

## Sátira e ingenio: la poética de fin de siglo<sup>1</sup>

JOÃO ADOLFO HANSEN

*Universidad de São Paulo*

Aquí trataré de los presupuestos doctrinarios que regulan la forma de la representación luso-brasileña del siglo xvii. Por representación entendemos, en este caso, un dispositivo de producción de la presencia de lo divino en las instituciones, un dispositivo que opera según la metafísica neo-escolástica de la luz natural de la Gracia innata, propia de la “política católica” de la monarquía portuguesa. Debo decir que hoy, en el Brasil, esa representación ha venido siendo apropiada de modo polémico, pues hay un interés creciente por el tema del “Barroco”, que se convierte en un lugar alegórico para la discusión de cuestiones historiográficas y artísticas. Creo que, en esa discusión, la referencia a la representación colonial no debe ser aislada de la cuestión del estatuto teórico, metodológico y disciplinario de la historia literaria. La cuestión aparece incluida en el campo contradictorio de los discursos que hoy tratan del fin de las utopías políticas surgidas con el Iluminismo. Su discusión implica las lógicas de temas bastante complejos, como el del valor de las apropiaciones culturales del pasado, cuando, como ahora, los procesos de internacionalización de la economía excluyen masas gigantescas de consumo productivo de la cultura. La cuestión fundamental es la del sentido del tiempo y de la vida en la cultura de la nueva sociedad neoliberal. En otras palabras, la discusión del tema de lo “colonial”, que se in-

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el Coloquio Letras de Nueva España realizado el 18 de junio de 1997, en el Instituto de Investigaciones Filológicas.

cluye en la discusión particular de los criterios de renovación de la historia literaria, no implica sólo opciones académicas, estéticas o literarias. Y esto principalmente porque hoy, cuando el capital neutraliza las artes en el museo como la contraparte necesaria del valor de trueque de varios “neo”, se abandona la representación ilustrada que hasta ayer aquéllas se auto comprobaban como factores de transformación social y aclaración, cuestionándose el sentido y el valor de su historia. Más todavía porque el lugar institucional que confiere existencia a la historia literaria —la Universidad— está hoy en el núcleo de esa modernización en que la razón iluminista aparentemente se eclipsó, en tanto que el sol negro de la razón instrumental brilla ostensivamente como parodia de la historia universal. Ahora, en el Brasil, se aplica a la institución universitaria y a sus productos; lo que Habermas decía sobre la actividad del Estado dirigida al crecimiento económico o sobre el modo como la política, a partir del momento en que la utopía revolucionaria fue postulada como extinta, pasó a asumir carácter negativo, intentando eliminar disfunciones y actuando no propiamente para la efectividad de objetivos democráticos, sino para la solución de cuestiones técnicas en que el pensamiento y la cultura son cosas secundarias, que sólo interesan como instrumentalidad y mercancía. Tal dislocamiento, que ha venido intensificándose en el Brasil desde el final de la dictadura militar, en los años ochenta, parece implicar que los conceptos de interacción simbólica son sustituidos por preceptos técnicos, que dan lugar a esquemas de acción instrumental, como comportamientos adaptativos al nuevo orden de cosas, y que excluyen como ineficiencia los esquemas de auto-comprensión, de crítica y de acción transformadora de la cultura. En ese orden de cosas, la vida cotidiana y el saber no se integran y la indiferencia resultante aparece capitalizada en la mercancía, propuesta en formas regresivas como control del tiempo, en nuevos procesos de exclusión cultural y ausencia efectiva de transformación del presente. Quiero decir, con eso, que también la historia literaria tiene que enfrentar, hoy, la permanente no integración de cultura y vida, planteándose como problema el valor de los usos sociales de los residuos del pasado.

Y eso principalmente porque, en el Brasil, una de las principales tendencias, que aparece naturalizada en los medios masivos y en la universidad, es la apropiación ahistórica o transhistórica del pasado. De manera aguda, se plantea para el estudioso de la literatura la cuestión relativa a los criterios de determinación del valor estético de los productos que resultan de las apropiaciones denominadas “pos-utópicas” y, casi siempre, propias de la racionalidad cínica contemporánea, que los usan sin orientación temporal definida, haciendo que los restos del pasado sean equivalentes al *kitsch* de los incontables “neo” de ahora, cuando están abolidas las distinciones modernas de *cultura/kitsch*, *popular/erudito*, *vanguardia/pasadismo*, *derecha/izquierda*.

Antes de hablar de los presupuestos doctrinarios de la representación colonial, debo, aún, proporcionar algunas informaciones más sobre los estudios brasileños que se ocupan de ella. Comienzo diciendo que la mayor parte de estos estudios acostumbra aplicar a la representación colonial el padrón de la legibilidad específico de la literatura densamente letrada de la modernidad posvanguardia. Tal padrón, como sabemos, está modelado por los esquemas de percepción del texto impreso e implica criterios de orientación temporal, psicológica, profesional, política e institucional del sentido como “progreso”, “utopía política”, “subjetividad psicológica”, “racionalización negativa de la forma”, “ruptura estética”, “originalidad”, “autoría”, “plagio”, “analfabetismo”, “mercado”, “derechos autorales”, etcétera. Tales criterios se evidencian anacrónicos cuando son aplicados retrospectivamente a representaciones originalmente ordenadas por otras categorías de pensamiento y convenciones técnicas, vehiculadas por otros soportes y medios, persiguiendo otros fines y leídas, vistas y oídas por otros públicos, conforme otros sentidos históricos dados a la experiencia del tiempo.

Así, es preciso presuponer que los residuos que llegaron a nuestro presente existían en su tiempo a través de sistemas de representación específicos, o sea, es preciso presuponer que no se puede hacer historia de esas prácticas utilizando simplemente las representaciones que ellas mismas ofrecen, porque es preciso, al mismo tiempo, hacer también una historia de la reglas —mode-

los, esquemas y convenciones— de su producción textual e iconográfica (véase Goldman 149). Con Bajtín, presuponiendo que

- a) no se puede separar el contenido de la representación de la realidad material del signo;
- b) que no se puede aislar el signo de las formas concretas de su comunicación social;
- c) que no se puede aislar la comunicación y sus formas de las prácticas de las cuales ellas son contemporáneas.

Por la reconstitución de esos sistemas de representación, intento hacer dos intervenciones. Primera: la reconstitución de los padrones de la representación colonial viene al encuentro, teóricamente, de esos presupuestos materiales, que permiten criticar el sentido transhistórico articulado en varias apropiaciones denominadas “pos-utópicas”. Segunda: la reconstitución relativiza el alcance de procesos ideológicos de “invención de tradiciones”, como decía Hobsbawm, y que en el Brasil constituyen génesis ideales de la nacionalidad cuando se apropian de los residuos coloniales.

