

# Entre Italia y Brasil. El doble nacimiento del Neobarroco en la década del cincuenta



Valentín Díaz

UBA - UNTREF

## Introducción

La creación del concepto de Neobarroco constituye una de inflexión fundamental de la larga tradición de postulaciones de un Barroco contemporáneo a lo largo del siglo XX. Si ese Barroco contemporáneo no debe comprenderse como "poética", ni como "estética", ni como "cultura", sino como edificación de una Máquina de lectura (cfr. Díaz, 2010; 2011), una de las escenas teóricas de reconfiguración de esa Máquina se define, en efecto, alrededor de la creación del concepto de Neobarroco, en el que se vuelve visible el debate estético del que el Barroco participa.

La historia del Barroco concebida como proliferación de categorías (como pasión por el nombre) encuentra en los años cincuenta un momento de gran invención y renovación. La escena teórica que esos años diseñan obliga a comprender una confluencia (una forma de contemporaneidad) de tradiciones diversas en la que se articulan algunas de las matrices de sentido ya establecidas y, al mismo tiempo, se postulan nuevas. Los años cincuenta son, en ese marco, los de la pasión *Neo*-Neobarroco, Neomanierismo. Algo había ocurrido, algo había, incluso, concluido: no sólo las Vanguardias históricas, sino todo un mundo, todo *ese* mundo que, tras la Guerra, se vio asistir a su propia ruina y, por lo tanto, toda una serie de conceptos en relación con los cuales la Máquina de lectura barroca se había desplegado. Por ello, una de las marcas distintivas de este momento teórico es la consolidación de una tradición específica de Barroco contemporáneo (continuidad), pero también, inevitablemente, su dispersión y la necesidad de redefinición de los conceptos para hacer posible la supervivencia de la Máquina de lectura (corte y recomienzo). Si aún en los años veinte el Barroco del siglo XX es una tentativa (incluso una provocación) relativamente excepcional, en los cincuenta (si bien las perspectivas de restricción se mantienen e incluso establecen con la aquí analizada diálogos e intercambios) una zona específica del pensamiento estético da por válida esa variable, explora sus alcances y la despliega. Pero en tanto signo del corte histórico, esa dispersión tiene como síntoma la inquietud o incomodidad nominativa: no sólo la incorporación del prefijo Neo, sino también la proposición de su abandono (basta de Barroco) y su reemplazo (Manierismo y en algunos casos, para el presente, Neomanierismo). La salida que la escena de los años cincuenta establece parece provenir de algunas de las zonas reprimidas de la modernidad: no sólo América Latina, sino también los derrotados europeos -Alemania, pero también Italia, son en ese momento lo reprimido (lo innombrable) de Europa.

La hipótesis que intentará demostrarse es que en los primeros años de la década del cincuenta volver a recurrir al Barroco equivale a releer (en clave barroca) toda la tradición, tanto las tradiciones nacionales (en este caso, la brasileña y la italiana), como las continentales (la europea, la americana). Esa relectura de la tradición se realiza en función de una nueva necesidad (estética, cultural, política, filosófica): revisar e incluso reinventar la historia de lo moderno. Esa relectura, a su vez, supone la invención de “una salida” para el pensamiento estético del siglo. Si el Barroco como Máquina de lectura es un terreno apto (disponible) para esa tarea es porque, desde el comienzo, había establecido una relación compleja entre la tradición y la ruptura. Asimismo, había hecho de “lo originario” un problema lo suficientemente complejo como para, en un nuevo momento de crisis (o, más precisamente, en el contexto posterior a la gran catástrofe del siglo), revisar los fundamentos del arte moderno. En este sentido, la Máquina de lectura barroca (vistas sus siempre crecientes alcances) es en los años cincuenta lo suficientemente internacional como para determinar un terreno común de discusiones entre las más alejadas latitudes –hacia mediados de siglo, la Máquina de lectura está plenamente conformada (tiene su propia tradición) y puede, por lo tanto, comenzar a establecer conexiones mucho más precisas (incluso en la dispersión, en la diferencia). En ese marco, la aparición de lo *Neo* es, quizás, efecto de la necesidad de delimitar, para el presente, un tiempo específico que lo distinga de un Barroco (o un Manierismo) de alcances ya muy generales.

1. Por ejemplo, Hocke: “A partir de 1890 se habla de un Neo-barroco” (1957: 65).

2. Situación que incluye, naturalmente, otras líneas del Barroco en Europa y en América Latina. Aquí, ejemplarmente, la de José Lezama Lima, *La expresión americana* (1957). Lezama, menos sensible a los encantos del prefijo, participa sin embargo de la misma voluntad de proyección del Barroco al presente e incluye también el modelo brasileño colonial a través de Aleijadinho. Más alejadas de esa proyección, muchas de las lecturas del Barroco colonial, cuya explosión se produce en la década anterior, están aún en pleno desarrollo. La década del cincuenta latinoamericana había comenzado, por ejemplo, con la publicación de las *Obras completas* de sor Juana, en 1951, por Alfonso Méndez Plancarte.

3. Así había ocurrido en el comienzo del Barroco literario, con la aplicación en las artes verbales de los principios desarrollados por Wölfflin (1888 y 1935) sobre las artes plásticas y la arquitectura –un desplazamiento sugerido por el propio Wölfflin ya en el primero de sus trabajos sobre el Barroco.

4. Le Corbusier había visitado Brasil por primera vez en 1929. En 1936, fecha aceptada como inicio de una nueva etapa de la arquitectura brasileña, colabora en el proyecto del Ministerio de Educación de Río de Janeiro. Cf. al respecto Dorfles (1954: 110).

### “Arquitextura”. Brasil y la redefinición de lo moderno

El lanzamiento (o relanzamiento como concepto, es decir, como parte de una teoría, si se dan por válidas versiones que hablan de usos previos no sistemáticos, anónimos)<sup>1</sup> de la noción de Neobarroco se produce al menos dos veces, en la década del cincuenta. Gillio Dorfles en 1951 (*neo-barocco*), Haroldo De Campos en 1955 (*neo-barocco*). La coincidencia, sin embargo, no es casual y señala dos variables (dos cruces) fundamentales de la situación del Barroco en los años cincuenta:<sup>2</sup> la literatura vuelve a encontrarse (de un modo nuevo)<sup>3</sup> con la arquitectura y las artes plásticas; Brasil se encuentra con Italia (y con otros países de Europa).

Recibí un telegrama de Lúcio Costa, que la visitó inmediatamente después de inaugurada, con el siguiente texto: “Oscar, Pampulha es una belleza”. De mi colega francés Deroche, con quien me encontré veinte años más tarde en París, recibí esta frase sugestiva: “Pampulha fue el gran entusiasmo de mi generación”. De Ozenfant, amigo de Le Corbusier, recogí este fragmento claro, tomado de su libro de memorias: “Le Corbusier, después de haber defendido la disciplina purista y la lealtad al *ángulo recto*, sobre la cual se arrogaba derechos particulares, parece haber decidido abandonarlo al sentir en el aire las premisas de un nuevo barroco, venido desde afuera, desde lejos”,

escribe Oscar Niemeyer en “La forma en arquitectura” (1978: 42-43) recordando la inauguración, en 1944, de su Conjunto Arquitectónico de Pampulha. La situación que la anécdota de aparente “arrepentimiento” courbusierano,<sup>4</sup> pequeña, permite sin embargo definir, tiene relevancia y es una de las formas de acercarse a la constitución de esta escena del Barroco.

