

REPRESENTAR LA INTENSIDAD
DE LO REAL:
EN TORNO A LA IMAGEN NEOBARROCA*

SERGIO ROJAS

*“La pureza me parece todavía más execrable que lo siniestro
pues se ejerce sobre ella misma y termina por lacerar inevitablemente al corazón humano atentando contra su inalienable particularidad. Yo lo sé. Lo sé porque la callada impureza de la noche emite claves inacabadas y perpetuas entre las que se refugia la hostilidad que habita en los sentimientos”*

D. Eltit: Los trabajadores de la muerte (1998)

Nietzsche diagnostica culturalmente la “muerte de Dios”, el proceso a partir del cual Dios ha devenido *el lugar* de Dios. Pero este acontecimiento inédito es demasiado grande, no es posible siquiera pensarlo todavía. Entonces Dios se retira, pero su lugar, y la soberanía de un significado trascendente a la existencia, que demanda y anestesia el dolor de las singularidades, se reestablece con cada identidad que “en el nombre de Dios” se inscribe en ese lugar. En correspondencia con este diagnóstico podría interpretarse la *negatividad* de la que ha sido portador el arte contemporáneo, como el trabajo con el lenguaje en la demora de la muerte de Dios. Su coeficiente de transgresión no dice nada respecto a algún contenido trascendente de lo Real, sino que ensaya sistemáticamente la destrucción de aquello que ocupa ese lugar vacante. Lo que aquí denomino como “la intensidad de la representación” corresponde a ese sentido del itinerario del arte contemporáneo.

* [Leído en Congreso “La Universidad Desconocida”, UDP, 19/08/09]

La escritura neobarroca hace acontecer una posibilidad que podría considerarse constitutiva del lenguaje (y que en cierto modo es una amenaza permanente a la soberanía del significado): la emergencia de la dimensión significante del signo o, de manera más general, la irrupción alteradora de cierta materialidad que opera en todo proceso de producción de significación. Aunque la imagen neobarroca enfrenta el mismo proceso histórico de “agotamiento” de los recursos de representación y de significación característicos del ingenio posmodernista, el neobarroco recupera la intensidad del lenguaje como pura potencia de significabilidad. Y entonces ya no se trata de lo que ocurre entre los nombres y las cosas, sino entre los nombres mismos, al interior del cuerpo tramado de la representación, en un proceso de proliferación significativa. El deseo es un motivo poderoso para el arte de la escritura que ensaya la catástrofe del discurso humanista que sobrevive indiferente a la “muerte de Dios”.

La seducción por las apariencias, por las *apariciones*, es uno de los aspectos que caracteriza al denominado efecto Barroco. ¿Cómo entender esto en relación con el doblez ser / apariencia? No se trata aquí de la imagen figurativo-descriptiva, sino de la imagen como objeto de un “deseo de ver” producido en la escritura. Se trataría de entender la máscara, el disfraz, la escenografía, etc., como el cuerpo retórico de una realidad más profunda e inmanente a la vez, que sólo de esa manera puede ser aludida o referida.

El Barroco se relaciona con cierta inutilidad, dado que el cuerpo retórico de la representación deviene excesivo por el sólo hecho de no cumplir con su función “presentadora” que torna *disponible* a lo real. Lo Real emerge aquí *travestido de lenguaje*. Como señala el escritor cubano Severo Sarduy: “(..) quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente”. Ciertamente resulta curioso pensar que lo *innombrable* sea el asunto de un cuerpo retórico superabundante e “innecesario”; es decir, resulta curioso que lo “innombrable” sea aquí precisamente el asunto (o más bien el *efecto*) de un exceso de nombres o de un nombre excesivo. Sin embargo, la operación consiste precisamente en incorporar las cosas al lenguaje *haciéndolas desaparecer* en éste, como en una cifra. De lo anterior se sigue el predominio del significante sobre el significado que

acontece en las obras en las que se exhibe el proceso mismo de construcción.

Sarduy ha caracterizado lo distintivo de la operación del neobarroco con respecto al barroco en el hecho de que en este último lo medular es lo *infinito* del lenguaje que las imágenes tratan de captar. La metáfora barroca no presenta la verdad, sino que está más bien *afectada* por ella como por un fuera del lenguaje. El objeto del primer barroco es, pues, el objeto infinito, cuya naturaleza irrepresentable lo dispone precisamente para una experiencia en el lenguaje cuyo despliegue no se termina nunca de cerrar.