Así, supongo que las categorías de *práctica*, de *representación* y de *apropiación* son básicas para determinar los procesos materiales de la representación colonial, pues permiten desnaturalizarla, o sea, dislocarla de la generalidad transhistórica y determinista de las categorías rutinarias en las historias literarias brasileñas, determinadas fundamentalmente por la ideología nacionalista de su formación romántica en el siglo XIX. *Práctica*, *apropiación* y *representación* son pertinentes porque permiten la crítica de interpretaciones que conciben las formas pasadas de manera unilateral, como etapas para sí mismas. Con el uso de las categorías que referí, se hace posible demostrar, por ejemplo, que la presencia de los residuos coloniales en el canon literario, como “obras representativas”, resulta de largos encadenamientos de apropiaciones polémicas y contradictorias. Y, cuando se disuelve la naturalidad de la representación, los residuos hablan a partir de sí mismos, como dice Roger Chartier, por eso pueden ser reactualizados como evidencia de prácticas datadas, es decir, como metonimias o restos de prácticas históricas de representación.

En el Antiguo Estado Portugués, la cultura —entendiéndose por ella las Bellas Letras o la ficción, no la Literatura, que aún no existe— se localiza en el centro del poder, la Corte, o de los saberes, la Universidad controlada por jesuitas y, aún, en la extensión de ambas, las academias. La separación iluminista de lo público y lo privado aún no es nítida y, por consecuencia, el parecer es casi siempre más fundamental que el ser, pues los signos de posición deben ser dados en espectáculo continuo como evidencia siempre repuesta de la jerarquía, como el “consumo conspicuo” de Veblen y Norbert Elías o la “distinción” estudiada por Bourdieu. La libertad de los súbditos se define paradójicamente como subordinación a los papeles estamentales y a los privilegios y, por eso, el saber y el poder tienen también una dimensión exterior y espectacular, en que se transforman según las conveniencias o decoros de las circunstancias, manteniendo siempre, sin embargo, su unidad básica de retórica, teología política y ética. En el caso de las Bellas Letras, la característica fundamental de ese tiempo es, por eso, la contigüidad de los espacios públicos y privados, más aún en la sociedad colonial, volcada primordialmente a las actividades utilitarias, mercantiles, catequísticas y de defensa del territorio.

Como representaciones de prácticas de esa sociedad, los residuos coloniales que hoy clasificamos como “barrocos” aparecen ordenados por esquemas culturales cuya estructura puede ser deducida a partir de los usos. Supongo que su estudio deba especificar el carácter de las representaciones como usos o apropiaciones particulares y diferenciadas de estructuras anónimas y colectivizadas. En el Brasil, sin embargo, casi todo está aún por hacerse, pues aún es necesario determinar las diferencias de las integraciones culturales producidas en la Colonia por el análisis de sus medios materiales y soportes institucionales, sus correspondencias y flujos internos, y también de las iniciativas grupales y personales de letrados y artesanos del siglo xvii. En este caso, uso la expresión “siglo xvii” para clasificar una larga duración de casi 200 años, caracterizada fundamentalmente por la “política católica” absolutista, mercantilista y anti-maquiavélica. Sus límites pueden ser 1580, inicio de la Unión Ibérica, cuando Portugal y sus colo-

nias pasan al dominio de España, y 1750, año de la muerte de D. João V e inicio de las transformaciones políticas y culturales de la Ilustración del Marqués de Pombal. En el recorte, después de la terminación de las guerras portuguesas de Restauración y del reconocimiento de la independencia de Portugal por España, en 1660, y el reinado del Duque de Bragança, D. João IV, se sigue el corto reinado de D. Alfonso VI, declarado loco y depuesto en 1667 por el golpe de estado articulado por su hermano, el Príncipe D. Pedro, que se casa con su cuñada, María Sofía de Saboya, siendo regente y después rey, como D. Pedro II, hasta 1705, cuando sube al trono su hijo, D. João V, muerto en 1750. Las fechas son apenas indicativas, pues es posible retrasarlas o avanzarlas. Varias temporalidades y sedimentos de dimensiones y estilos variados coexisten en el recorte. Algunas aparecen como larguísimas duraciones de modelos medievales, romanos y aun griegos, que prácticamente desaparecen hacia el final del siglo XVIII; otras duraciones continúan siendo transformadas fuera del límite cronológico de ese recorte. Es el caso de modelos artísticos italianos e ibéricos quinientistas y seiscientistas que continúan siendo aplicados en la arquitectura, en la escultura, en la pintura y en la música de lo que podríamos llamar “barrococó” de Minas Gerais y Goiás del final del siglo XVIII e inicio del XIX.

El referencial de los discursos de varias cuestiones políticas, religiosas y económicas, que agitan ese recorte en Portugal y en el Brasil, se encuentra dramatizado en la representación. Prácticamente todas las cuestiones coloniales son tratadas en las cartas, sermones y obra profética del Padre Antonio Vieira, entre 1624 y 1697; muchas aparecen en las sátiras atribuidas al poeta Gregorio de Matos y Guerra, que vivió en Salvador, entre 1682 y 1695, y que hoy viene siendo apropiado en procesos de constitución de lo que Walter Moser, de la Universidad de Montreal, llamó de “héroe cultural”; algunos de esos discursos son materia específica de cronistas, historiadores, predicadores y académicos, entre 1640 y 1730 por ejemplo, las guerras de 1624 y 1640 contra Holanda, tratadas por Duarte de Albuquerque Coelho en *Memórias Diárias da Guerra do Brasil*, por Diogo Lopes Santiago en *História da Guerra de Pernambuco*, por Frei Manuel Calado en *O Valeroso*

*Lucideno*; las cuestiones dinásticas portuguesas, involucrando la España de los Habsburgos, la Francia de Luis XIV y la Saboya; la reglamentación de la “guerra justa” contra los indios y conflictos de jesuitas, carmelitas, gobernadores, colonos y clero secular, como es el caso de los ataques bandeirantes a las misiones jesuíticas del Paraguay y la esclavización de los indios del Grão Pará y Maranhão; las visitas de la Inquisición a Pernambuco y a Bahía y la persecución a los comerciantes judíos y cristianos nuevos; la competencia comercial con Holanda, Inglaterra y Francia; el fracaso del proyecto jesuítico de fijar los capitales judaicos en Portugal con la formación de una compañía de comercio, la Compañía del Brasil; la destrucción del gran reducto de esclavos rebelados, el quilombo de Palmares, en 1695.