Hacia mediados de siglo, Brasil aparece como uno de los territorios clave de la reinención del Barroco y, por eso mismo, de lo moderno, en la reflexión estética, a través, por ejemplo, de la obra de Oscar Niemeyer. En efecto, la obra del arquitecto brasileño es uno de los puntos de partida de reflexiones en torno al Barroco y, específicamente, del lanzamiento de la noción de Neobarroco, no sólo en Brasil, sino también en Italia

y en otros países de Europa (por ejemplo, en Francia, donde la emblemática revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedica su número 13-14 del 1º de septiembre de 1947 a *Brésil* y, específicamente, al “barroco brasileño”).<sup>5</sup> Brasil supone, por lo tanto, como punto de confluencia y cruce, la apertura de otra experiencia de lo moderno a mediados de siglo,<sup>6</sup> uno de cuyos nombres es “Neobarroco”. Esa apertura puede leerse, para comenzar, como complicación de la dicotomía fundadora (función/ ornamento) o, también, como introducción irremediable de la peste ornamental en algunas de las zonas más radicalmente atadas hasta ese momento al viejo lema de Adolf Loos (1908). La característica de esta escena, sin embargo, es que no es sólo arquitectónica sino también literaria. Pero a su vez, es un momento de profundización de la invasión plástica, arquitectónica de la literatura: Haroldo De Campos hablará, algunos años más tarde, de una “arquitectura do barroco” (1971), e incluso, en relación con la poesía concreta brasileña, de una “comunidad básica de las artes” (1972).

La situación en la que Gillo Dorfles y Haroldo De Campos postulan sus respectivos Neobarrocos está definida, tal como podrá verse, no sólo por la contemplación de un mismo paisaje (Brasilia, Niemeyer), sino también por la sintonía concretista: el italiano funda, en 1948, en Milán, junto a Anatasio Soldati, Bruno Munari y Gianni Monet, el “Movimento per l'arte concreta” –MAC; el brasileño funda, en 1952, junto a Augusto De Campos y Décio Pignatari, el grupo “Noigandres” (luego “Invenção”).<sup>7</sup> Uno de sus manifiestos, “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, aparece en 1958, retomando explícitamente el proyecto de Brasilia. En 1956, el grupo había participado de la organización de la Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia) en el Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>8</sup>

### Neo-barroco y arquitectura moderna desde Italia

El lanzamiento de la noción de *neo-barocco* por parte de Gillo Dorfles se produce, dentro de las múltiples dimensiones de la obra del autor en el campo de las artes plásticas y la arquitectura, en el marco de sus intervenciones teóricas de la primera parte de la década de 1950 dedicadas a la historia de la arquitectura moderna. La disputa que está en juego en esas obras de Dorfles sobre el Barroco (así como en las de otro italiano clave de la época, Giulio Carlo Argan) es la de los sentidos de lo moderno, disputa en la que la arquitectura, desde el comienzo, ocupó un lugar relevante porque se mostró como campo fértil para el establecimiento de consensos rápidamente aceptados con respecto si no a su valor (evidentemente hay, como podrá verse en este caso, matices fundamentales), al menos a su alcance designativo. Si en literatura, por ejemplo, la circunscripción de la “literatura moderna” es aún objeto de debates, centrados fundamentalmente en las especificidades nacionales o continentales, “arquitectura moderna” parece, en cambio, una categoría inequívoca y de alcance más o menos internacional –tal como podrá verse, aún en el caso de Dorfles, la especificidad de los “regionalismos” arquitectónicos, si bien permite establecer distinciones clave con respecto a las experiencias arquitectónicas de lo moderno, no por ello arruina ese consenso.<sup>9</sup>

En *Architettura moderna* (1954), en efecto, Dorfles señala que “en el caso de la arquitectura, la línea límite es mucho más precisa y definitiva” que en los casos de la música, la poesía o la pintura: “cuando decimos ‘arquitectura moderna’ no sólo entendemos la de nuestros días sino también, en un sentido amplio, la que se inició hacia fines del siglo pasado” (Dorfles, 1954: 5), con el advenimiento de “una edad tecnológica”. La arquitectura moderna “es, pues, algo fundamentalmente diferente y nuevo, sobre todo por su íntima esencia, condicionada por nuevas exigencias sociales y por nuevos materiales constructivos” (Dorfles, 1954: 8), hierro, cristal, cemento, aluminio. Los inicios de la arquitectura moderna, por lo tanto, pueden fijarse en “la segunda mitad

5. “El giro tiene lugar en septiembre de 1947, cuando *L'Architecture d'Aujourd'hui* publica un número especial dedicado a la nueva arquitectura brasileña. [Muchos] proyectos [...] serán afectados y transformados, del universo neoclásico monumental de los años treinta [...] hacia la modernidad y la invención de un ‘estilo años cincuenta’. El Brasil de Oscar Niemeyer desempeñaría un rol no exclusivo pero sí fundamental. ¿Cómo explicar el impacto? El número 13-14 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* es, después de 1939, la primera aparición de una revista francesa dedicada a un país extranjero. El contenido editorial se basa en el trabajo de síntesis que había realizado el MOMA de New York, en ocasión de la publicación del libro *Brazil Builds* y de la exposición homónima [...] en 1943” (Ragot, 2005: 373).

6. Esa apertura debe comprenderse en el marco de la “espléndida explosión modernista que se produjo en Brasil durante los años 50 y cuyos resultados más sobresalientes fueron las Bienales Internacionales de San Pablo, la creación de los museos de arte moderno, el surgimiento de la *bossa nova* y la construcción de Brasilia. (Continúa en página 112.)

7. “O movimento internacional de poesia concreta nasceu nos primeiros anos da década de 1950, pelo trabalho simultâneo, porém independente, do grupo brasileiro “Noigandres” (depois “Invenção”), de São Paulo, e do poeta suíço Eugen Gomringer (nascido em Cachuela Esperanza, na Bolívia, de mãe boliviana). A primeira mostra do movimento, em termos mundiais, foi a brasileira, levada a efeito em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo” (de Campos, 1972: 193). Para una historia y un análisis crítico de la Poesía concreta brasileña, cfr. Aguilar, 2003.

8. A propósito del Museo de Arte Moderno: el edificio forma parte de un conjunto diseñado por Niemeyer y reformado, en 1982, por una figura de la arquitectura en la que es posible encontrar una síntesis de la articulación neobarroca entre Italia y Brasil en los años cincuenta: Lina Bo Bardi. Nacida en Roma en 1914, desarrolla su actividad profesional en el marco de la nueva arquitectura del movimiento moderno. (Continúa en página 112.)

9. Por las mismas razones, el equívoco y hoy casi abandonado concepto de “posmodernidad” y, sobre todo, su inflexión adjetiva, encontró en la arquitectura un espacio de despliegue menos problemático, al designar un estadio posterior al dominado por el “movimiento moderno” –es precisamente arquitectónico (según Calabrese, 1989) el origen del concepto.

10. Para una consideración sobre el problema del *revival* en el debate italiano, cfr. Argan et al. (1974) *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*.

del siglo XIX, o sea, en el momento de la aparición de los primeros grandes edificios con estructura metálica y de origen ingenieril, que constituían una forma expresiva totalmente nueva” (Dorfles, 1954: 16), definida, esencialmente, por el abandono de los *revivals* (el historicismo).<sup>10</sup> Según Dorfles, el *Liberty* (o *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Sezession*, etc.) es el “verdadero precursor de la arquitectura moderna” (1954: 17).

Uno de los gestos historiográficos fundamentales de Dorfles es, en este punto, comenzar a establecer matices con respecto al lugar y al valor del momento *Liberty* (definido por tres variables: influencia del arte japonés, renovado estudio de la naturaleza y admiración por las construcciones técnico-ingenieriles): “es un error sustentado por la mayoría de los tratadistas modernos el considerar como dos períodos totalmente distintos la adopción de los nuevos materiales y el nacimiento del estilo floral” (Dorfles, 1954: 20). En efecto, sólo la comprensión de la contemporaneidad de las dos vías antagónicas (la ornamental y la funcionalista) permite comprender cabalmente no sólo el nacimiento de la arquitectura moderna (un nacimiento al menos doble), sino también el nacimiento del Barroco como debate estético del siglo XX. Por ello Dorfles puede, sobre esa base, comenzar a desplegar su historia de la arquitectura moderna introduciendo la presencia del Barroco –el Neobarroco–, como variable que vuelve siempre más complejo el panorama y multiplica las fuerzas que conviven dentro de ella.

Según Dorfles, el momento inicial del *Liberty* alcanzó en un segundo período (luego de la “reacción racionalista”) una reaparición, “a través de la experiencia expresionista, en los bocetos de Mendelsohn, Berg y Taut” (Dorfles, 1954: 31). Es precisamente el expresionismo, según el autor, el que define “las premisas de aquel movimiento que tuvimos la ocasión de analizar y bautizar con el nombre de *Neobarroco* y del cual en los últimos años se han multiplicado los ejemplos” (Dorfles, 1954: 31) –una vía de escape tanto a la renuncia a la imitación de lo antiguo como a un excesivo tecnicismo “standardizador”.