A diferencia de lo que ocurre con el primer barroco, el objeto del neobarroco es el *objeto perdido* en el lenguaje, en su abundancia, y es lo que Sarduy denomina la *proliferación significante*: “[La proliferación señala un recorrido alrededor de lo que falta y que lo constituye]: lectura radial que connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese al que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio.” El significante, expuesto en su naturaleza retórica, en su función figurativa, espera un contenido, un significado que le será donado por otro significante; pero luego éste desplaza la expectativa hacia otro significante, y así sucesivamente, sin solución de continuidad. También aquí, como en el primer barroco, el lenguaje desarrolla una relación con la verdad, pues es el lugar del ejercicio de una fuerza, de un poder que viene desde otro lado, desde una especie de alteridad absoluta, el Real, que de ninguna manera podrá nunca ingresar plenamente en el lenguaje. En el primer barroco, el lenguaje, en el trabajo de la representación, sufre una deformación, una distorsión por efecto de una fuerza que viene desde un más allá del lenguaje. En el neobarroco, en cambio, el texto presente es el resultado de la deformación de un *texto precedente*, la operación neobarroca se muestra ante todo como una operación de textualización. Por ejemplo, la fuerza —que en la mitología azteca sirve al movimiento cosmológico de la muerte y al renacimiento de la naturaleza—, adquiere en la novela de Aridjis, *La leyenda de los soles*, un carácter eminentemente sexual. La naturaleza deviene una gigantesca orgía, y entonces la sexualidad desborda los límites

humanos de la representación, los cuerpos en la finitud de su deseo, de sus amores y cortejos, parecen ser sólo el medio que sirve a la realización de una fuerza sobrehumana, una realidad cuyo trabajo de representación excede la escala de la imaginación finita del sujeto individual.

Recurro a la diferencia que Sarduy establece entre el señalar y el nombrar, correspondiendo este último a la operación propiamente neobarroca de escritura. En efecto, en el nombrar *lo* nombrado emerge en la representación *travestido* de “su” nombre, que de esa manera permanece como lo otro que el nombre, como una suerte de *alteridad* con respecto al lenguaje, pero que sólo acontece como tal alteridad en el lenguaje. Esto se produce en la escritura precisamente por el *exceso* del cuerpo retórico del nombre, que exhibe en eso su propia condición de artificio. Despliegue de las posibilidades de significación liberadas en el plano significante. El desarrollo del artificio no quiere decir aquí vaciamiento de sentido, sino potenciación de la significabilidad del texto. Ciertamente, resulta en principio paradójico que la emergencia del artificio sea todo lo contrario de un simple desmantelamiento del signo sino la producción de su *intensidad*, pero se trata del artificio que nos *demora en el signo*, que retiene al lector en el espesor significante de la escritura, haciéndolo esperar por el sentido. La figura predominante en ese trabajo de significación es la alegoría. En el siguiente pasaje de *Los trabajadores de la muerte*, de Diamela Eltit, asistimos a la siguiente proliferación significante, en la que se pone en obra una violación cotidiana y la producción de un sentimiento yoico hecho de odio y resentimiento:

“Estos son todos tus dientecitos de leche, filosos estos dientes, filosa la noche, terriblemente afilada y dañina y contraria a todo lo que yo esperaba en esa noche, porque fue de noche, la primera vez ocurrió de noche, cuando sentí algo así como unos dientes, algo así como un cuchillo, algo como una aversión entre la cintura y mi rodilla, algo semejante a la impotencia de una guagua enferma o a la boca monstruosa y loca de un niño sin un diente o algo parecido a la repugnante imagen de un guarén corriendo cuando sale de una acequia o al impacto de que alguien te deje por otra de mejor condición, que te abandonen, después de ocho años, por la hija de una especie de noble, de un ricachón habitante de

la ciudad de Concepción, que te perforen, que te perforen, que te perforen hasta que llegues a temer por la integridad de tus tripas, a las que nunca, en ninguna oportunidad de mi vida yo les había dado la menor importancia”.

El cuerpo no es sólo un motivo temático en la escritura neobarroca, sino que también opera como un recurso de producción de sentido en la operación misma con el lenguaje. Este carácter barroco estaría presente en toda literatura que no olvida la “escripturalidad”, por lo que cabe considerar entonces lo barroco como la puesta en obra de la reflexión de la literatura sobre sí misma. El cuerpo acontece en el devenir del pensamiento de un significante a otro, desterritorializándose permanentemente respecto a la representación en la que no puede dejar de caer, intermitentemente.