A partir de 1675, las barreras aduaneras impuestas por Inglaterra, Francia y Holanda a la distribución y a la venta de azúcar brasileña en los mercados europeos hacen que se abulten los estochos en los almacenes de Lisboa. La Corona ordena entonces que se reduzcan los precios, con la intención de volver competitiva el azúcar brasileña. En Bahía y en Parnambuco, la baja de los precios afecta inmediatamente las listas de pago del clero y de la burocracia; eleva el valor y el precio de los esclavos y de los materiales indispensables para los ingenios; descapitaliza a los señores, los lleva al crédito, a la imposibilidad de saldar deudas, a las quiebras y al cierre de los ingenios o al “fuego muerto”; afecta la cobranza de impuestos, donativos y diezmos; intensifica la miseria de la población crónicamente miserable. La crisis se amplía cuando la moneda metropolitana de plata y oro se fija en un valor facial inferior al de la moneda circulante en el Brasil, lo que produce la evasión de los metales hacia Portugal, acompañada del alza de los géneros; en 1688, después de la devaluación de 20% de la pataca española, la moneda portuguesa se vuelve más vulnerable al contrabando y a otras prácticas de desvío, como la del corte de sus bordes y fundición de las aparas, transformadas entonces por los orfebres bahianos en barras de oro y plata, o en vajillas y otros objetos suntuarios que, junto con el tabajo y la jeribita, el aguardiente de caña, eran cambiados por africanos en Angola y en el Golfo de la Guinea. En 1692, el gobernador Cã-

mara Coutinho escribe desesperado al rey, comunicándole que la miseria es tan grande que ya no hay monedas para las limosnas, pide providencias para poner fin a la crisis que impide la caridad. Aún entre 1680 y 1700, en Bahía y en otros lugares del Nordeste, grandes mortandades de esclavos, causadas por la “bicha”, la fiebre amarilla traída en los navíos negreros, vuelven más precaria la situación, caracterizada entonces por la murmuración popular, por sediciones de soldados del Terço de Infantería, por revueltas de esclavos, por ataques de indios bravos y piratas franceses e ingleses, por la ascensión de mercaderes y miembros de las órdenes mecánicas a posiciones en la aristocracia, con la oposición cerrada de la hidalguía vieja, aliada de la Inquisición. La jerarquía sufre entonces reveses constantes, para recomponerse inmediatamente, en innumerables conflictos de representaciones.

Hacia 1690, la penetración de los bandeirantes en el territorio central y el descubrimiento del oro en la región de Villa Rica, hoy Ouro Preto, y, luego, el descubrimiento de los diamantes del Arraial do Tijuco, hoy Diamantina, aseguran un nuevo ciclo económico, que producirá la riqueza de la industria inglesa y el lujo y la pompa de la corte de D. João V, con la construcción del palacio-convento de Mafra y la continua importación portuguesa de arquitectos, pintores, músicos y letrados italianos, que reactivan esquemas seiscentistas y quinientistas. En la arquitectura, en la escultura, en la pintura, en la poesía, en el teatro y en la música, se recurre una vez más a Borromini, Palladio, Scamozzi, Serlio, Ripa, Possevino, Gilio, Marino, Bernini, Monteverdi... En el Brasil, los mismos esquemas son reactivados en las academias que se fundan de 1724 hasta mediados del siglo XVIII como una primera tentativa de organización sistemática de la cultura. La primera de ellas, la Academia Brasílica dos Esquecidos (Academia Brasílica de los Olvidados), fundada en Bahía en 1724, tenía la finalidad de escribir las varias historias, administrativa, militar y eclesiástica, de la conquista del Brasil. La obra de Sebastião da Rocha Pita, *História da América Portuguesa*, de 1730, se deriva de ese proyecto. A partir de 1750, los esquemas de la teología-política y de la retórica seiscentistas están agotados en Portugal, siendo sustituidos por modelos franceses e italianos de la Ilustra-

ción neoclásica, pero continuarán siendo aplicados en el Brasil como un barroco, hasta la Misión Francesa, grupo de intelectuales y artistas franceses traído al país en 1817 por iniciativa de Don João VI. Es el caso de las *Obras Poéticas*, editadas en 1768 por el árcade Cláudio Manuel da Costa, que al mismo tiempo imita la ingeniosidad del estilo asiático de Góngora y la pastoral de las óperas neoclásicas de Metastasio, adaptándolas al paisaje pedregoso de la región minera. O, al inicio del XIX, de las obras del Aleijadinho y de Manuel da Costa Athaide, entre 1810-1817, en la Iglesia de San Francisco de Assís, en Villa Rica. O de la escultura religiosa de Veiga Vale, en Goiás, alrededor de 1840.

Se debe presuponer la sincronía del Brasil con las colonias africanas y asiáticas de Portugal, las colonias españolas y otros centros europeos de cultura y, en este sentido, la representación colonial puede ser descrita, en un primer momento, como resultado de procesos técnico-políticos de integración de códigos culturales diversos, como integración que adapta y deforma los mismos patrones en valores-de-uso locales. En el tiempo de que hablo, la internacionalización de la racionalidad de Corte de las monarquías absolutistas católicas hace que los letrados y los artesanos de Roma y Nápoles, de España, Portugal, Perú, Nueva España y Brasil, principalmente, compartan la misma referencia retórico-teológico-política de base. Los letrados que entonces viven en Brasil son casi siempre personas de la burocracia y el clero; generalmente se forman en el curso de Cánones de la Universidad de Coimbra. Cuando no pudieron obtener tal formación en Portugal, estudiaron en los colegios jesuitas del Brasil. Como los artesanos que realizan encargos de las cofradías, hermandades y órdenes religiosas, dependen directamente de mecenas o patrocinadores. El letrado colonial no es todavía una figura social justificadora de un imaginario social asociado a ella (véase Viala). Así, no es todavía el "autor" o el "escritor", en el sentido iluminista y pos-iluminista del término; pero tampoco es ya el "escribano" de una corporación de oficio medieval.

Para definirlo esquemáticamente, aquí debemos recordar el valor o los valores de su representación en una sociedad fundamentada en la doctrina del "pacto de sujeción" expuesta por Suárez y

enseñada en los cursos de Derecho Canónico de Coimbra y en los colegios jesuíticos del Brasil. Según el Derecho Natural portugués, la persona, sus privilegios y posición se definen por la integración jerárquica en un orden o un estamento del Estado entendido como “cuerpo místico” de voluntades subordinadas a la cabeza real, más que por sus atributos individuales o derechos. La identidad social del letrado colonial no se define específicamente en el campo de las letras, pues no hay autonomía del individuo y de las obras, pero, antes que nada, en el de otros servicios. Un índice de eso es el número tan bajo de documentos iconográficos en que aparecen figuras de escritores; otro indicio es la inexistencia de calificaciones como “autor”, “escritor” u “hombre de letras” en la papelería administrativa y jurídica portuguesa. Entonces, el escritor es designado por categorías profesionales, como Oidor General, Juez (Juiz de Fora), Desembargador, Padre, por categorías de posición, como hidalgo/no-hidalgo; y, todavía, de la formación. Por ejemplo, en los papeles portugueses de entonces, “letrado” casi siempre significa “formado en Derecho por Coimbra”. O sea que la posición letrada está determinada por las categorías jerárquicas y profesionales de pertenencia al “cuerpo místico” del Estado, más que por la autonomía autoral, por la originalidad, por la invención literaria o por la competencia mercadológica como la entendemos hoy.

