya popular o metafórico sea equivalente, sino por uno completamente alejado de él, pero que se muestra a los ojos y solo en la estructura gráfica del dibujo, como tal.

En un sentido distinto al del barroco, la operación alegórica neobarroca es alegoría de alegoría. Aquí no conduce a un significado oculto que deba descubrirse mediante una lectura precisa del artificio. Los estudios del neobarroco, ponen de relieve que este

refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del *logos* en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico [...] reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, [...] en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido⁹⁰.

De aquí que, como prosigue Sarduy, el neobarroco sea el reflejo destruido de un saber que sabemos que ya no está cerrado sobre sí mismo; que en su acción desmiente el *logos* que hasta entonces nos estructuraba y dominaba a la distancia⁹¹.

Sea conservando (barroco) o ampliando (neobarroco) la distancia entre significante y significado —en oposición al arte mimético—, esta imagen revela «la falla entre lo nombrante y lo nombrado y el surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora», distancia extrema que nos recuerda que «todo el barroco no es más que una hipérbole»⁹².

Si frente al paradigma óptico moderno⁹³ y a su lenguaje referencial, el neobarroco —fundado en la nueva inestabilidad; teoría del Big Bang, relato del origen (perdido)⁹⁴— puede ofrecer otro modelo de lectura⁹⁵ de las imágenes, lo hará, deleuzianamente, poniendo en jaque la «significancia e interpretosis»⁹⁶, los sistemas centrados, las estructuras jerárquicas (arborescencia, fundamento raíz), la trascendencia y la *mímesis*. Lectura como diferencia de los modelos de lectura dominantes al uso. El Big Bang, otra cosmología, es estallido, expansión, dilatación —también de identidades—; aumento del vacío del espacio; pérdida del centro —del círculo renacentista y de la elipse barroca—, vacío, hueco, falta. Imposibilidad de situar una referencia. Para Sarduy, ello excluye la idea clásica de un marco universal⁹⁷. Sin un punto de referencia, sin una verdad última, el funcionamiento semiótico es todo relación, dinámico. Y el objeto, como tal, no podría ya ser representado. Expansión de su dimensión significante, gráfica y fonética⁹⁸. La diferencia como figura principal del neobarroco.

¿Qué consecuencias abre para la lectura un modelo —y una cosmología— como este? La puesta en práctica de la lectura no hace sino señalar el vacío: la carencia del significado oculto, la pérdida del significado original, la ambigüedad

90. Sarduy, 2011, p. 35.

91. Sarduy, 2011, pp. 35-36.

92. Sarduy, 2011, pp. 10-11.

93. Considérese aquí la crítica de Sarduy al rechazo de Galileo a la alegoría (ver Bidon-Chanal, 2021, pp. 37-48).

94. Díaz, 2011, p. 45. Ver también Sarduy, 1974.

95. Díaz entiende al neobarroco como una «máquina lectora» (2011, p. 52).

96. Ver Deleuze y Parnet, 1980, p. 56.

97. Sarduy, 1987, p. 200.

98. Sarduy, 1987, pp. 201-204.

y la multiplicidad de sentidos, la renuncia a la linealidad y al centramiento, la polisemia y la falta de referente, borrando con ello la intensión de comunicación de un mensaje. Los significantes, ya sin un origen determinado, se hacen inmanejables. El neobarroco como dispositivo de la visión no es otra forma de ver algo que estaba oculto, sino que muestra otra forma que ya estaba ahí. Lo oculto no es más que resultado de un método. Lo que oculta es nuestro método, nuestras herencias, nuestros marcos conceptuales. El cambio de marco habilita otra lectura, otra visión.