En nuestra cotidianidad, las palabras aún “significan”, nos remiten todavía a un fuera del lenguaje, en la creencia de que los objetos están allí, disponibles y dóciles a las palabras que los convocan. Esta disponibilidad de los objetos para ser comunicados mediante el lenguaje implica la anulación de toda intensidad, el olvido del abismo que se ha abierto entre las palabras y las cosas; se funda en esta confianza la posibilidad de seguir habitando *un mundo que ya no existe*, un mundo hecho de nombres gastados cuyo único sentido es proteger la subjetividad de la intensidad de lo Real. Juan García Madero, el personaje protagónico de “Mexicanos perdidos en México (1975)”, la primera parte de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño va descubriendo un universo del deseo, cuyo desenlace será la muerte. En *Eyes Wide Shut*, la última película del director Stanley Kubrick, el doctor William Harford y su esposa Alice fuman un cigarrillo de marihuana, después de lo cual ésta le cuenta a su marido, en un relato pleno de erotismo, la circunstancia en la que pensó en abandonarlo por un hombre al que deseó sexualmente tan sólo al cruzarse con él en el salón de un hotel. A partir de ese momento, el doctor Harford comienza a descubrir un mundo que subyace secretamente a lo cotidiano y familiar, con relaciones animadas por deseos “prohibidos”. Harford no ingresa en ese mundo, no llega a hacerse parte de éste, sino que más bien –llevado por su curiosidad- cruza el límite permaneciendo en éste, hasta que hacia el final de la película rompe en llanto y relata a su mujer su experiencia.

En el otro extremo de esta conciencia naturalizada nos encontramos con la conciencia cínica, que exhibe con vana soberbia estar al tanto de una realidad que transcurre más allá de la posibilidad de comprenderla, una realidad cuya escala torna obsoleta cualquier forma de valor y respecto de la cual sólo quedan los sondeos de opinión y cálculos estadísticos. Aquí simplemente se afirma la imposibilidad de la salvación: “aquí no hay por qué”. Olvido de la escritura, desazón cómplice ante un mundo allanado por la técnica. La estética neobarroca con la emergencia de la escritura es la *recuperación de la imposibilidad del mundo*, y en eso de la vocación de sentido constitutiva de la subjetividad moderna. La *catástrofe* será, pues, un motivo recurrente de la estética neobarroca.

En *Lumpérica*, de Diamela Eltit, leemos: “Nombres sobre nombres con las piernas enlazadas se aproximan en traducciones, en fragmentos de palabras, en mezclas de vocablos, en sonidos, en títulos de films. Las palabras se escriben sobre los cuerpos.” Las palabras hacen aparecer los cuerpos, se despliegan como el *cuerpo del cuerpo* (la aparición de lo que no aparece, ocupando la aparición “su” lugar), pero no en cuanto cuerpos “ficticios”, como si se tratara simplemente de palabras vacías, sino que, por el contrario, las palabras logran dar cuenta de su impotencia al entrar en contacto con aquello que las trasciende, esto es, aquello que no se deja significar o que persiste en su no-significancia “debajo” del nombre que la ha sacado del *anonimato*. El lenguaje no logra articularse como frases que “comunican” sentido precisamente porque deben decir algo que no ha sido dicho, que no está disponible en el lenguaje para ser repetido, transmitido. Por eso el lenguaje se encuentra en este estado de catástrofe, porque lo real ha emergido en medio del lenguaje y ahora ya nada es seguro, los sujetos intentan decir algo que debe a la vez dejar ver un mundo y quien habla en ese mundo. Pero no hay ni sujeto ni mundo.

Suele decirse que el protagonista en esta novela es el lenguaje mismo, lo cual no es del todo descaminado, pero la expresión induce a pensar que entonces ya “todo se acabó”, como si esto fuese un acontecimiento, es decir, finalmente una trascendencia que nos permitiría descansar del lenguaje y de nuestras expectativas en relación con éste. Pero el lenguaje no puede nombrar (significar) su propio fin de un

modo absoluto, no puede ausentarse *diciendo* su ausencia, porque quedaría “congelado” en ese decir. Esto sería sólo “existencialismo” nihilista al servicio de la subjetividad que se autocomplace en su negatividad (en su “profundidad”, como la distancia melancólica que podemos reconocer en el ángel femenino que protagoniza el célebre grabado de Durero). Más bien el lenguaje se conduce hacia la instancia de la escritura misma como hacia los escombros de la obra. *Lumpérica* es el lugar de una novela que sólo será posible desde las ruinas. Se trataría aquí de la escritura como la ruina del lenguaje: lo que ha quedado *inexplicablemente*. La escritura de Eltit es un trabajo de desposesión, pero en un sentido diferente al que podemos formular en Beckett. Se trata de recuperar la necesidad contra la posibilidad: no dejarse decir por los nombres.

Hay que considerar con todo rigor la idea de *desborde*. La escrituralidad desborda la diferencia —interna al signo— entre cuerpo y sentido, diferencia a partir de la cual es posible la subordinación de los recursos a la idealidad del significado.