La representación discursiva que el letrado colonial produce, principalmente en portugués, español y latín, es mimética, hecha como aplicación de técnicas retóricas anónimas y colectivizadas que imitan y emulan modelos de autoridades, adaptando a ellos la referencia institucional e informal de los discursos del lugar. Las adaptaciones locales producen deformaciones de varios grados y valores, que repiten sistemáticamente las prescripciones de los esquemas imitados y son diferencias materiales, institucionales, formales y aun personales, como intervención en el padrón colectivo. Como la representación producida no conoce la división de los regímenes discursivos producida a partir del Iluminismo, obviamente no es “literatura” y tiene entonces un uso fundamentalmente utilitario. No se piensa que la poesía o la oratoria, por ejemplo, puedan ser objeto de contemplación desinteresada, en el sentido iluminista de la estética kantiana.

Paso, ahora, a hablar de algunos criterios de regulación de la forma de la representación colonial como producción de presencia de lo divino. Vieira, en un sermón epidíptico, el “Sermón de Nuestra Señora de la O”, que predicó en Bahía, en 1640, monta una paradoja especulativa en que el continente es menor que el contenido, cuando propone la figura en que el vientre de María contiene al Hijo que es el Padre. Para figurar la paradoja de la inmersión del infinito en las especies finitas, Vieira lo alegoriza con la metáfora del mar adonde se lanzó una piedra: los círculos concéntricos se van apartando poco a poco del centro, pero en todo nuevo círculo el centro está presente por la reverberación de la causa, que al mismo tiempo no está en ellos, según la antigua tópica neoplatónica que inventa a Dios como el círculo que tiene el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna. En el techo y las paredes de la capilla de Nuestra Señora de la O, construida en 1711, en Sabará, Minas Gerais, el artesano dibujó emblemas de un círculo que circunda otro, figurando la infinitud de la participación de Dios en las formas creadas. Otras iglesias coloniales mineras presentan la misma teatralización de lo infinito de la representación; por ejemplo, en la de San Antonio, de Tiradentes, aún existen los restos de un riel semicircular por donde corría una cortina, que abría o cerraba la escena del altar como *teathrum sacrum* del infinito. La alusión al infinito es inmediatamente visible en el oro dramáticamente iluminado de los altares de la Iglesia del Pilar y otras, de Minas, de Bahía, de Río y Pernambuco. O en la figuración de la *vanitas*, en el techo pintado por el Maestro Athayde, en la Iglesia de San Francisco, en Ouro Preto. En la poesía de esa época, también es rutinaria la disposición sintáctica en forma de quiasmas, cuya espectacularidad metafórica dramatiza para el destinatario el artificio de la analogía aplicada, como un diagrama del acto del juicio que inventó la proporción de las metáforas.

Esa homología de las representaciones seiscentistas, que es visible o legible como teatralización de un efecto o como resultado de un procedimiento técnico aplicado según categorías neo-escolásticas específicas del catolicismo portugués contrarreformado, corresponde a la oposición complementaria que atraviesa todas

las prácticas del siglo xvii luso-brasileño, la oposición complementaria de *infinito/finito*. La oposición compone la naturaleza y la historia como especies figurativas de lo divino, que las orienta providencialmente en el tiempo. Así, las representaciones tienden siempre al espejismo, a la duplicación, a la saturación binaria del espacio, el aparentemente desordenado cúmulo, la incongruencia aparente y, en fin, a la ordenación como quiasma, como una gran X espacial en lo plástico y como disposición por antítesis en los discursos. La representación funciona como el reglamentado *teatrum sacrum* profesado por los jesuitas desde el siglo xvi y figura el plano inclinado por donde los fantasmas sensibles de la materia suben, atraídos por la secreta simpatía de la Luz de su Causa Primera y Final, y por donde los conceptos inteligibles de lo divino bajan, encarnándose participativamente en los géneros, especies, individuos y accidentes de sus efectos y signos. La representación alegoriza un lugar atópico, que unifica toda la materia y todo el tiempo mientras redistribuye participativamente sus conceptos. En las artes se ve y lee, conforme criterios del xvii, el punto fijo del juicio iluminado por la *sindéresis*, la luz natural de la Gracia, espejada en la discreción, en la prudencia, en el disimulo honesto y en la agudeza jerárquicamente proporcionadas.

En este sentido, todo aquello que Deleuze propone como *pli*, pliegue o doblez, cuando trata de Leibniz, puede también ser entendido, en términos del siglo xvii luso-brasileño, como teatralización de las operaciones de un ingenio cuyo juicio es icásticamente iluminado por la Gracia cuando produce agudezas, aun cuando los efectos son simulacros, incongruentes y fantásticos. La agudeza resulta de la *sindéresis* prendida en el alma en el acto perceptivo y en el acto intelectual del juicio. Como un silogismo retórico o entimema, la agudeza desdobla sensiblemente, en el espacio y en el tiempo, la calidad ético-teológica de la participación de su observador en la Luz divina. Dicho de otro modo, el decoro retórico de los estilos agudos materializa el decoro ético del juicio que los produce, distribuyéndolo por posiciones de jerarquía. El mismo decoro, por eso, se adapta distintivamente como clasificación o distribución de lugares sociales. Así, la representación hace el paso reglamentado de la Luz divina prendida en la conciencia

del artífice o del poeta-prosador a las instituciones políticas, que son vistas comúnmente como una posición superior a partir de la cual otras son definidas en el espectáculo escenificado. La agudeza no es el mero efectismo afectado que acusan las interpretaciones románticas y que aún son rutinarias en las historias literarias brasileñas, pues ella es un modo históricamente determinado de pensar. La agudeza enseña que la representación es infinita, por eso demuestra que la unidad presupuesta de la Luz teológica, espejada en sus efectos inesperados como proporción de la luz natural, encontró un espejo más en el destinatario. En la doblez de las metáforas, la alusión a lo inexpreso inefable de la Causa aparece en la representación como un vacío puro del lenguaje que tiende hacia lo sublime y traduce los efectos como la presencia del proyecto providencialista de Dios en la historia portuguesa.

En el Brasil de hoy, en la discusión de las artes, retorna justamente la cuestión de la historia, principalmente porque no sabemos bien qué hacer con la experiencia del tiempo en la crisis general del Iluminismo. Se observa hoy, en varios puntos, un *retorno*, como *retorno al Barroco*. Ese retorno al Barroco es generalmente teorizado como transhistoricidad del estilo y de una naturaleza barroca del Brasil, que permitiría postular el continuo de una esencia idéntica a sí misma en las variaciones temporales de sus accidentes, desde el descubrimiento por Cabral, en 1500, hasta las más recientes conciliaciones neo-liberales del gobierno actual. Hay también, paralelamente, un *retorno del Barroco* como alegoría benjaminiana, en que, en la discusión de la ruina colonial, también son discutidas algunas cuestiones espinosas, como la del fracaso de proyectos históricos de emancipación humana figurados por la utopía modernista, que aparece ahora como muerta o fuera de propósito. La discusión de la historia literaria se incluye en ese debate.

