



Vol. 8, No. 2, Winter 2011, 378-382
www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Review/Reseña

Pablo Baler, *Los sentidos de la distorsión*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2008.

Hacia *Los sentidos de la distorsión* de Pablo Baler

Pablo de Cuba Soria

Texas A & M University

El tráfico con el término *barroco* en los discursos sobre Arte comenzó en el siglo XVIII, con un marcado propósito descalificador. Toda forma barroca, barroquizante, era entendida como una desviación respecto de la armonía clásica que el Renacimiento alcanzó en muchas de sus expresiones. De ahí que lo *barroco* en aquel contexto se pronunciara como la antítesis lamentable de lo *clásico*, o como la decadencia (estancamiento) de los flujos renacentistas. El barroco representaba la degeneración de una perfección estética sólo alcanzada con anterioridad en las épocas clásicas de Grecia y Roma. El equilibrio manifestado en las obras de los maestros del renacimiento venía a ser blasfemada por una inestabilidad que fracturaba

esas armonías. La metamorfosis suplantó a la fijeza, la curvatura a la linealidad. El renacentista Libro Cerrado que se correspondía con la armonía universal, era desbordado/bifurcado de sus propias páginas por el aluvión barroco.

Sin embargo, durante el siglo XIX, gracias sobre todo a los estetas Jacob Burckhardt y Heinrich Wölfflin, y a la idea de lo dionisiaco nietzscheano (en buena medida influenciado por Burckhardt), el concepto de barroco se revalorizó. Lo mismo continuó sucediendo en el siglo XX, con intelectuales de la talla de Benedetto Croce, Walter Benjamin, Eugenio D'Ors, José Lezama Lima, José Antonio Maravall, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Severo Sarduy, Gilles Deleuze (con su imprescindible *El pliege*), Omar Calabrese, y más reciente el caso de Michael Onfray, quien en el tercer tomo (*Los libertinos barrocos*) de su *Contrahistoria de la filosofía*, hace una lectura político-filosófica del Siglo de las Luces francés desde las ideas de lo *barroco*.

Así, toda manifestación de barroquismo no sólo ya “dejó atrás” esa aura peyorativa de expresión artístico-literaria, sino que lo (el) *barroco* se pensó como una morfología que se ha ido manifestando a través de la historia de la humanidad, con sus sucesivos ocultamientos y/o presencias. Es decir, el barroco no sólo corresponde a un momento histórico específico—aproximadamente entre 1600 y 1750—, sino que hay múltiples modos de lo barroco, de la misma manera que los hay de lo clásico.

Sin embargo, en otro nivel de análisis también (además) ambas morfologías han confluido, lo que ha propiciado hermosas paradojas desde la anulación de supuestas antítesis. Pongamos un par de ejemplos conocidos: los casos de algunas obras de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci (enemigos desde la grandeza), dos de los más grandes representantes de la armonía renacentista. El primero, en algunos frescos de la Capilla Sixtina y en esculturas como el *Moisés*, trabaja (crea) desde/en un impulso/dinamismo manierista desde el cual lo barroco ya actuaba. Y con la archiconocida y archivista (pero no por ello todavía misteriosa) *Mona Lisa*, tenemos a un Leonardo bifurcando claroscuros más cercanos al ideal barroco que luego Rembrandt y los demás barrocos flamencos prolongarían, que a cualquier estabilidad clásica.

El escritor y crítico Pablo Baler en su libro *Los sentidos de la distorsión: fantasías epistemológicas del neobarroco hispanoamericano* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008), se inserta en esa tradición de estudiosos y pensadores del fenómeno estético de lo barroco. Este libro actualiza muchas de las ideas sobre el tema que para no pocos “estudiosos” ya había quedado obsoleto. Así, la primera virtud del libro descansa en la capacidad intuitiva (imaginativa) de Baler para reactivar conceptos teóricos y retóricos—dígase anáfora, retruécano, hipérbaton, perspectivismo, metáfora...—aparentemente en desuso, con el objetivo de trazar las coordenadas de su mapa analítico. Cartografía que tiene de principal territorio al espacio latinoamericano, y a figuras capitales como Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Severo Sarduy como habitantes/actuales de esa zona de investigación. Por poner un ejemplo de esa capacidad de intuición de Baler, tenemos en la Introducción el famoso cuento de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) actuando como una especie de traducción del cuadro *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein. Para el autor de *Los sentidos de la distorsión* todas las manifestaciones estéticas y artísticas devienen en escrituras/textos en constante plegar(se) y replegar(se). De ahí que, gracias al impulso generador de lo barroco, un relato llegue a convertirse/metamorfosearse en traducción de un lienzo o de un principio matemático o filosófico.