En tanto obra no centrada, sin emisor identificable y privilegiado, nos llega, como dice Sarduy, su irradiación material: comienzo de la expansión de signos⁹⁹. De aquí que el neobarroco puede entenderse también como una economía —tal como lo señala Sarduy—, Una economía que, como sabemos por la *Ética Nicomáquea*, al igual que la ética, remite a un saber supremo y directivo: la política. Sarduy asocia los principios de funcionamiento del arte barroco con la economía del derroche. A partir de esto, el neobarroco podrá entenderse como una transgresión de la economía burguesa. Dice: «El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio»¹⁰⁰. La economía barroca es una transgresión a la economía lingüística de la racionalidad hegemónica. Y es una transgresión a la economía ontológico-lingüística aristotélica. La lógica aristotélica, a diferencia de lo que podría denominarse una «lógica neobarroca», es una economía de la austeridad. Una economía comunicativa:

Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad, —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y en la pérdida parcial de su objeto. O mejor, en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*¹⁰¹.

Si el lenguaje es habitualmente entendido en su función comunicativa, en el neobarroco el lenguaje es entendido en función del placer: una economía del erotismo. Como señala Sarduy, aquí la artificialidad se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego que no tiene como objetivo la conducción de un mensaje sino su desperdicio en función del placer.

¿Qué significa entonces para la actualidad una práctica del (neo)barroco? Para Sarduy

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación¹⁰².

99. Sarduy, 1987, p. 204.

100. Sarduy, 2011, p. 32.

101. Sarduy, 2011, p. 32.

102. Sarduy, 1987, p. 209.

El neobarroco es, como sostiene Sarduy, reflejo pulverizado de un saber que se sabe que no está cerrado sobre sí mismo, que metaforiza al orden discutido, a la ley trasgredida. Por ello, arte del destronamiento y la discusión. En consonancia con esto, para Bolívar Echeverría, esta práctica consiste en amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa en su centro mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, que es el soporte social que garantiza su funcionamiento, su comunicación¹⁰³. De aquí que reflexionar sobre qué tipo de legibilidad habilitan las imágenes del neobarroco, implica, a mi juicio, abrir un espacio para el debate sobre políticas de lectura.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Alciato, Andrea, *Emblemas* [1531], ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.
- Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Madrid, Gredos, 1985.
- Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.
- Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990.
- Bajtín, Mijail, «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico» [1976], en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 294-323.
- Bégot, Jaques-Olivier, «Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique?», *Astérior*, en línea, 7, 2010, s. p., <http://journals.openedition.org/asterion/1573> [consulta: 14/07/22].
- Beraldi, Gastón G., «La textualidad en la hermenéutica de Unamuno», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37.2, 2020, pp. 281-294.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990 [1928].
- Bidon-Chanal, Lucas, «Alegoría», en *Glosario de términos neobarrocos*, comps. María José Rossi y Alejandra Adela González, Buenos Aires, Eudeba, pp. 37-48.
- Bodei, Remo, *et al.*, *Barroco y neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1993.
- Boehm, Gottfried (ed.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994.
- Bredenkamp, Horst, *Teoría del acto icónico*, Madrid, Akal, 2017 [2007].
- Burckhardt, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, Barcelona, Zeus, 1968 [1860].
- Cerezo Galán, Pedro, «El sueño como método en el Barroco», en *La Universidad Complutense Cisneriana*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 379-397.

103. Echeverría, 1998, p. 16.

- Cerezo Galán, Pedro, *El héroe de luto*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2015.
- Contreras Castañeda, Carlos David, *Dos Bestiarios hispanoamericanos del siglo xx: Borges y Arreola*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- D'Onofrio, Julia, «En torno a la imagen simbólica en el Barroco hispánico: entre la manipulación persuasiva y la libertad lectora», *Exlibris*, 4, 2015, pp. 223-237.
- Deleuze, Giles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989 [1988].
- Deleuze, Giles, y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980 [1977].
- Díaz, Valentín, «Apostillas a *El barroco y el neobarroco*», en Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011, pp. 37-72.
- Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [2000].
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- Egido, Aurora, «Prólogo», en Andrea Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, pp. 7-17.
- Egido, Aurora, *De la mano de Artemia*, Barcelona, Edicions UIB, 2004.
- García Varas, Ana (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* [1642], Madrid, Juan Sánchez, 1642.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, Primera Parte [1651], ed. Miguel Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938.
- Greimas, Algirdas Julius, y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982 [1979].
- Grondin, Jean, *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008 [2006].
- Gruzinsky, Serge, *La guerra de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1.ª ed. electrónica, 2012 [1990].
- Guideroni, Agnès, «Las teorías de la representación de Louis Marin: entre texto e imagen, de la visualidad a la figurabilidad», en Louis Marin, *Destruir la pintura*, Buenos Aires, Fiordo, 2015, pp. 7-31.
- Ledda, Giuseppina, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 8, 1989, pp. 129-142.
- Ledda, Giuseppina, «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo xvii», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 45-74.
- Lindner, Burkhardt, «Alegoría», en *Conceptos de Walter Benjamin*, ed. Michael Opitz y Erdmut Wizisla, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014 [2000], pp. 17-82.