Una de las razones principales de esos *retornos*, *retorno al Barroco* y *retorno del Barroco*, operados hoy en varios frentes, podría ser alegorizada por el decir con que Lyotard refirió lo irrepresentable o lo intratable de la realidad contemporánea, que sería imposible reducirla a una meta-narrativa teleológica de origen y sentido, y para la cual la representación más apropiada sería la

no-representación, la presentación del silencio y la ausencia de figura, que sugieren, en la insipidez anescópica, que tal vez lo sublime kantiano sea la noción más aproximada para describir el espectáculo contemporáneo de una infinitud negativa de no-representación que se da a la conciencia sin concepto.

Creo que es la articulación teológica, de carácter participativo o analógico de la representación colonial, la que, por presuponer la repetición de la identidad divina en las diferencias alegóricas del tiempo, hace que la representación tienda a lo sublime; creo que es la articulación teológica la que ha venido permitiendo el retorno a la noción de “barroco” como aplicación eurística o proposición pragmática de homologías e identidades entre el presente y el siglo xvii. La comparación aparece, por eso, como instrumento alegorizante de la experiencia contemporánea de no-totalización. Quiero decir: el régimen de las heurísticas contemporáneas que hoy en el Brasil se apropian de “lo barroco” en los términos dorsianos y wölfflinianos es por definición metáfora, cuando afirma la posibilidad de la noción o su identidad transhistórica. Eso ya podría ser, supongo, una cuestión interesante, que es la del alcance teórico y crítico de la argumentación metafórica que moviliza la noción. En este caso, las apropiaciones contemporáneas del “barroco” vienen siendo hechas como una correlación: ellas son formuladas como un alineamiento de dos series, la de los residuos del siglo xvii y la de los residuos de prácticas artísticas y críticas modernistas, estableciéndose relaciones entre los efectos de ambas series como una traducción entendida generalmente como identidad. Supongo que la traducción es apenas analógica, metafórica, como dije, dada la diferencia histórica irreductible del valor y de la función de un poema de Gregorio de Matos o de un sermón de Vieira en el tiempo teológico de la monarquía absolutista y el valor de éstos hoy, en el no-tiempo del presente eterno de la sociedad neoliberal. De todos modos, la noción autenticada de “barroco” es propuesta como conexión de las dos series y aparece generalizada como instrumento descriptivo, analítico e interpretativo en la clasificación de las artes y prácticas contemporáneas, como “neobarroco”. Criterios técnicos y estilísticos, como “acumulación”, “ornamentación”, “saturación espacial”, “ludis-

mo”, “desfuncionalización”, “autonomización de la forma”, “alegoría” son los más usuales.

La condición de la posibilidad de establecer hoy la relación de identidad entre las artes seiscentistas y las contemporáneas, cuando se alega que se caracterizan por la autonomización de la forma y de la función, por la mezcla o por la acumulación no-jerarquizada de las formas o por el uso del ornato como referencia atemporal, está dada en el modo en que las artes del xvii componen los efectos.

Por eso, tal vez fuese oportuno determinar los regímenes de apropiación, en tanto que la gran teoría duró, por lo menos hasta los años setenta, en el Brasil, la historicidad de la cultura era una evidencia en las discusiones llevadas a cabo dentro del marxismo, principalmente en los usos de Adorno y Benjamin; por otro lado, la diferencia, la genealogía, la desconstrucción, la energética, principalmente con Foucault, Derrida, Deleuze y Lyotard, también fue una de las especies fuertes de esa historización. Tanto en el área marxista como en el de la diferencia anárquica, había un acuerdo sobre la historicidad de la cultura, aunque las posiciones respecto a su sentido teleológico o no-teleológico fuesen enemigas. Supongo que la cita, la estilización y la parodia de estilemas seiscentistas está obviamente justificada en prácticas artísticas que, por definición, han de transformar materiales históricos en su ficción. Pero la generalización de los procedimientos poéticos para la crítica, la historia literaria y la historia de las artes es transhistórica y conservadora. Hoy, la crítica marxista y la diferencia anárquica desaparecieron en el cambio neoliberal y la cuestión de la historicidad de la cultura se considera no pertinente. Ahora, los procedimientos de la ficción son transferidos a la historiografía y a la crítica literarias. En este sentido, los residuos coloniales son deshistorizados y, reactivados en el presente, se vuelven nuestros contemporáneos; los mismos residuos son desideologizados, en nombre del ludismo y de la experimentación. Es el caso, en el Brasil, de las posiciones defendidas por Haroldo de Campos. Para discutirlo, debo hablar de la temporalidad.

En las prácticas luso-brasileñas de representación del siglo xvii, el tiempo es *calificado*, quiero decir, el tiempo subordina la histo-

ria a sí mismo, componiéndola como una figura o una alegoría providencialista de lo divino; en él no existe la distinción, que es producida a partir de la segunda mitad del siglo XVIII iluminista, de la historia que subordina el tiempo como continuo de superaciones progresistas en dirección a la realización final de la razón humana en el futuro utópico. El tiempo seiscentista presupone, al contrario, el retorno del pasado en el presente, no como repetición simple del evento, sino como repetición diferencial de lo idéntico, o repetición de la identidad del concepto indeterminado de Dios en las analogías y diferencias temporales de los acontecimientos que llevan al perfeccionamiento del Estado monárquico y del alma integrada en las órdenes políticas que lo componen. Toda la representación colonial presupone, en fin, que las diferencias temporales se incluyen en el concepto indeterminado de Dios del cual ellas son, en tanto conceptos producidos por el juicio de los autores, conceptos reflejos o predicados. La representación colonial también presupone, paralelamente, que aquello que se repite en el tiempo, Dios, está absolutamente fuera de todo tiempo y de todo concepto o, aun, exterior a la representación. Eterno e infinito, pero siempre idéntico en los eventos. Así, la representación colonial presupone que las cosas, los hombres y los acontecimientos se distinguen en número y pasan, porque son finitos; pero el concepto que los funda es absolutamente el mismo cuando se repite, infinito. En la representación, por eso, la historia nunca se repite, pero sí su fundamento, Dios, que se repite siempre idéntico en las diferencias temporales que participan en Él y que lo espejean según varios grados de analogía. De eso resulta el pensamiento de la similitud, que propone la representación como un juego de la Presencia, un juego que escenifica la identidad de Dios en las semejanzas y diferencias de la naturaleza y de la historia. Es lo que permitió, por ejemplo, que Vieira haya escrito una obra llamada *História do Futuro*.