Los arquitectos expresionistas, al instalar la “ondulación plástica de la arquitectura” funcionaron como “precursores de la corriente *neobarroca*” (Dorfles, 1954: 50). Ahora bien, si los precursores son europeos, el presente del neobarroco arquitectónico se desplaza a Brasil: la corriente neobarroca “debía triunfar en cierta arquitectura brasileña actual” (Dorfles, 1954: 50). Esa experiencia neobarroca permite a Dorfles introducir matices significativos. Por ejemplo, en el marco del análisis de “Le Corbusier y el purismo funcionalista”, el autor realiza un señalamiento que otorga relevancia al “arrepentimiento” confesado por el arquitecto francés según el señalamiento de Niemeyer citado al comienzo: “después de la última guerra, la obra más importante realizada por Le Corbusier es la *Unité d’Habitation* [1949]. En este edificio [...] el artista también ha dado pruebas [...] de cualidades plásticas muy relevantes”. Según Dorfles, se trata de “síntomas de un ‘desviacionismo neobarroco’ del más estereométrico de los maestros actuales” (1954: 72).

El presente de la arquitectura (la generación posterior a Le Corbusier y Gropius, la de Oud, Neutra, Lescaze, Saarinen, Sert, Costa, Niemeyer y Terragni), así, ha encontrado una vía alternativa a las oposiciones básicas entre organicismo y racionalismo: el “organicismo racionalizado”, “para abrazar una línea más movida, claramente neobarroca” (Dorfles, 1954: 96) que evoca, por ejemplo, uno de los monumentos del Barroco romano: San Carlino de Borromini. Es decir, la “situación actual” está definida (luego de la crisis del primer racionalismo y de la sucesiva reacción orgánica) por “una atenuación de ciertas posiciones excesivamente rígidas y puristas” (Dorfles, 1954: 104). Así, al *International Style* se agrega “el espontáneo resurgir de los numerosos *regionalismos* arquitectónicos” (1954: 105). Es precisamente uno de esos regionalismos el punto de confluencia del libro de Dorfles, al que dedica un capítulo completo del libro: “La nueva arquitectura brasileña y el Neobarroco”. Se trata, según

el autor, de “uno de los ejemplos más diáfanos de la meta a la que puede conducir la unión entre nativas fuerzas formativas y las conquistas técnicas de los últimos años” (Dorfles, 1954: 110).

La caracterización del Neobarroco arquitectónico brasileño parte de la postulación de un origen (relativizado, pero al mismo tiempo sugerido), Ouro Preto y Aleijadinho (referencia que reaparece, tal como fue señalado, en Lezama, pocos años más tarde): “Esta arquitectura –que no cuenta más de dos o tres lustros, y de la que quizá sería exagerado buscar sus orígenes en el recuerdo de los edificios barrocos de Ouro Preto y en la actividad del legendario escultor leproso Aleijadinho” (Dorfles, 1954: 110). Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Riedy, Rino Levy y Marcello Roberto “han sabido asimilar lo mejor de las enseñanzas de Le Corbuiser [...] y, conservando también presentes algunas experiencias expresionistas de Mendelsohn, crear una doctrina” (1954: 110). Sí Aalto es el representante máximo del “organicismo racionalizado”, Niemeyer “es el defensor del ‘racionalismo orgánico’, o sea, aquel que ha sabido modelar la cerebral y esquemática sintaxis lecorbusiana, enriqueciéndola con un énfasis y una ductilidad plástica, ignorada por el temperamento europeo” (Dorfles, 1954: 111). La “sinuosidad neobarroca de algunas de las realizaciones de Niemeyer” es el mayor testimonio de que “la arquitectura brasileña señala, pues, otra etapa en la liberación de aquellos módulos extremadamente rígidos, fijados por el racionalismo hace ya unos treinta años” (Dorfles, 1954: 114).

Esta descripción del Neobarroco brasileño conduce a Dorfles detectar experiencias arquitectónicas cercanas en países europeos (Italia, Francia, etc.) que hacen posible que el autor llegue a hablar de “nuestro período neobarroco” (1954: 124).<sup>11</sup> Por ello en la “Conclusión” del libro, Dorfles plantea el presente como momento de “madurez” de la arquitectura moderna, “a través de la conversión del rígido puritanismo del proracionalismo hacia una mayor ductilidad y modelación espacial” (1954: 130). Lo relevante de esa reivindicación de Dorfles, por cierto, es la inscripción continental de las diversas corrientes que conduce a hacer de América Latina una salida para la arquitectura contemporánea. El nacimiento de la línea movida y dúctil hizo evidente la necesidad

de combatir tanto el organicismo *irracional* [norte]americano como el funcionalismo *hiper-racional* europeo, y, en cambio preconizar la solución del organicismo racionalizado, única teoría que podría hermanar las enseñanzas del *Bauhaus*, del cubismo y del neoplasticismo, y que podía aprovechar cuanto de válido nos había legado el *Art Nouveau* y la arquitectura orgánica (Dorfles, 1954: 130).

Sin embargo, la intervención más específica de Dorfles sobre el problema aquí tratado es un libro publicado tres años antes, *Barocco nell'architettura moderna*, de 1951 –uno de los documentos más significativos de este momento de la discusión barroca, que, probablemente a causa de nunca haber sido traducido al español, pasó muchas veces desapercibido en los debates del mundo hispano.

En este caso, Dorfles desarrolla un estudio de la historia de la arquitectura moderna pero desde un punto de vista específicamente estético: el problema del Barroco en los años cincuenta sigue siendo el concepto. Por ello su trabajo, desde el comienzo, participa decididamente del horizonte de discusión conceptual. Tomando como referencia (como antecedente) las hipótesis de Albert Erich Brinckmann (1924) –además de las de Siegfried Giedion– y en disidencia con las opciones de Eugenio d'Ors y de Heny Focillon (hipótesis de repetición constante del Barroco a lo largo de la historia),<sup>12</sup> Dorfles propone (en una alusión polémica a Croce): “¿Y entonces por qué insistimos en querer plantear un *neo-barroco*? Precisamente porque creemos ver en nuestra época una derivación no sólo formal sino también espiritual de la era [età]

11. El presente, en realidad, aparece definido como “campo de acción [...] escindido hacia direcciones diversas y aún contrarias, las más importantes de las cuales son: el organicismo post-wrightiano, el racionalismo lírico derivado del neoplasticismo y el organicismo racionalizado, característico del la obra de Alvar Aalto y de la de algunos arquitectos neobarrocos brasileños” (Dorfles, 1954: 129-130).

12. “No parece admisible considerar el Barroco como un fenómeno cuya repetición ha sido múltiple y cuya constancia se haya venido repitiendo, ni según el bizarro e irracional analogismo dorsiano ni según el más concreto formalismo focilliano” (Dorfles, 1951: 16). La distancia con d'Ors que plantea Dorfles es significativa, en la medida en que, articulando el “clasicismo” que lo anima y sus inscripciones políticas (el clasicismo como estilo dictatorial), celebra lo fallido de “profecía” que llevó a d'Ors a hablar de un “mañana clásico”. Ese mañana es, para Dorfles, un hoy neobarroco.

barroca” (1951: 16). La arquitectura moderna, desde su perspectiva, presenta “ciertas analogías”, ciertos rasgos “atribuibles a esa experiencia, sea que el influjo ejercido por el barroco sea directo –sólo dos siglos nos separan–, sea que se quiera considerar como una proliferación normal de un organismo en vía de desarrollo” (1951: 16). En este punto, dado que Dorfles descarta la identificación directa entre clasicismo y racionalismo, descarta también la idea de reaparición cíclica: simplemente, “hoy la arquitectura reencontró algunas *constantes 'barrocas'* que, temporariamente, había perdido o llevado al olvido” (Dorfles, 1951: 17).