- Lozano López, Juan Carlos, «La cultura simbólica en el Barroco», en *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, comp. Ernesto Arce y Alberto Castán (coords.), Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 67-89.
- Maravall, José Antonio «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1972, pp. 92-118.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Marin, Louis, *Portrait of the King*, Minnesota, University of Minnesota, 1988 [1981].
- Marin, Louis, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.
- Marin, Louis, *L'Écriture de soi: Ignace de Loyola, Montagne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Marin, Louis, *Opacité de la peinture: essais su la représentation au Quattrocento*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006 [1989].
- Marin, Louis, *Destruir la pintura*, Buenos Aires, Fiordo, 2015 [1977].
- Marzo, José Luis, *La memoria administrada*, Madrid, Katz, 2010.
- Mitchell, William John Thomas, «The Pictorial Turn», *Art Forum*, 30, 1992, pp. 89-94.
- Osorio, Alejandra, *El Rey en Lima*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.
- Peres Díaz, Daniel, «Reflexiones sobre el pensamiento español. A propósito del Barroco y de Baltasar Gracián», *Eikasia*, Extra 65, julio 2005, pp. 315-329.
- Pelegrin, Benito, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000.
- Platón, *República*, Madrid, Gredos, 1986.
- Praz, Mario, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Barcelona, Siruela, 1989 [1939].
- Ricoeur, Paul, «Qu'est-ce qu'un texte?» [1970]. Incluido con el título en español «¿Qué es un texto?», en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1986], pp. 127-131 y en *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 59-81.
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1986].
- Ricoeur, Paul, «Poética y simbólica», en *Educación y política*, Buenos Aires, Prometeo / UCA, 2009, pp. 17-42.
- Ripa, Cesare, *Iconología o tratado de alegorías y emblemas* [1593], ed. Luis Pastor, México, Imprenta Económica, 1866.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- Ross, Alison, *Walter Benjamin's Concept of the Image*, New York, Routledge, 2015.
- Rossi, María José, «Prólogo para un logos (neo)barroco latinoamericano», en *Glosario de términos (neo)barrocos*, comp. María José Rossi y Alejandra Adela González, Buenos Aires, Eudeba, 2021, pp. 9-36.
- Saavedra Fajardo, Diego de, *Empresas políticas*, [1640], Barcelona, Planeta, 1988.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987
- Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011 [1972].
- Sebastián, Santiago, «El comentario de Alciato», en Andrea Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, pp. 19-26.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barrial, 1984 [1966].
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Madrid, Editorial de Bolsillo, 2011.
- Unamuno, Miguel de, «Cosas de libros» [1918], en *Obras completas*, vol. VI, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Vergara / Afrodísio Aguado, 1958a, pp. 629-634.
- Unamuno, Miguel de, «En el Museo del Prado. Ante el Carlos II de Carreño» [1919], en *Obras completas*, vol. XI, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Vergara / Afrodísio Aguado, 1958b, pp. 615-619.
- Urdapilleta Muñoz, Marco, «El Bestiario medieval en las crónicas de Indias (siglos xv y xvi)», *Latinoamérica*, 58, 2014, pp. 237-270.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005 [1932].
- Wölfflin, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986 [1888].
- Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005 [1966].