Hoy, cuando las utopías iluministas agonizan, hay una analogía posible de los efectos de la representación seiscentista con las contemporáneas, una analogía determinada por las nuevas formas que la experiencia del tiempo viene asumiendo. Ahora, en el *marketing* generalizado, el tiempo también aparece como repetición,

porque el futuro donde lo moderno venía como negación del presente aparentemente está bloqueado, como decía Gumbrecht, el tiempo está “destemporalizado”. Ahora la cultura se caracteriza por el padrón del archivo; en la acumulación heteróclita de todo lo que ya fue, todos los pasados se amontonan como una multiplicidad disparatada de ruinas citables, pero la identidad no es, ni puede ser, Dios, pero es la mercancía, que vuelve las artes, las figuras, también alegóricas de un mismo principio, el capital que revoluciona la cultura, en las nuevas formas de control y fetichismo que conocemos. En la situación contemporánea, parece que el tiempo murió; o que, por lo menos, hiberna. En Brasil, el Barroco resucita, después de tres siglos en que estuvo sepultado, sofocado o excluido. Y ahora, la noción de una unidad transhistórica de un Brasil barroco hace que se afirme, por ejemplo, el natural carácter de subordinación del pueblo brasileño a la jerarquía, el natural carácter católico del mismo, el natural deseo de autoridad y, en fin, la natural conciliación o integración de todos los intereses y particularidades en la figura general del Estado y de los gobernantes, como si el país de hoy fuese un grande y metafísico “cuerpo místico”. Aparentemente, por eso, proponer la tópica de la metafísica para hablar de las artes seiscentistas podría implicar el sentido de la inmaterialidad teórica y abstracta; en este caso, aún, la metafísica es determinante para que se especifique la materialidad de los efectos de la representación del siglo xvii como un diferencial que permite también criticar los efectos de desmaterialización presentes. Lo que implica, a su vez, discutir la teoría del signo.

Desde Saussure, aprendemos a pensar el signo como una entidad binaria de significante y significado; como forma de expresión, el significante excluye lo que sonoramente no es diacrítico o distintivo, de modo que lo fonológico oculta lo fonético, excluyéndolo a la dimensión de lo inarticulado. La sustancia de la expresión no interesa a la teoría de la lengua, desde entonces; de la misma manera, aprendemos con Hjelmslev que, semánticamente, sólo la forma del contenido interesa, excluyéndose la sustancia hacia lo inarticulado y pre-lingüístico.

Esa bipolaridad de nuestra concepción de signo no corresponde a la de la representación luso-brasileña seiscentista, que es cuádruple, ya que está fundamentada en la analogía de base neoplatónica y escolástica. Digo eso recordando que, en las prácticas de representación del xvii, las dos sustancias —de la expresión y del contenido— también significan, siendo motivadas por la participación en lo divino según las tres grandes especies de analogía, atribución, proporción, proporcionalidad, de modo que ciertas proposiciones seiscentistas que parecen fantásticas y absurdas para iluministas o tan pos-modernas para algunos de nosotros, se vuelven históricamente inteligibles cuando se considera justamente la metafísica que las articula en prácticas integrativas de una sociedad de Corte transferidas para el trópico y cuando se propone que la imaginación que las inventa también presupone la materialidad misma, la materia de la sustancia de la expresión y del contenido, de las formas que asumen.

En el largo siglo xvii, la doctrina retórica que regula las representaciones es definida como *diseño*. El *diseño* integra entonces concepciones cristianas antiguas, que se apropian del neoplatonismo en la doctrina del signo, como es el caso de San Agustín, y concepciones escolásticas que se apropian de Aristóteles en la doctrina del juicio verosímil. La doctrina del *diseño* forma entonces lo que hoy la historia cultural francesa llamaría como “modelo cultural”. El *diseño* aparece teorizado, por ejemplo, ya en los textos italianos quinientistas sobre el *concetto* y la agudeza, siendo retomado hasta mediados del xviii en el área católica contrarreformada. Padrones de racionalidad de la Corte ibérica —prudencia, discreción, agudeza, disimulo honesto— adaptan entonces la doctrina del *diseño* a la representación. Para hablar de ella, sin embargo, aún debo hablar sobre ángeles.

El intelecto angélico es una reverberación de la inteligencia de Dios y sólo sabe concebir conceptos espirituales. La afirmación es de Emanuele Tesauro, en *Il Cannocchiale Aristotelico*, de 1654, y es un lugar común en el siglo xvii luso-brasileño, debiendo ser tomada al pie de la letra cuando se estudia la representación seiscentista producida en Brasil. Cuando trató de un asunto relacionado con el mío, los tratados italianos de empresas del si-

glo xvi, Robert Klein evidenció que el presupuesto teológico de que sólo el ángel conoce directamente lo universal implicaba, por el contrario, en los siglos xvi y xvii, que el conocimiento humano es teórico, o sea, análogo, no divino. Si fuera posible conocer directamente los conceptos de Dios, el propio concepto y su formulación no serían necesarios (Klein 136); luego era necesario, entonces, encontrar los medios para la figuración de las ideas. En la representación luso-brasileña seiscentista, son medios por definición indirectos.

Por primer postulado, la representación colonial presupone el carácter universal del *disegno* en la mente humana. El *disegno* es, en el juego de palabras italiano, *segno de Dio*, signo de Dios, *designio* de la presencia de la luz natural de la Gracia que actúa amorosamente en la naturaleza y en la historia. Las preceptivas italianas y españolas que circularon en las colonias portuguesas tratan justamente de la posibilidad de volver visible el diseño mental de la Luz en recetas de agudezas, como es el caso de las “25 cautelas para uso de las agudezas”, de Peregrini; “de los teoremas prácticos” articulados a las diez categorías aristotélicas, de Tesauro; o de las “crisis”, de Gracián (véase Peregrini, Tessauro y Gracián).

Recuerdo aquí un folleto de 1733, que hallé en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, que da noticia de un *Acto Especulativo e Prático* realizado por la *Academia das Quatro Ciências Físico-anatômico-médico-cirurgicas*, en que se anuncian Anatomías, o sea, análisis del Sol, de la Luna, del Aire, de la Luz y de los Ojos. Muy al gusto de la época, el análisis y la demostración están hechos en forma de paradojas, y el cuarto de ellos, que trata de la Luz, tiene la siguiente formulación: “Aclarase que a Luz é cousa obscuríssima”. El folleto prevía, después de varias actividades en que dos académicos discutirían los temas en la forma de paradojas, un último apartado práctico, en que las teorías debatidas tendrían aplicación, leyéndose en el sexto apartado: “por último se pondrá en práctica la Obra Manual de golpear la catarata de los ojos, y la Curación de la Herida, que ahí se hace”.

Extraña medicina, tal vez, pero el presupuesto es el mismo que se encuentra en la representación plástica, en la poesía y en la

prosa de entonces, desde el siglo xvi. El presupuesto aparece en la forma de un concepto agudo a ser demostrado. “Provase que a luz e cousa obscuríssima”, e implica la definición de la materia *luz*, sensible y visible, como sombra, porque emanación participada en la sustancia metafísica de Dios, al final la única Luz auténtica, aunque oscurísima porque resulta absolutamente perfecta para la intuición platonizante. Aparece en la formulación de nuevo la articulación del quiasma: la luz sensible, visible, es totalmente oscura, porque la luz inteligible, invisible, es totalmente clara.