Uno de los mayores efectos de la obra de Dorfles en la historia del Barroco como discusión teórica, en el momento de aparición sistemática de un concepto nuevo (Neobarroco), es la diferenciación tajante entre la idea de aparición cíclica, constante del Barroco y la postulación de una etapa *neo*. Es decir, si Dorfles se opone al eón barroco dorsiano es porque, desde su perspectiva, la delimitación de un neo-barroco exige, en cambio, la consideración del Barroco como “algo bien preciso, definido y enmarcado –histórica y estéticamente”<sup>13</sup> que haga posible la determinación de una nueva *età*, el presente, como momento también específico. “Considero que la nuestra [es] una *età* neobarroca”,<sup>14</sup> afirma Dorfles, “porque los módulos (los *patterns*) barrocos, insertándose en nuestro nuevo pensamiento científico, en nuestros nuevos materiales constructivos son capaces de dar vida a expresiones nuevas y coherentes” (1951: 18). El presente, en este sentido, aparece incluso como *destino* del Barroco, entendido como “embrión de esas posibilidades constructivas que sólo dos o tres siglos más tarde habrían encontrado la posibilidad de realizarse con el advenimiento del acero y del cemento armado” (1951: 18-19). Y si Dorfles se permite hablar de una *età* neobarroca es porque como fenómeno no es sólo arquitectónico, sino también escultórico (Arp y Moore), pictórico (Klee, Kandinski), musical (Berg, Bartock). Y aún, porque desde el punto de vista “cultural”, el Barroco supuso el nacimiento de una nueva etapa “conflictiva” en la relación entre individuo y sociedad, que en el presente es llevada al extremo –cuya manifestación arquitectónica es el edificio monumental, presente en el Barroco y en la arquitectura moderna. Así, luego del “paréntesis anti-monumental del primer racionalismo”, reaparece la voluntad monumental en los Palacios de Cristal, en la Torre Eiffel, en la Pedrera de Gaudí, etc., como “renacimiento del espíritu barroco “ (1951: 24).

Si la arquitectura moderna funciona como destino del Barroco (e incluso, si, aunque no planteado en estos términos, el Barroco es el origen de la arquitectura moderna) es porque en la arquitectura moderna se realiza cabalmente la pretensión fundamental del Barroco: la “dinamización del espacio”, la multiplicación perspectivista. Ahora bien, para comprender la radicalidad de los postulados de Dorfles sobre el Neobarroco es necesario tener en cuenta que esa posición no es unánime y, aún, que si bien parte de principios de periodización que en ese momento comienzan a instalarse, lleva esos principios al extremo para hacer posible un tal Neobarroco. Por ejemplo, un contemporáneo de Dorfles, Giulio Carlo Argan, inscripto en el mismo espacio de discusión italiano y pionero en los nuevos estudios sobre arte y arquitectura barroca (su libro *Borromini* se publica también en 1951), niega sin embargo la validez de las hipótesis de Dorfles. Afirma Argan en una conferencia dictada en Tucumán en 1961:

No creo que sea posible hallar, como se ha tratado de hacer, en la arquitectura barroca las bases de la idea espacial de la arquitectura moderna; lo que sí puede encontrarse en ella es el agotamiento de una concepción tradicional del espacio, y por lo tanto la preparación de una nueva concepción espacial (Argan, 1961: 134).

En cambio Dorfles, sobre la base de un postulado wölffliliano (el Barroco como multiplicación de los puntos de vista es afín a algunas tendencias del presente), plantea que debe buscarse en el cubismo un momento de transformación de la arquitectura moderna que

13. “No es posible [...] considerar como barroco todo lo curvo, no rectilíneo, no simétrico, desordenado, romántico, nebuloso” (Dorfles, 1951: 18).

14. Como es evidente, de este postulado nace el libro de Omar Calabrese.

hace posible ese reencuentro del Barroco: “aquello que en arquitectura el Barroco había obtenido mediante una dinamización plástica, el cubismo intentó obtenerlo mediante una polarización geométrico-espacial” (1951: 34). Por ello Dorfles puede afirmar que “nuestra época” es la de una verdadera dinamización espacial, en la que la luz (otro elemento que, desde el Barroco, fue transformado en elemento constructivo), alcanza, con el Neobarroco, una preponderancia mayor al desempeñar una función tanto interior como exterior.

El neo-barroco, en Dorfles, es un “movimiento” (1951: 40). Sin embargo, el autor alterna esa idea con postulaciones que apuntan más bien a definir tendencias de tipo general dentro de la arquitectura moderna y por lo tanto, a hacer del neo-barroco una “línea constructiva” que se reconoce en obras de diverso tipo. Esto se vuelve aún más evidente cuando Dorfles rastrea los antecedentes y los precursores del neo-barroco y comienza con el *Jugendstil*:

Entre los precursores de la arquitectura moderna y entre aquellos que tuvieron una primera intuición de en qué debía convertirse la nueva línea constructiva neo-barroca debemos incluir muchos arquitectos del *Jugendstil* (Dorfles, 1951: 42).

La segunda escala del recorrido es la posguerra. Corrientes pictóricas como el Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Neoplasticismo, Suprematismo, etc. tienen una influencia decisiva en la nueva arquitectura. En ese marco, tres nombres, activos en la Alemania de posguerra, tuvieron una “influencia sobre el desarrollo de una arquitectura neobarroca [que] no puede ser ignorada; me refiero a Gropius, Mendelsohn y Bruno Taut” (Dorfles, 1951: 46). En el primero, lo determinante es “una búsqueda de desarrollo rítmico y sobre todo de concepciones unitarias” (1951: 46). En Mendelsohn, el futuro neo-barroco encuentra “fantasía”, “sentido plástico”; se trata del expresionismo arquitectónico que, en su obra, es llevado al extremo en la célebre *Einsteinturm* (1921) –que a su vez debe ponerse en relación con “otra extraña construcción –típicamente neobarroca–, el *Goetheanum* de Rudolf Steiner” (1951: 48) y con la *Pedra de Gaudí*; en todas ellas se encuentra “una voluntad de incluir en la arquitectura moderna ciertas constantes plásticas que –con el último racionalismo– estaban totalmente perdidas” (1951: 50). Finalmente, Taut: “el desarrollo plástico de la línea constructiva” y la “plastificación de la arquitectura” permiten “incluirlo en el grupo de los arquitectos neobarrocos” (1951: 54).

Esa prehistoria del neo-barroco y la caracterización que de allí se deriva, conduce a Dorfles a la necesidad de establecer las diferencias que habría con la “arquitectura orgánica”. La idea de Dorfles es que el neo-barroco incluye ejemplos orgánicos pero no se reduce a esa escuela. La especificidad del neo-barroco radicaría en que, además de incluir las variables sociales, psicológicas, humanitarias y sentimentales, conserva otras “exclusivamente estéticas” que hacen que, además de la fluidez y la organicidad propias de la escuela organicista, esté dominado por la “precisión”, el “desarrollo unitario, armónico”. Son precisamente esos rasgos los que permiten hablar de “un misterioso y recóndito parentesco espiritual” con la estructura barroca.

El recorrido de esta prehistoria del período de entreguerras conduce, así, a una caracterización de la arquitectura “actual” (fundamentalmente la desarrollada durante la segunda posguerra), en la que se constata una “recuperación de interés y de amor por una concepción más imaginativa y variada del arte de construir”, y por “una progresiva debilitación de los principios que consideraban la arquitectura como una técnica y no como un arte, y que permanecían atados a esquemas estilísticos radicados en viejos modelos” (Dorfles, 1951: 62). En ese marco, tal como fue señalado a propósito del libro posterior, Dorfles señala la importancia de los regionalismos (y la caducidad del *International Style*), entre los que incluye el caso brasileño y particularmente la obra de Niemeyer. Asimismo, la obra de Aalto, no inscripta en el regionalismo, supone “el

mayor documento de un espíritu de renovación neo-barroca de la arquitectura” (1951: 65), con el desplazamiento de lo racional-funcional a lo racional-orgánico.

En este sentido, merece destacarse que la perspectiva de Dorfles, en su celebración del neo-barroco como vía de renovación válida, escapa sistemáticamente a la identificación (habitual al menos desde d’Ors y aún en estos años) entre Barroco e irracionalismo, ambigüedad, psicologismo, etc. propias, desde su perspectiva, del “error” del organicismo.<sup>15</sup> Lo que en este punto está en juego es uno de los puntos nodales del debate del Barroco en el siglo XX y pone en primer plano, por un lado, perspectivas filosóficas específicas y, a su vez, una dialéctica entre el Barroco y sus actualizaciones históricas en la que es imposible despejar un origen. Por esta razón, en la historia del Barroco, el impacto de d’Ors permanece siempre determinante como señalamiento de un límite (la razón) que se franquea (sus monstruos) desde un lado y desde el otro.