Por otro lado, Baler no sólo reduce su objeto de investigación a los tres escritores latinoamericanos mencionados arriba, sino que precisamente indaga en vastísimas fuentes (otro de los aciertos de este libro es la gran capacidad del autor para resumir una copiosa bibliografía) cómo se fue articulando la episteme de lo que se ha dado en llamar el *neobarroco latinoamericano*. Para ello, en el capítulo introductorio del libro se dialoga con conceptos y teorías tanto estético-retóricas como científicas para amplificar la imagen de lo que Baler entiende como *distorsión*:

El recurso estilístico de la distorsión debería entenderse [...] como manifestación de un desajuste (falla intrínseca en la sintonía) destinado a perturbar los mecanismos de la transmisión. Entre estos mecanismos pueden incluirse el ángulo, la distancia, el foco, la sintaxis, los puntos de vista, la iluminación, la legibilidad, la causalidad, la linealidad temporal, o la continuidad narrativa. Estas perturbaciones sugieren, como lo indican señaladas expresiones de la **modernidad**, el quiebre de las correspondencias que posibilitan

o asumen el significado, desafiando así transitivamente, la validez o la propia existencia de toda significación, y por lo tanto del mundo.
(25)

Para resaltar “modernidad” en la cita anterior la he escrito en negritas, con el objetivo de resaltar lo que Baler construye lúcidamente en el devenir de las páginas de su libro: justo un agenciamiento de esas “fantasías epistemológicas” que han sostenido a la modernidad desde la irrupción del espíritu/periodo barroco español en las postrimerías del siglo XVI. Es decir, si existe un sentido dador del imaginario de la modernidad ese es sin dudas el barroco; incluso, luego de leer este libro se podría arriesgar un poco más con la idea anterior hasta sostener que lo neobarroco guarda demasiadas correspondencias con los presupuestos de la llamada Postmodernidad—idea que de alguna manera ya desarrolló Omar Calabrese en su *La era neobarroca*—, criterio que Baler entrevé. De ahí que podamos sostener, ya hecha la lectura, que las paradojas que instauró la modernidad ya están articuladas en esas *distorsiones* intrínsecas a lo barroco.

También resulta destacable en *Los sentidos de la distorsión* la conexión inteligente que Baler establece entre la episteme creada por los autores del Siglo de Oro español (principalmente Gracián, Cervantes, Quevedo y Góngora) y que luego es asimilada (acaso reconstruida) por sus herederos latinoamericanos, los ya mencionados Huidobro, Borges y Sarduy. (Aunque en esa trilogía de autores de la vanguardia y posvanguardia latinoamericanas se debió quizás incluir a una figura imprescindible en la conformación o ampliación del barroco en América—tanto o más que Rubén Darío según mi criterio—: Julio Herrera y Reissig.) De tal manera, resultan sugestivos los vínculos urdidos por el crítico en este inquietante y lúcido afán de establecer contactos entre los barrocos españoles y los neobarrocos latinoamericanos; así, por ejemplo, para Baler la “metáfora exasperada” que proyecta el espíritu vanguardista en *Altazor* vendría a substituir (desde la relectura/reinvención) la “metáfora exacerbada” del estilo barroco de Quevedo.

En otro nivel, Baler se encuentra constantemente (creo que con toda intención) con una hermosa paradoja mientras va desarrollando sus ideas (o argumento de lo que en la dedicatoria del libro él llama una escritura

perteneciente “al género de la épica-estética”). Veamos cuál. Al delinear los propósitos de su ensayo, Baler señala que

[...] me propongo en esta investigación explorar los horizontes epistemológicos que subyacen a la expresión artística (en este caso en particular a la metáfora barroca), se impone una pregunta: ¿cómo dar cuenta del hecho que el *concepto*, la metáfora visionaria y encandilante, sea por un lado expresión de una cosmovisión renacentista [...], y por otro, manifestación de una visión presuntamente barroca [...]? (64)

Si el barroco es la distorsión en constante desplazamiento/movilidad, la metamorfosis incontrolable, la razón inestable, entonces Pablo Baler a priori se condena en sus propósitos de investigación a una sana contradicción/paradoja: “explorar los horizontes epistemológicos que subyacen a la expresión artística (en este caso en particular a la metáfora barroca)”. Jamás se logran establecer tales horizontes, independientemente de que el investigador haya logrado delinearlos/esbozarlos. Lo barroco carece de horizontes fijos, se sostienen/despliegan en una carcajada irónica que afloja los pilares de cualquier idea/cosmovisión establecida, y eso Baler lo sabe y lo demuestra en los tres enjundiosos capítulos (más la Introducción y Epílogo) que componen el libro que ahora reseñamos. No en vano nos presenta a un Borges que, contra lo que él mismo autor de *Ficciones* y muchos de sus estudiosos han negado, sí sostuvo parte de su escritura en los flujos (neo)barrocos. Asimismo nos muestra a un *Altazor* que en su caída está lleno de reminiscencias barrocas, y a un lenguaje sarduyano que reactivó (gracias a su influjo lezamiano y diálogo creador con el post-estructuralismo francés) a ese señor Barroco que habita/compone los claroscuros de la Historia.