En las doctrinas del concepto que circularon en Portugal y en el Brasil, como dije, los medios de representación eran entendidos como medios *agudamente* indirectos de figuración de esa claridad oscurísima que es Dios en la mente y se definían con el brillo de una agudeza prudencial o discreta que buscaba efectos de hermetismo. Como dice Tesauro, el brillo de la agudeza necesita de la noche oscura de los conceptos porque ella es como una estrella, que presupone el medio circundante para ser vista. En la práctica, formulaciones como ésta reactualizan la asimilación, hecha en la doctrina de las artes en Italia, en el siglo xvi, de *lógica* (como dialéctica) y *arte* (como retórica). Entonces, el concepto expreso en las obras pasó a ser clasificado como “ornato dialéctico”, o sea, al mismo tiempo un efecto y un procedimiento de división ornada de conceptos que prevía, justamente, las materias a que se aplicaría la división, la materialidad de los soportes de la misma y los varios géneros, especies e individuos donde los conceptos divididos serían figurados. Recuerdo aquí, por ejemplo, el techo de la Iglesia del Pilar, en Ouro Preto, donde el cálculo de las masas y de la disposición de las formas previó justamente la materialidad del medio no como mero soporte, sino como espacio calificado, quiero decir, como espacio él mismo ya alegórico, participativo de lo divino, como un espacio compuesto con efectos de luz, o pintada y esculpida, artificialmente aplicada en los dorados y amarillos del oro, o calculada como aprovechamiento de la iluminación natural. Los mismos efectos deberían estar compuestos de modo acumulado y confuso, confundido, para que en la oscuridad relativa ofrecida a la percepción como un instrumento de la forma en el medio natural, se viese justamente la alegoría, o las alego-

rías, de una luz superior, una luz tan radicalmente clara que sólo la oscuridad puede sugerirla, como un sublime generalizado.

Quiero decir: a partir de finales del siglo XVI y en todo el XVII, en Portugal la metafísica de la luz implícita en la actividad artística contrareformada pasó a ser entendida como *técnica* de efectuar un modelo interior hallado o imitado por el ingenio iluminado por la luz natural de la Gracia innata. Y, por eso, el intelectualismo artificioso de las obras seiscentistas pasó a tener su contrapartida inmediata en la más absoluta evidenciación de la materialidad, por ejemplo, como en la oscuridad de alegoría cerrada de la poesía de Góngora o del *Primero Sueño* de Sor Juana, que corresponden a las anamorfosis en la pintura y que exigen una lectura atentísima, hecha innumerables veces por el ojo confundido. El mismo intelectualismo no resulta, por eso, de un ludismo gratuito en que la forma se autonomiza de la función, sino del hecho de que el modelo imitado por los artesanos y poetas es siempre definido como un concepto análogo de la Sustancia divina que es refigurado por conceptos, según una técnica.

El *Libro III*, de la *Retórica*, que trata de la elocución, es una de las referencias principales de los autores seiscentistas que vivieron en Brasil. Ellos releen a Aristóteles para reformular el concepto de metáfora. Ellos la entienden como formulación mental resultante de operaciones de perspicacia dialéctica y de la versatilidad retórica, perspicacia y versatilidad siempre aconsejadas por la luz natural, sobre los conceptos extremos de una materia colectiva y anónima. Así, los autores luso-brasileños coloniales también dislocan la conceptualización tradicional de la metáfora. En ellos, la metáfora pasa de simple tropo de estilo a la base de la invención, como "*gran Madre di tutte le Argutezze*" como dice Tesauro, y eso, porque, con la condensación que la caracteriza, ellos tienen oportunidad de evidenciar la presencia de la luz natural en la mente, quiero decir, la presencia de la luz divina que aconsejó al juicio encontrar semejanzas entre conceptos distanciados, demostrando en las diferencias la universalidad de lo divino.

Para que la representación así entendida tenga eficacia, el medio material es calificado como algo que también debe ser percibido en la experiencia de la forma, como un modo de sustanciali-

zación de la materia por el espíritu. Como decía Luhman, no vemos la causa de la luz, el sol, sino vemos cosas en la luz. Nosotros no leemos letras, sino que, con el auxilio del alfabeto, leemos palabras; y si quisiéramos leer el propio alfabeto tenemos que ordenarlo alfabéticamente. O sea, la coordinación de los elementos produce la forma, pero el propio medio de la forma es muy difuso para llamar la atención. Pues bien, en las artes seiscentistas, vemos cosas en la luz y la luz; leemos palabras y leemos las letras y leemos el alfabeto en cualquier orden. Eso porque, si es cierto que la coordinación sintáctica de elementos produce una forma, es el artificio de evidenciar que el medio es difuso lo que lo torna visible, y eso porque se presupone que hay, infuso, un enorme poder de cohesión de los elementos, Dios.

Como dije, la representación colonial concibe el tiempo *qualitativamente* como análogo de lo divino, por eso formaliza la percepción del destinatario en los estilos como participación de la visión física y espiritual de la Luz en la Luz. La doble visión es organizada retóricamente por una proporción óptica, que compone el “punto fijo” de la observación del efecto. Casi siempre, el efecto es una anamorfosis plástica o una alegoría discursiva, que exigen un punto de vista calculadamente exacto para que la representación sea observada como conviene. El dispositivo nuclear de la representación es la *analogía*, como dije, definida neo-escolásticamente como participación —metafísica y lógica— de los lenguajes en lo divino. Metafísicamente, por la *analogía de atribución*, aquello que absolutamente y plenamente es, es Dios, siendo los otros entes apenas sus imágenes y semejanzas. Operando lógicamente la analogía de atribución, los letrados coloniales establecen la relación entre dos imágenes mentales, o dos metáforas, por medio de un tercer término común a ambas. Cuando componen poesía, piensan que términos como *nieve* y *lirio* pueden aproximarse por medio de un término común a ambos, *blancura*. Eso les permite decir, por ejemplo, que la nieve es *el lirio del invierno* y que el lirio es *la nieve del prado*. Este ejemplo, sin embargo, es de fácil entendimiento, porque prefieren demostrar erudición aproximando términos distantes, lo que hacen por medio de la *analogía de proporción*, que metafísicamente establece los grados

jerárquicos de participación de los entes en el Ser de Dios y, lógicamente, una relación de semejanza entre dos géneros comunes a dos especies, de modo que a primera vista no es clara la relación entre ellos. Por ejemplo, Manuel Botelho de Oliveira, autor bahiano de *Música do Parnasso*, libro editado en 1705, en uno de los sonetos en que trata de la dureza cruel del amor de Anarda, su musa, afirma que “*A serpe é maio errante de torcidas flores*”. No es clara inmediatamente la relación entre la metáfora del reptil, “*serpe*”, y la del mes, “*maio*”. Con un poco de esfuerzo, se percibe que Botelho de Oliveira piensa que, así como la serpiente tiene movimiento y se desliza, así también el tiempo tiene movimiento, pues pasa; luego, por la semejanza de dos movimientos, físico y temporal, establece la equivalencia de dos especies, diciendo que la *serpe* es *maio*. Como los discursos entonces metaforizan las artes plásticas, Botelho de Oliveira también puede proponer que el mes de mayo tiene una piel manchada de “torcidas flores”, como una cobra que trae la primavera de Europa tatuada en sus roscas.