Así, según Dorfles, en lo orgánico racionalizado propio de Aalto “puede identificarse aquello que hasta aquí definimos como neobarroco” (1951: 65). Lo mismo ocurre con otras artes, sobre todo en la escultura, donde el arte concreto (por ejemplo, Barbara Hepworth) define de un modo nuevo la idea de “forma”: “en tales formas neobarrocas radica la ‘peculiaridad estilística’ de nuestra época” (Dorfles, 1951: 70). El presente, por lo tanto “puede relacionarse fácilmente con una mentalidad barroca: potentes masas monolíticas, líneas onduladas y sinuosas, dinamicidad obtenida mediante la estructura en movimiento, pero que privilegia la ‘continuidad’ de las superficies” (1951: 72).

“¿Existe entonces hoy una arquitectura neobarroca? ¿Existe verdaderamente una escuela, una tendencia, un estilo que entra en los esquemas que intenté precisar en consonancia con un apelativo semejante?” (1951: 73), se pregunta Dorfles. “Creo que debo responder honestamente de manera negativa”, se responde. Pero agrega:

Existen, sin embargo –y espero haberlo demostrado– diversos impulsos, aún amorfos, diversas tentativas aún embrionarias y dos o tres personalidades singulares, ya completamente evolucionadas, que pueden considerarse seguidoras de un tal *novus ordo* arquitectónico (1951: 73).

Y se desplaza, finalmente, a la época:

Vivimos hoy en una época [*epoca*] que –por razones históricas, éticas, espirituales– es, en cierto sentido, la prolongación y la continuidad de la era [*età*] barroca. Esta época –en la arquitectura, pero también en la pintura, la escultura, la música– ve hoy convertirse de nuevo en actual el espíritu del Barroco, en la acepción más feliz de este término: dinamismo contrapuesto a estatismo, modulación plástica contrapuesta a la geométrica, humanización y organicidad contrapuestas a frigidéz y aridez técnica (Dorfles, 1951: 74).

## Haroldo De Campos

A circunstância era favorável. No Brasil edificava-se Brasília, a capital futuroológica, barroquizante e construtivista a um tempo, de Lúcio Costa e Niemeyer [...] A arte da Era Jusceliniana foi a arquitetura e seu artista por excelência foi o marxista Niemeyer [...] A então jovem poesia concreta [...] não poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual. Como o Plano Diretor de Brasília, nosso manifesto de 1958 intitulou-se *Plano piloto* e propunha “uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total; contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonista, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível; uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil” (De Campos, 1984: 267),

15. Así, Aalto “conservó siempre encendida la llama de la razón, sin la cual la arquitectura corre el riesgo de caer en el reino de lo onírico, lo irracional, lo surreal e incluso lo desordenado y lo arbitrario” (Dorfles, 1951: 65).

escribe Haroldo De Campos en 1984 al reflexionar sobre la relación entre poesía y modernidad en el marco de la poesía concreta de los años cincuenta brasileños. El fragmento, cuyo contexto será tomado en consideración más adelante, permite por el momento señalar hasta qué punto el concepto de neo-barroco brasileño toma forma (aunque, por supuesto, no exclusivamente) como efecto de la contemplación del mismo paisaje que tenía ante sí Gillo Dorfles para postular el suyo. La obra teórica de Haroldo en torno al Barroco, si bien excede esa situación histórica (y hace confluír múltiples variables en la conformación de una teoría escandida por el Barroco), de allí surge.

En efecto: Brasil, 1955-2002. En torno de Haroldo De Campos, en su recorrido teórico, es posible reconstruir un ciclo completo del Neobarroco: de “neo-barroco” (1955) a “transbarroco” (2002), en casi una veintena de textos (cfr. listado bibliográfico incluido al final). En ese recorrido, el Neobarroco se pliega y despliega en relación con otros conceptos y problemas de la teoría estética y tiene efectos determinantes en el modo en que el problema es pensado no sólo en Brasil sino también en toda América Latina.

Haroldo De Campos, precisamente, lanza (o relanza –después de todo, la originalidad es a esta altura un problema de interés relativo) el concepto de neo-barroco, en el contexto de desarrollo de la poesía concreta (estrictamente, en el momento de su nacimiento –pocos meses después de este artículo de Haroldo, en octubre, Augusto De Campos lanza el término “poesía concreta”).<sup>16</sup> La aparición del concepto se produce en un breve ensayo, “A obra de Arte Aberta”, de 1955 (será luego incluido en *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, publicado en 1965),<sup>17</sup> en el que, a partir de la invocación de cuatro nombres (Mallarmé, Joyce, Pound y Cummings), Haroldo formula una suerte de estado de la cuestión de la literatura contemporánea y pretende “indicar alguns dos vetores da precipitação culturmorfológica que suas obras acarretam” (De Campos, 1955: 28), para señalar el deber (o las opciones) del “poeta contemporâneo [que] não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do processo culturalmorfológico que o convida à aventura creativa” (De Campos, 1955: 31).

Así, el poeta contemporáneo (el artista contemporáneo), desde la perspectiva de Haroldo De Campos, se enfrenta en ese momento a un camino que se bifurca y le ofrece opciones antagónicas que, si bien no dejan de suponer una continuidad con la lógica del modernismo (tradición y ruptura), reciben nombres nuevos, nombres que, al mismo tiempo, redefinen el recorrido de lo moderno:

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “barroco moderno”.

Tal vez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. Mas esta não é uma razão “cultural” para que nos recusemos à tripulação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto (De Campos, 1955: 31).

La palabra soplada por Boulez no será su única intervención en los destinos del Barroco. Poco tiempo después de esta escena junto a Pignatari, en 1957, el compositor comienza su obra *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* (titulada según el verso de “Rémémoration d’amis belges”) –uno de los fundamentos de la lectura deleuziana del Barroco. Lo cierto es que, además de adelantar una noción que Umberto Eco, casi una década después, haría famosa, la *opera aperta* (en otro cruce, por cierto, entre Italia y Brasil en estos años),<sup>18</sup> el breve ensayo de Haroldo De Campos retoma la vieja oposición (clásico-barroco) para redefinir los sentidos de lo moderno, para redefinir las alternativas que

16. Si bien la antología de textos críticos y manifestos *Teoria da poesia concreta* (1965) incluye textos producidos desde 1955, una periodización como la de Aguilar propone como año de inicio 1956, pues “sus primeros manifestos datan de noviembre de 1956” (Aguilar, 2003: 42).

17. Dice Haroldo en una entrevista: “desde 1955, en el artículo sobre la ‘Obra de Arte Aberta’, yo ya hablaba de ‘neobarroco’ [...]”. Los rasgos barroquizantes aparecen ya en mis poemas de los años cincuenta. Como ejemplo, cito los poemas ‘Lamento sobre o Lago de Nemi’ (1949) y ‘Teoria e prática do poema’ (1976), cuyo título es ya una cita del Padre Antonio Vieira, objeto de la célebre ‘Carta Atenagórica’ de la monja mexicana. Este rasgo también está presente en el poema ‘Ciropédia’ y se mantiene en la serie de la ‘Fenomenologia da composição’, en la que hay un cierto cultivo barroquizante que contrasta con las experiencias visuales más geométricas, ‘minimalistas’. Es claro que explota de una manera vehemente en *Galáxias*” (1996: 218).