El poder del artificio (despliegue autoconsciente de la materialidad del lenguaje en la obra) depende de que la generación del cuerpo lingüístico excesivo sea el resultado una proliferación *sin solución de continuidad* en el plano significante. Es como si la generación de lenguaje estuviese animada por un afán de corresponder a la *intensidad* del real, asumiendo que el lugar de la alteridad en la modernidad es la subjetividad. Lo real mismo es impresentable, no puede acontecer miméticamente en la representación; sin embargo, esa impresentabilidad es la que acontece en el exceso de la representación, cuyo objeto de esa manera se pierde en el cuerpo superabundante, en que la diferencia misma entre lo necesario y lo accidental, entre lo esencial y lo anecdótico o aleatorio es borrada por la operación del *derroche*.

Considerando lo anterior, el cuerpo resulta ser un recurso privilegiado para llevar a cabo esa operación (el acontecimiento en la representación de la alteridad del lenguaje mediante la operación del exceso). En efecto, el cuerpo es considerado en un primer momento como motivo narrativo, pero luego es posible intervenir el devenir lineal del sentido, suspender en cierto modo la historia, por una escena que implica a la vez algo aterrador, seductor,

salvador y extraviante. La escena es abismante, pero a la vez, en cuanto que ha suspendido el sentido, al margen de lo narrativo propiamente tal, lleva todo a la superficie. Cuando el cuerpo es humillado, violentado, supliciado, sacrificado, cortado, conforme a un procedimiento, a un ritual, a un juego o a una ceremonia (todavía como motivo narrativo), el acontecimiento en su desmesura (lo terrible) emerge hacia la superficie del lenguaje, precisamente porque la puesta en obra de ese “sacrificio” no corresponde a otro sentido que no sea *la seducción por el lenguaje mismo* que lo pone en escena. Lo terrible del contenido se desplaza hacia lo terrible del lenguaje que lo pone en escena. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Los detectives salvajes* con la escena, primero pornográfica y luego grotesca, de la prostituta que casi muere ahogada en una competencia de sexo oral en un garito. Hacia el final de la primera parte del libro, la escena vuelve a ser referida: “María le había pedido a Lupe que contara la historia de la puta a la que Alberto casi había ahogado con su verga. Parecían como hipnotizados. De vez en cuando interrumpían el relato de Lupe y decían qué bárbaro o qué bárbaros e incluso una voz femenina (...) dijo qué inmensidad (...)”.

Privilegio de la escritura, de la *escripturalidad*.

Sería ésta, pues, otra manera de leer lo que se denomina la insubordinación del significante (y que en tal insubordinación emerge precisamente alterando el cuerpo del signo). El *cuerpo como disfraz*, hecho de jirones, de restos, de lo que queda o de lo que apenas pudo llegar a ser, el cuerpo de los sobrevivientes.

El cuerpo como ruina, como resto de un agotamiento total, como festiva decadencia. Perdido todo sentido trascendente, los significantes envejecen de puro cuerpo y, entonces, caídos desde la gloria, permanecen como significantes decadentes devienen necesariamente espectáculo, porque devienen pura apariencia, *apariencia desnuda*. Es clave comprender que el cuerpo neobarroco es lo otro que la naturaleza del cuerpo glorioso desnudo; en el cuerpo neobarroco la naturaleza se ha retirado, dejando en su lugar el espectáculo de una obra de grosera sofisticación.

La operación que en el plano significante, que describe algo imposible de escribir (algo “demasiado terrible y claro a la vez”, como expresa uno de los personajes de *Farebuf*, de Salvador Elizondo, contemplando la fotografía de un

individuo sometido a la tortura china del Leng t'che), encarga a la imaginación la constitución de la alteridad. La visualidad escritural producida por el sometimiento del cuerpo a procedimientos de crueldad (en el sentido de Artaud), genera una intensidad en la representación, un lapsus de *visualidad no narrativa*.

El cuerpo aparece y, a la vez, “desaparece” en el lenguaje, como si se tratara sólo de un motivo que sirve al despliegue de variaciones que tiende a lo infinito en el plano significante. El cuerpo en sí se reserva y aparece, o mejor dicho, se reserva porque aparece infinitamente, porque es en cierto modo *apariencia inagotable*.

Esto es fundamental para entender el cuerpo como superficie de inscripción infinita, y por lo tanto como escritura, como *cuerpo inagotable de la escritura*. El lenguaje es ahora el cuerpo, el ruido y la visualidad de lo Real. Pero el lenguaje no podría dar lugar a la infinita alteridad del universo si no fuera porque el lenguaje mismo se hace otro en la escritura, en la articulación y en la producción de imágenes de las cosas en un mundo que se hunde en la infinitud de pliegues que constituyen su fondo. No la profundidad “bajo la superficie”, sino una superficie apariencial que se continúa hacia el interior, en un mundo sin Dios.