Otro ejemplo, ahora de *analogía de proporcionalidad*, que metafísicamente propone que todos los entes creados convienen con Dios y que lógicamente hace relación entre términos distanciadísimos, de modo que el resultado acostumbra aparecer como incongruencia fantástica, puede ser el de un sermón en que, para alegorizar el amor de Dios, el franciscano Fray Antonio del Rosario usó, en la Bahía de fines del xvii, más de veinte nombres de frutas tropicales del Brasil: el *amendoim* (cacahuete), la *anana* (piña), el *araçá*, el *aretiçuapé*, la *banana* (plátano), el *cajá*, el *cajú*, el *camboi* (caña), la *capucaia*, los cocos, la *fruta do conde* (guanábana), la *gargaúba*, la *jabuticaba*, el *jenipapo*, el *joá*, el *mamão* (papaya), la *mangaba*, el *maracujá*, el *moreci*, el *macujé*, la *mupurunga*, el *oitiroco*, la *oitiruba*, el *piquiá*, la *pitomba* y el *umbu*. En esa época era rutinario en Portugal, como se puede leer en *A Feira dos Anexins*, de D. Francisco Manuel de Melo, componer discursos en forma de metáforas de dulce, de cabeza, de legumbres o frutas. Como Gregorio de Matos, que integra términos banto y tupís en poemas que imitan las sátiras de Quevedo contra el neoterismo de Góngora, Fray Antonio del Rosario tam-

bién imita un modelo europeo, pero adapta el catolicismo a los usos del trópico, cuando propone que “Ananás”, la piña, es el rey de las frutas, porque sus espinas y su color rojiza son corona y manto; además de eso, interpreta “*ananás*” como “*metáfora del rosario*”, cuando, dentro de la analogía, hace otra, en que dice: “Ananás vale lo mismo que *Annanascitur*. De Santa Ana nació la Madre de Dios: Ana quiere decir gracia; ciento cincuenta veces se nombra en el Rosario a la hija de Ana llena de gracia” (Rosario 21).

El principal modelo cultural que define la excelencia humana en la representación producida según esas técnicas es el del *discreto*, como fue expuesto en el tratado de Gracián. Siendo un ideal cortesano, también es una categoría intelectual y un personaje o un tipo en el proceso de interlocución de las representaciones. El *discreto* es invariablemente caracterizado con las virtudes heroicas del cortesano y del perfecto caballero cristiano; se distingue por el ingenio y por la prudencia, que hacen de él un tipo agudo y racional, dotado de instrumentos éticos y retóricos que lo vuelven señor de los decoros de las varias ocasiones de la jerarquía. Como es modelado por la retórica aristotélica, la observación de sus convenciones permite demostrar que su identidad como tipo es definida como representación, es decir, como un estilo de aplicar estilos, o un estilo de afectar una apariencia. La capacidad de escoger y aplicar un decoro específico de la ocasión y no otro define la superioridad social del tipo como forma de representación adecuada a la jerarquía. Luego, también su distinción, como excelencia y poder, resulta de la forma de la representación. En este caso, es la agudeza conceptuosa la que lo distingue de lo *vulgar*, pues el juicio y el ingenio son teorizados como aptos para producir y comprender las dificultades programáticas de la representación como distinción social. En consecuencia, la forma de la representación confiere posición y, por eso, la unidad de las representaciones resulta de la ficción de efectos de unidad virtuosa o decorosa, apareciendo en la práctica como conflicto de las representaciones. Así, las apropiaciones coloniales del modelo cortesano del *discreto* producen representaciones conflictivas, en que “negros”, “indios” y “cristianos-nuevos”, pero también otros

tipos y categorías sociales, como “comerciantes”, “padres”, “mulatos”, “orfebres”, “putas” y “sodomitas” son identificados como vulgares o, al contrario, se apropian de la convención del *discreto* para imponer, con ella y a partir de ella, las mismas clasificaciones negativas a contendientes. En las letras de mi recorte, es rutinaria la reiteración de tales dispositivos en la crítica a la confusión de las representaciones, según los temas del mundo al revés y de la simulación maquiavélica, proponiéndose como blanco privilegiado de ataques el tipo social recién-salido de las filas cristianas-nuevas del capital mercantil y financiero de los negocios del Brasil, África y Asia. El tipo entonces sube de jerarquía cuando se apropia de la educación superior suministrada en Coimbra; u obtiene posición por fueros falsificados de nobleza, que entonces se compran en Lisboa; o por casamientos, como en Bahía, con las hijas riquísimas de señores de ingenio.

El estudio de los dispositivos retóricos y teológico-políticos permite, por eso, que se haga una reclasificación de los usos coloniales de los varios géneros y estilos de la agudeza, según ocasiones de la jerarquía especificadas como decoro ético-político, pudiéndose demostrar que, en esas prácticas, la identidad es definida como representación y por la representación; que el poder es deducido de la apariencia y que la posición deriva de la forma de la representación (véase Chartier).

Creo que prácticas de representación regidas por esa concepción participativa de la materia en la sustancia metafísica de Dios vuelven precarias las hipótesis de una continuidad del “barroco” o de una nueva era “neo-barroca” hoy, pues no consideran que Dios está muerto desde el siglo xviii, aunque su fantasma continúe asombrándonos en la mercancía. Es evidente —creo que debe ser evidente— que tales desproporciones pueden ser comparadas, por ejemplo, como sucede en Brasil, con el expresionismo alemán de principios del siglo o con la pintura magnífica y atroz de Bacon o con el teatro de Heiner Müller o con todo, afirmándose el “barroco” expresionista de esos autores, de las artes, de la cultura y todo lo demás. ¿Será que hoy, cuando el tiempo iluminista aparece como agotado y la negatividad crítica está archivada, la forma irrepresentable de la experiencia histórica sólo encontraría como

análogo del vacío la metafísica de la luz? De todos modos, las apropiaciones parecen indicar que hoy el gran problema teórico es, a final de cuentas, el de la teología sin Dios, la teología del cambio, o trueque, que se experimenta diariamente en la experiencia indecible de la sociedad neoliberal.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- GOLDMAN, NOEMÍ y LEONOR ARFUCH. "Historia y prácticas culturales." Entrevista a Roger Chartier. *Entre pasados. Revista de Historia* 4.7 (1994).
- GRACIÁN, BALTASAR. "Agudeza y arte e ingenio." En *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.
- KLEIN, ROBERT. "La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les impreses, 1555-1612."
- PEREGRINI, MATTEO. *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*. Bologna, 1639.
- ROSARIO, FREI ANTÓNIO DO. *Frutas do Brasil numa Nova e Ascética Monarchia, Consagrada á Santíssima Senhora do Rosário*. Lisboa: António Pedroso Galram, 1701.
- TESAURO, EMANUELE. *Il Cannocchiale Aristotelico*. Saed. Torino: Zavatta, 1670.
- . "Dell'argutezza et de'suoi parti in generale." En *Il Cannocchiale Aristotelico*. Saed. Torino: Zavatta, 1670.
- VIALA, ALAIN. "Du caractère d'écrivain á l'Age Classique." *Textuel Images de l'écrivain*. 22 (1989): 51-52.