18. “Es curioso ciertamente que, algunos años antes de que yo escribiera *Opera aperta*, Haroldo de Campos, en un breve artículo, hubiese anticipado mis temas de una manera en extremo sorprendente, como si él hubiese reseñado el libro que yo aún no había escrito e iría a escribir sin haber leído su artículo”, escribe Eco en el “Prefacio” a la edición brasileña de su libro. Cit. en Matta, 2000: XV.

en ese momento se abrían, y lo hace a través de una noción que otro (pero esta vez un futuro amigo,<sup>19</sup> Severo Sarduy) también llevaría a la fama: el neo-barroco. Sin embargo, cuando en 1972 Sarduy realiza su propio lanzamiento (Neobarroco), según se desprende de diversos comentarios de ambos autores, ignoraba el gesto inicial de Haroldo. Con el paso de los años, entre ambos se desarrollará un fructífero diálogo.<sup>20</sup>

Pensar la ruptura en términos barrocos supone invocar otra tradición (incluso en relación con los escritores convocados por el artículo: Mallarmé y la elipse, Cummings y la forma abierta, etc.) y rehacer el camino de la literatura moderna, así como la historia de las vanguardias y las neovanguardias. La pregunta que, a los efectos de alcanzar el problema aquí perseguido, es necesario formular es cuál es la especificidad barroca del “neo-barroco” según la escueta definición que propone Haroldo, e incluso, en qué sentido el Barroco es necesario en esa definición, o, quizás, considerando la posibilidad de que no sea necesario, por qué Haroldo apela, sin embargo, a él.

En este caso, como en tantos otros, debe avanzarse en dos direcciones simultáneas. Hacia afuera del problema específico del Barroco, “A Obra de Arte Abierta” permite inicialmente constatar una nueva inflexión de la *disponibilidad* del concepto en el siglo, su convocatoria para pensar el arte del presente. Hacia adentro del problema, la constatación es otra: el Neobarroco, como invención conceptual, continúa el proceso de ampliación, de dilatación de los alcances del Barroco, un proceso que conduce a su progresiva pérdida de especificidad. La única conexión directa con la historia del Barroco que, en este punto, podría establecerse es Mallarmé, nombre que fue una de las vías de acceso a un Góngora contemporáneo<sup>21</sup> y continúa desarrollándose, por ejemplo en Giuseppe Ungaretti: *Da Góngora e da Mallarmé* (1948).

El “barroco moderno” o “neo-barroco” equivale en el texto de Haroldo a “obra de arte abierta”. Los conceptos y figuras (“vetores”, dice Haroldo) hacia (o desde los cuales) el autor llega al neo-barroco son los siguientes: estructura pluri-dividida o capilarizada, poema-constelación, organización circular de la materia poética, silencio (contrapunto sonido-silencio), *durée* bergsoniana, espacio-tiempo, círculo vicio-vicioso, noción visual del espacio gráfico, flujo polidimensional y sin fin, atomización del lenguaje, elipse,<sup>22</sup> cosmos metafórico, palabra fisible, sintaxis experimental, desintegración y coagulación –una proliferación de conceptos tan específica como dispersa. Los autores, por su parte, alejados *a priori* del universo barroco (la francesa y la anglosajona son tradiciones reacias a inscribirse en el Barroco) permanecerán, con el paso de los años, como referencia constante (como designación sinecdócica de una serie de recursos) para Haroldo. Aún en 1972, al revisar la experiencia concreta, dirá:

A poesia concreta brasileira originou-se de uma meditação crítica de formas. Procurou-se sintetizar e radicalizar as experiências da poesia internacional e nacional. De um lado, havia o exemplo de Mallarmé, com a sua sintaxe visual e o aproveitamento do branco da página; a técnica ideográfica de Pound [...]; a palavra-montagem de Joyce; a gesticulação tipográfica de e. e. cummings” (de Campo, 1972: 193-194).

Lo que esos conceptos y esos cuatro nombres propios<sup>23</sup> definen es, en principio, una tradición de la literatura moderna, tradición definida por una “perspectiva revolucionaria” (De Campos, 1955: 31) y a la vez una fuente no tanto de recursos cuanto de una actitud ante el lenguaje. Por ello el neo-barroco de Haroldo antes que como definición de una poética funciona como un modo de partir en dos la historia de la literatura moderna con el Barroco como paradigma (en el sentido barthesiano –como “conminación a optar”): de un lado, la obra de arte “perfecta”, “clásica”, de “tipo diamante”; de otro, la neobarroca (Haroldo no lo dice, pero, como negación del diamante, la imagen convocada por la etimología incierta es la perla irregular). El

19. “Meu primeiro contato com a literatura de Severo Sarduy se deu através de seu romance de 1967, *De donde son los cantantes* [...] Mais tarde, vim a conhecer pessoalmente Severo em Paris (no seu preferido Café de Flore) e ficamos amigos desde então” (de Campos, 1995: 3-4).

20. Dice Haroldo en la entrevista antes citada: “Sostuve con [Severo Sarduy] una correspondencia que está dispersa y no se encuentra publicada” (1996: 218).

21. La conexión Góngora-Mallarmé constituye todo un capítulo de la historia del gongorismo contemporáneo, sometido, en un momento clave de esa historia (1927), a evaluación por Dámaso Alonso. Luego de revisar todos los antecedentes (“el esfuerzo mas notable [...] es el realizado por Zdzislas Milner”, en 1920) de esa conexión y todas las variables allí implicadas, Dámaso concluye: “Me parece que el paralelismo establecido entre ambos poetas tiene defensa si se consideran sólo algunas notas adjetivas y externas; pero es fundamentalmente falso [...] No sólo no se parecen [...] sino que uno es la negación del otro [...] La diferencia es ésta: para Góngora el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mudo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética” (1927/1932: 544-545).

22. Presente también en Dorflès (1951: 54) como matriz que reaparece en la arquitectura neo-barroca.

23. Según Aguilar, esos “cuatro autores forman el paideuma inicial” (2003: 412) de la poesía concreta paulista y se inscriben en “la constitución de un repertorio que se construía según el postulado de la crisis terminal del verso que tuvo lugar –según los manifiestos– en 1897 con *Un coup de dés* y que se acentuó con las vanguardias históricas y las operaciones literarias de James Joyce, e. e. cummings y Ezra Pound” (2003: 43).

Barroco, al volverse neo-barroco, por lo tanto, es al mismo tiempo reducido (es simplemente uno de los dos “lados”, una posición, un gesto) y ampliado en su alcance: sirve para designar una gran serie estilística y epocal (de Mallarmé al presente).

Ahora bien, más allá de la relevancia específica de esta invención conceptual, lo cierto es que este texto no debería considerarse más que una incidencia de la historia del Barroco del siglo XX si no fuese por el hecho de que, a partir de allí, Haroldo De Campos se vuelve uno de los autores fundamentales de la historia del Barroco y despliega, en una gran cantidad de trabajos, hipótesis de gran magnitud y alcance. Casi cincuenta años después de esta primera postulación del neo-barroco, Haroldo De Campos vuelve sobre el tema y luego de revisar el recorrido que llevó del Barroco al neo-barroco, propone una más, una categoría nueva, aún, que intenta, en el reemplazo del prefijo, instalar una dimensión temporal ya desligada de la lógica dual (“original” – “neo”): “hoy en día –afirma Haroldo De Campos-, ese concepto de ‘neobarroco’ parece derivar en el sentido de un persistente ‘transbarroco’ latinoamericano” (De Campos, 2002: 16). Una vez más, Haroldo De Campos, en señalamientos mínimos y brevemente desplegados, instala categorías.

Pero entre un artículo y el otro, la vasta obra de Haroldo De Campos se había vuelto una de las referencias clave del siglo XX sobre el problema del Barroco, cuyo hito probablemente sea la postulación, en 1989, de la noción fundamental de “sequestro” del Barroco. ¿Cuáles son las proyecciones que el texto inaugural de 1955 hace posibles?

Puede afirmarse que esta postulación del neo-barroco es un momento de apertura teórica para Haroldo, un inicio, cuya potencialidad se verifica en los múltiples despliegues que, con el paso de los años, se desarrollan en diversas direcciones –al menos siete. En primer término, la lectura (invención de un “origen” para la literatura brasileña) de Gregório de Mattos (por ejemplo, 1966, luego, 1989). En segundo lugar, a partir de ese “origen”, una lectura crítica (arqueológica) de la historia de la literatura brasileña, cuya inflexión “negativa” es la postulación del “sequestro” del Barroco (1989) y cuya forma afirmativa es, como respuesta, la conformación de una tradición derivada de ese “origen” (1972, 1980, 1981, etc.). En tercer término, una lectura crítica de la historia de la literatura latinoamericana (por ejemplo, 1972). Cuarto: una lectura crítica de la literatura moderna universal *desde* Brasil (presente ya en 1955, se despliega sobre todo en 1984) en íntima relación con –quinta línea– intervenciones específicas en el campo de la teoría literaria (1980, 1989, etc.). En sexto lugar, como concreción de la postulación del concepto de “neo-barroco”, lecturas de autores contemporáneos inscriptos, de un modo u otro, en ese universo: sobre Maurice Roche (1969), sobre Julián Ríos (1977), sobre Severo Sarduy (1995), sobre José Lezama Lima (1988), sobre Paulo Leminski (1989b), etc. Finalmente, el Barroco está presente como inflexión de una práctica que excede ese territorio, la traducción/transcriçao: 1971.

Dada la magnitud que, como puede observarse, adquiere el Barroco, resulta evidente que en 1955 Haroldo instaura para sí un nuevo paradigma (ahora en términos de Agamben). Por ello el Barroco, en 1955 es un modo de revitalizar las herramientas de lectura. Una posibilidad de sostener, franqueado el umbral del medio siglo, un “horizonte revolucionario” para la literatura, horizonte organizado fundamentalmente en torno a una política del lenguaje, que comienza a depender cada vez más del repertorio de figuras, rasgos, nombres y problemas históricos definidos en torno al Barroco. Sólo (o sobre todo) en relación con el Barroco adquiere pleno sentido, para Haroldo, aquello que más le interesa de la literatura del presente (la que se inicia, según su criterio, por ejemplo con Mallarmé): lo experimental, “la meditación crítica de las formas” (1972: 193), el uso de recursos como el montaje, la proliferación metafórica, el oscurecimiento, el “metalenguaje”, etc.

24. "o Barroco, enquanto tradição antinormativa e prática lúdica e liberadora do signo, é também uma profunda vocação latino-americana..." (de Campos: 1980b: 126).

Por ello en 1955 postular el neobarroco era sinónimo de comenzar a definir una nueva actualidad de la tradición de la ruptura que, al tiempo que retoma algunos legados de las Vanguardias históricas (europeas y locales), redefine los términos en que esa ruptura es aún sostenible y, por sobre todas las cosas, reorganiza el mapa literario de lo moderno, al hacer de América Latina, una nueva clave (sobre la base del modelo antropofágico/ transculturador) –en Haroldo (como aún más radicalmente en Lezama Lima) el Barroco es una vocación latinoamericana–.<sup>24</sup>

En los casos en que, dentro de su corpus barroco/neobarroco, Haroldo incluye reflexiones sobre su participación en la situación de la década del 50, es también posible observar el modo en que, para él, ese momento supuso una auténtica revisión de lo moderno en la que eran convocadas diversas tradiciones artísticas y experiencias históricas. Luego del pasaje de 1972 antes citado en el que Haroldo sintetiza aquello que, para la poesía concreta, era retomado de Joyce, Mallarmé, Pound y Cummings, agrega:

as contribuições futuristas e dadaístas [...], a poesia "pau-brasil" de Oswald de Andrade [...], os poemas de João Cabral, com seu rigor construtivo, sua disciplina de engenharia. Mas havia também o cinema (Eisenstein e a teoria ideogramática da montagem), a música de Webern e seus seguidores, as artes plásticas (de Mondrian a Albers e Max Bill e aos pintores concretos do grupo "Ruptura", de São Paulo); e ademais o jornal, o cartaz, a propaganda, o mundo da comunicação não verbal e audiovisual.

Desse entrecruzamento de *media* se alimenta a poesia concreta (De Campos, 1972: 194).

Como puede observarse, lo que se pone en juego es la posibilidad de sostener una compleja relación (proximidad y distancia crítica) con la naciente cultura industrial y, al mismo tiempo, la posibilidad de reinventar la poesía "desbordando voluntariamente do campo da literatura" (1972: 195) –entre otras formas, "apresentando seus primeiros manifestos em uma revista de arquitetura; organizando o livro como um objeto visual, inteiramente planejado, uma exposição portátil de ideogramas" (1972: 195).

En uno de sus ensayos más importantes, "Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico" (1984), Haroldo De Campos vuelve a plantear el problema de los sentidos de lo moderno. El ensayo, tal como el autor lo define, se propone postular una "Pequeña Historia (Radical) de la Poesía Moderna y Contemporánea" (1984: 256) y debe considerarse un antecedente fundamental de la formulación del secuestro del Barroco, en la medida en que determina las bases conceptuales generales para una revisión del arte de nuestro tiempo, es decir, para la conformación de "otra cara" de lo moderno. Pero el ensayo es más que eso: se trata de una revisión de todo el recorrido de la literatura moderna –al mismo tiempo *personal* de Haroldo De Campos y general, sobre los límites y las nuevas salidas que el siglo XX encontró; una suerte de transcreación de *El grado cero de la escritura* en una versión latinoamericana, brasileña y barroca.

El ensayo se organiza a partir de la oposición entre "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad" (1965) de Hans Robert Jauss y *Los hijos del limo* (1974) de Octavio Paz, en torno al problema de la relación entre poesía y modernidad. A partir de allí, Haroldo se propone retomar (además de la diferencia de perspectiva que abre la oposición con Paz) el recorrido que Jauss interrumpe en Baudelaire (un límite). Así, lo que Haroldo denomina "pos-moderno" (lejos, en diversos sentidos, de muchas de las versiones que ese concepto encuentra durante los años '80)<sup>25</sup> es la decidida "función negativa en las relaciones entre poesía y modernidad" (De Campos, 1984: 257) que se inaugura con Mallarmé (poeta que funciona nuevamente como umbral de la poesía de nuestro tiempo), a partir de una "revolución que no es sólo lexical y semántica, sino, además, sintáctica y epistemológica" (De Campos, 1984: 260). Lo

25. "El término posmodernidad no me parecía aceptable, porque entendía que no había sido en aquel momento, en los años ochenta, o un poco antes, cuando se había delineado una posmodernidad. Yo entendía que moderno era Baudelaire y posmoderno era Mallarmé [...], el Mallarmé de *Un coup de dés*, de 1897, cuando el poeta hace explotar la forma del poema" (1996: 220).

pos-moderno, de este modo, funciona como prosecución por parte de una línea de poetas (una lista decididamente heterogénea) de la ruptura mallarmeana:

O que seguiu é revelador. Desde projetos em algum respeito coincidentes de “revolução da lírica” (o *Phantásus* de Arno Holz, poema rítmico-visual, cujos dois primeiros fascículos datam de 1898 e 1899, mas que depois se expandiu num experimento pré-expressionista, gigantomáquico, arborescente, de exploração dos limites da língua alemã, para atingir 335 páginas na monumental edição de 1916...), passando por movimentos como o futurismo o dadaísmo (sem esquecer o cubismo poético de Apollinaire e seus “caligramas” sintético-ideográficos ou, ainda, a prática surrealista do poema-*assemblage* e do *poème-objet*), até a poesia concreta brasileira e internacional dos anos 50 e 60; do fragmentarismo de Ungaretti (que se reclama expressamente do *Coup de Dés*, de Cézanne e do cubismo, como também se beneficia de uma sábia interiorização do futurismo, e que reconsidera, em perspectiva mallarmeana, a vocação de Leopardi para o fragmentário e o inconcluso), até o silêncio fraturado de Paul Celan, beneficiário do expressionismo, herdeiro da linguagem estilizada do último Hölderlin, como também coetâneo da poesia visual de Gomringer e Heissenbüttel e dum “crise” mallarmeana da poesia que dois documentos teóricos, separados por um arco de meio século, denunciam aguçadamente no cenário alemão: a *Carta a Lord Chandos*, de Hofmannsthal (De Campos, 1984: 260).

A esa lista se agrega luego, América Latina: “También en nuestra América el poema-constelación de Mallarmé encontró un congenial ámbito de resonancias” (De Campos, 1984: 262).

Lo que en esa lista se lee es una voluntad crítica de definir una tradición de lo moderno que obliga a concebir el presente como resultado de una “fundación” diferencial. Haroldo De Campos insiste en más de una oportunidad en la necesidad arqueológica de poner en crisis las ideas recibidas de “origen” para fundar una literatura en la que sea posible reconocerse. Gesto, por cierto, para el que lo latinoamericano supone una disposición privilegiada, como “autodefinición indirecta”:

Apropriação seletiva e não consecutiva da história. Reconstrução do passado: porém não segundo os sucessivos quadros epocais, que a recapitulação das etapas da consciência estética permitia, da maneira a mais “objetiva” possível, perfilar no eixo diacrônico; mas sim, enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamin), capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente [...]. Já o poeta latino-americano de hoje, diversamente, é levado a pensar a modernidade por uma assunção de sua universalidade enquanto poeta (seu nacionalismo, agora, não é mais ontológico, “substancialista”, mais nodal, vale dizer, simultaneamente diferencial y dialógico –ubicado, desubicado e ubíquo) (De Campos, 1984: 249-250).

¿Por qué lo barroco ocupa un lugar esencial en esa “otra cara” de la modernidad? La respuesta, sugerida en este texto, sería desplegada en *O sequestro do Barroco* (1989).

Pero al mismo tiempo, lo que resulta relevante es el diseño de situación de los años cincuenta que Haroldo De Campos propone. Al desplazarse al espacio brasileño para relevar el legado mallarmeano, luego de trazar un recorrido desde los años veinte, señala:

[En] la poesía concreta, lançada públicamente em 56 [...] o débito para com a linhagem-Mallarmé se deixa explicitar [...]. A poesia concreta, num gesto grupal, anônimo e plúrimo, empenhou-se em levar até as últimas conseqüências o projeto

mallarmeano (1984: 263-264).

Nos anos 50, a poesía concreta brasileira pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (porque “ex-cêntrica”) da “razão antropofágica” (a analógica do “terceiro excluído”), desconstructora desse legado, agora assumido sob a espécie da devoração. Avocar a totalidade do código e reoperá-lo pela óptica expropriadora da circunstância evolutiva da poesia brasileira, que passaria, por sua vez, a formular os termos da nova *língua franca*, de trânsito universal (1984: 266).

El desarrollo conduce, por esa vía, a explicar las condiciones en que esa invención había sido posible y, tal como puede verse en la cita incluida al comienzo, se trata de Brasilia, Niemeyer y una era en la que el arte (de Estado) era la arquitectura.

Una vez más en el siglo, el caso brasileño de los años cincuenta reclama tener en cuenta la arquitectura para poder comprender el lugar del Barroco. Así, la confluencia, la contemporaneidad de Haroldo De Campos y Gillo Dorfles se vuelve un síntoma, el trazo de una necesidad que recorre las zonas reprimidas de la modernidad. En este sentido, el nuevo Barroco que en esos años brasileños e italianos toma forma es sinónimo de una concreción: no se trata de estilos (o al menos no solamente), sino de una situación histórica específica que, apelando al concepto de Barroco, puede inscribirse en una nueva forma de modernidad.



## Notas

- 6 Esa apertura debe comprenderse en el marco de la “espléndida explosión modernista que se produjo en Brasil durante los años 50 y cuyos resultados más sobresalientes fueron las Bienales Internacionales de San Pablo, la creación de los museos de arte moderno, el surgimiento de la *bossa nova* y la construcción de Brasilia. En literatura, la consolidación de las obras de João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, los poetas concretos y Antonio Candido, entre otros, significó el alcance de un elaborado y complejo lenguaje creativo. Más allá de la megalomanía brasileña, seguramente pocos países puedan exhibir, a mediados de siglo, semejante variedad y riqueza artístico-cultural” (Aguilar, 2003: 15). (*Viene de página 101.*)
- 8 A propósito del Museo de Arte Moderno: el edificio forma parte de un conjunto diseñado por Niemeyer y reformado, en 1982, por una figura de la arquitectura en la que es posible encontrar una síntesis de la articulación neobarroca entre Italia y Brasil en los años cincuenta: Lina Bo Bardi. Nacida en Roma en 1914, desarrolla su actividad profesional en el marco de la nueva arquitectura del movimiento moderno. Es miembro del PCI y participa de la resistencia. En 1943 su estudio es destruido durante los bombardeos. Finalizada la Guerra, se traslada a Brasil y en 1951 obtiene la ciudadanía brasileña. Instalada inicialmente en Río de Janeiro, algunos años más tarde se muda definitivamente a San Pablo. En la obra de Bo Bardi se pone en juego la apertura arquitectónica que, durante esos mismos años, Dorfles define como neo-barroca. Además del Museo de Arte Moderno (que desarrollaría más adelante), en 1957 comienza una de sus obras más significativas, el Museo de Arte de São Paulo, en el que ya es visible el modo en que el racionalismo es invadido por una fuerza (“popular”, “regional”), producto de la experiencia brasileña, que descentra definitivamente el modelo europeo. (*Viene de página 101.*)

## Bibliografía

- » Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Alonso, Dámaso (1927/1932). “Góngora y la literatura contemporánea”. En (1955) *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos.
- » Argan, G. C. (1961). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. Traducción de Liliana Rainis.
- » Argan, G. C. et al. (1977). *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, GG.
- » De Campos, H. (1955). “A Obra de Arte Aberta”. En Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. (1965) *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Edições Invenção.
- » ——— (1966). “Gregório de Mattos: originalidade e ideologia”. En Fernando da Rocha Peres (org). (2000) *Gregório de Mattos: o poeta renasce a cada ano*. Bahía, Centro de Estudos Bahianos.
- » ——— (1969). “Maurice Roche: a pele da escritura”. En (1997) *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Río de Janeiro, Imago.
- » ——— (1971). “Uma arquitetura do barroco”. En (1975) *A ReOperação do texto*. San Pablo, Perspectiva.
- » ——— (1972). “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. En (1975) *A ReOperação do texto*. San Pablo, Perspectiva, 2013.
- » ——— (1977). “Larvário Barroquista: Julián Ríos”. En (1997) *O arco-íris branco. Ensaio de Literatura e Cultura*. Río de Janeiro, Imago.
- » ——— (1980a). “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”. En (1967) *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- » ——— (1980b). “Sobre Roland Barthes”. En (1967) *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- » ——— (1981). “Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos”. En (1967) *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- » ——— (1984). “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico”. En *O Arco-Íris Branco. Ensaio de Literatura e Cultura*. Imago, Río de Janeiro, 1997.
- » ——— (1988). “Lezama e a plenitude pelo excesso”. En *O Estado de São Paulo, 19 de julho de 1988*.
- » ——— (1989a). *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Mattos*. Salvador, Fund. Casa de Jorge Amado.
- » ——— (1989b). “Uma Leminskiada barrocodélica”. En *Metalinguagem & Outras Metas*. San Pablo, Perspectiva, 2006.
- » ——— (1991). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Sao Paulo, Perspectiva.
- » ——— (1995). *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*. San Pablo, Fundação Memorial da América Latina.

- » ——— (1996). “Hispanoamérica desde Brasil: entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos”. En (2000) *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI.
- » ——— (2002). “Barroco, Neobarroco, Transbarroco”. En Claudio Daniel (org., selecc. y notas). (2004) *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo, Iluminuras.
- » Díaz, V. (2010). “Severo Sarduy y el método neobarroco”. En: *Confluente. Revista di studi iberoamericani*. Vol. 2, No. 1, 40-59. Boloña.
- » ——— (2011). “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*”. En: Severo Sarduy. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- » Dorfles, G. (1951). *Barroco nell’architettura moderna*. Milán, Tamburini.
- » ——— (1954). *La arquitectura moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1957. Traducción de Oriol Martorell.
- » Hocke, G. R. (1957). *El mundo como laberinto*. Madrid, Guadarrama, 1961. Traducción de José Rey Aneiros.
- » Matta, Rodolfo (2000). “Haroldo de Campos y la poética del ensayo”. En Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI.
- » Niemeyer, O. (1978). “La forma en arquitectura”. En (2014) *Diario-Boceto*. Buenos Aires, Manantial. Traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc.
- » Ragot, G. (2005). “La réception de l’architecture brésilienne à Royan” incluido en Jean-Yves Andrieux y Fabienne Chevallier (eds.) *La réception de l’architecture du Mouvement Moderne: Image, usage, héritage*. Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne.