

Ornamento

Doutorando Valentín Díazⁱ (UBA/CONICET)

Resumo:

La ponencia indaga algunos momentos teóricos atravesados por la “peste ornamental” que recorre el siglo XX. A partir del comentario de “Ornamento y delito” de Adolf Loos (cuya publicación define un auténtico umbral, en el contexto de la Viena de fin de siglo, de una era recorrida por la tensión entre dos modos de reinventar el proyecto moderno, su forma, su economía y su temporalidad) y de su cotejo con la lectura de Walter Benjamin a propósito del uso del hierro y el vidrio en la modernización urbana (en el marco de su teoría del barroco), el trabajo analiza las implicancias de los debates en torno al ornamento y sostiene que, a partir de allí, es posible comprender de un modo específico los alcances de la postulación de una modernidad barroca. En ese contexto, el neobarroco toma la forma de una máquina lectora y coincide con la postulación de un modo de mirar cuyo modelo es la anamorfosis (Baltrušaitis).

Palavras-chave: Ornamento, Viena, Adolf Loos, Walter Benjamin, Anamorfosis

1896. Rubén Darío

SONATINA

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?

¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,

ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrele que no duerme y un dragón colosal.

¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
(La princesa está pálida. La princesa está triste.)
Más brillante que el alba, más hermoso que abril!

“Calla, calla, princesa –dice el hada madrina-;
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor.” (DARÍO, 1987, pp. 478-479)

1908. Viena

Cuando el arquitecto Adolf Loos pronuncia, en 1908, la conferencia que será su intervención ensayística más significativa, “Ornamento y delito” [„Ornament und Verbrechen”], da nombre a una polémica que condensa muchos de los temas fundamentales del proceso de modernización estética que tiene lugar en la Viena fin de siglo. El ornamento, desde la perspectiva de Loos, se vuelve una patología, la peor de las patologías del presente: una “epidemia ornamental” [*Ornament-seuche*]. De las tantas pestes que, en nombre del racionalismo y el progreso, fueron sancionadas durante el siglo XX, la del ornamento es, probablemente, no la más recordada, pero sí aquella que diseña un recorrido que merece ser reconstruido, en la medida en que permite ver que en la emergencia y el desarrollo del modernismo estético se superponen concepciones, temporalidades y tradiciones que, según el lugar que se les asigne en la historia, nos obligan a inscribir el presente en universos diversos, incluso antagónicos.

Claro que no se trata sólo de Viena. En ese mismo año, por ejemplo, están fechadas las primeras notas del libro publicado muchos años después por el catalán Eugenio d’Ors (*Lo barroco*) que registra una polémica similar en España. Pero Viena, desde el punto de vista del análisis histórico de la emergencia de los diferentes modelos de modernidad estética, posee la ventaja de haberse transformado, en el lapso de unos pocos años y concentrado en algunas escenas, en un laboratorio, en la auténtica infancia del siglo XX (Cfr. JANIK y TOULIM, 1974, p. 13).

Ornamento es, de este modo, el nombre que adquiere en la Viena de fin de siglo una disputa de mayor envergadura que ya recorre Europa y continuará haciéndolo a lo largo de todo el siglo: la del Barroco. Una disputa en la que lo ornamental coincide con una redefinición de los valores estéticos en la medida en que hace del suplemento, de lo superfluo, del artificio, de la retórica llevados a su extenuación un nuevo fundamento. 1908 se vuelve, por lo tanto, uno de los umbrales de una modernidad que asume, en este caso en Viena, una condición definitivamente doble, dado que nace tensionada por dos fuerzas antagónicas. Tal como señala Christine Buci-Glucksmann en

su postulación de una *Philosophie de l'ornement*,

permite pensar el nacimiento de dos formas de modernidad: por una parte, una modernidad racionalista, del progreso que funciona sobre la base de una ruptura radical con el pasado y que encontrará en el concepto de vanguardia su práctica y su utopía; por otra parte, una modernidad más 'intempestiva', incluso a contra-corriente, que se sitúa en una constelación de tiempos diferenciales. (BUCI-GLUCKSMANN, 2008, p. 37).

Ahora bien, el interés de una intervención como la de Loos en "Ornamento y delito" no depende tanto de su condición de manifiesto de la arquitectura moderna, sino más bien del hecho de que pone en escena una guerra de la que la nueva arquitectura es tan sólo uno de sus productos.

La producción ensayística de Loos, desde el comienzo emparentada no sólo en sus principios sino incluso en su tono con la de Karl Kraus, es la de un agitador (así lo llama Benjamin), un provocador, un polemista¹ y su militancia estuvo centrada en un objetivo fundamental: separar la arquitectura del arte (división que las artes aplicadas no cesaban de poner en crisis). Sólo así, piensa Loos, es posible entregar al hombre moderno lo que éste necesita.

Así sintetiza Loos su idea en "Ornamento y delito": "He encontrado la siguiente sentencia y se la ofrezco al mundo: la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento de los objetos utilitarios" (LOOS, 1993, p. 347). Loos declara, de este modo, una guerra que excede el espacio de la arquitectura: guerra al tatuaje, guerra al graffiti de baño, al terciopelo, guerra a la cruz, al erotismo, al derroche. Pero su obsesión fundamental es una sola, el tiempo. En "Elogio del presente" (1908) se lee:

Cuando pienso en los milenios pasados, y me pregunto en qué tiempo hubiera preferido vivir, entonces me digo que en el actual. Ya sé que a veces vivir fue todo un placer. Algunas épocas tenían esas ventajas y otras aquéllas. Y quizás en cualquier tiempo se vivía más feliz que hoy en día. Pero en ninguna época se iba tan bien vestido, de forma tan hermosa y práctica como hoy. (LOOS, 1993, p. 335).

Loos hace del presente un tiempo que reclama estar a su altura y sabe que la contemporaneidad con el propio presente no es algo dado. En la temporalidad que, a partir de allí construye (y cuyo objetivo es conducir a Viena hacia esa contemporaneidad imaginada), el único problema son los rezagados y su mayor efecto es "el enorme daño y las desolaciones que produce el resurgimiento del ornamento" (LOOS, 1993, p. 349), entendido como "recaída en los viejos estilos" (LOOS, 1993, p. 325). Dice Loos:

El ritmo del desarrollo cultural sufre con los rezagados. Quizás yo viva en 1908, pero mi vecino vive en 1900 y aquel de allí en 1880. Es una desgracia para un Estado que la cultura de sus habitantes se reparta en un espacio de tiempo tan grande. El campesino de Kals vive en el siglo XII. (...) ¡Afortunado el país que no tiene rezagados ni depredadores! ¡Afortunada América! (...)

Los rezagados retrasan el desarrollo cultural de los pueblos y de la humanidad, pues el ornamento no sólo es producido por delincuentes sino que es un delito, porque daña considerablemente la salud del hombre, los bienes nacionales y, por lo tanto, el desarrollo cultural. (...) ¡Ay del pueblo que quede atrás en el desarrollo cultural! Los ingleses se vuelven más ricos y nosotros más pobres. (LOOS, 1993, pp. 349-350)

Para Loos había sido determinante su viaje a EEUU entre 1893 y 1896. Allí había sentido vivir en el futuro. Al menos así es narrada esa experiencia temporal, vinculada con la moda, cuando

¹ La revista que publica durante 1903 lleva por título *Lo otro. Una revista para la introducción de la Cultura Occidental en Austria*.

Loos percibe que los pantalones ajustados de un norteamericano “comparados con los que yo llevaba me parecieron inmodernos. Sólo después supe que él no llevaba ‘todavía’ sino ‘ya’ pantalones ajustados” (LOOS, 1993, p. 253).

Pero si el ornamento es aquello que en mayor medida exaspera a Loos, es porque éste no sólo pertenece al pasado, sino incluso porque, en vista de sus sucesivos retornos, se ha despegado del tiempo: “El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene pasado ni futuro” (LOOS, 1993, p. 351). El ornamento moderno es, por lo tanto, síntoma de una modernidad del anacronismo.

Lo que resulta más atractivo de esta invectiva es que, desde nuestra perspectiva, funciona como síntesis perfecta de los temas que organizan la discusión del Barroco y el Neobarroco a lo largo del siglo XX: el tema económico (el ornamento como forma moderna de *potlach*), el tema temporal (el ornamento como anacronismo), el tema erótico (el ornamento como perversión), el tema retórico (el ornamento como proliferación de suplementos, como ruina, en última instancia, de la funcionalidad), el tema corporal (el ornamento como artificialización –el *sex appeal* de lo inorgánico), el tema escópico (el ornamento como desvío de la mirada).

Ahora bien, es necesario preguntarse por qué Loos necesita declarar su guerra a la “epidemia ornamental”, comprender qué lo lleva hasta allí. Es claro, en primer lugar, que Viena no estaba aún preparada para la arquitectura de Loos. La polémica en torno a su obra en la Michaelerplatz, transformada en un caso de interés público, es un ejemplo paradigmático.

Pero en la guerra de Loos la disputa no es sólo con las escuelas del pasado representadas en el historicismo arquitectónico desplegado en la gran intervención urbanística del poder liberal en la segunda mitad del siglo XIX (la Ringstrasse). El gran problema para Loos se encuentra entre los modernos. El siglo XX vienés había comenzado, literariamente, con la publicación de la célebre *Carta* (publicada en 1902) de Hugo von Hofmannsthal. Esa carta ficcional, firmada por Lord Chandos, se convirtió en el emblema de un siglo que, ya en 1900, es sinónimo de enfermedad, pérdida de todo centro, crisis de la experiencia y silencio. Pero lo significativo aquí es que esa carta está fechada en 1603 y establece, por lo tanto, un primer paralelo: la crisis que supone el pasaje del siglo XIX al siglo XX se corresponde, de algún modo, con la crisis que supuso el pasaje del Renacimiento al Barroco.

La modernidad barroca que, a partir de entonces, se despliega en Viena encuentra, desde la perspectiva de Loos, otro gran enemigo: la *Sezession*. El edificio que funciona como sede (obra de Joseph Maria Olbrich) y, fundamentalmente, la pintura de Gustav Klimt (sobre todo en su “período dorado”) hacen del ornamento su emblema. En el mismo año en que Loos pronuncia “Ornamento y delito”, Klimt vuelve a presentar en Viena su trabajo, luego de algunos años, tras haber viajado a Ravena en 1903 a observar los mosaicos de San Vital y de haber participado junto a Joseph Hoffmann y otros artistas de la Wiener Werkstätte en el diseño del palacio Stoclet en Bruselas (se había ocupado de los frisos). Lo que en 1908 (*Kunstschau 1908*) expone Klimt muestra una nueva inflexión de su desarrollo ornamental: la recuperación del arte bizantino (Cfr. SCHORSKE, 2011, pp. 262-263 y BUCI-GLUCKSMANN, 2008, p. 32).

Por último, también en el contexto de la Historia del Arte Viena fue, en esos años, escenario de una gran transformación², producto de la “peste ornamental”. En el contexto de la polémica desatada por los cuadros de Klimt para la Universidad de Viena (*Filosofía*, 1900; *Medicina*, 1901;

² Dice Georges Didi-Huberman al respecto: “La fractura de la que hablo nos despojó cuanto menos, de nuestros propios momentos fundadores. La ‘mutación epistemológica’ de la historia del arte tuvo lugar en Alemania y en Viena en las primeras décadas del siglo: con Warburg y Wölfflin, con Alois Riegl, Julius von Schlosser y algunos otros, hasta Panofsky. Momento de una extraordinaria fecundidad porque los presupuestos generales de la estética clásica eran puestos a prueba por una *filología* rigurosa, y porque esa filología a su vez se veía cuestionada sin tregua y reorientada por una *crítica* capaz de plantear los problemas en términos filosóficos precisos. Se podría resumir la situación que prevaleció desde entonces diciendo que la Segunda Guerra mundial quebró ese movimiento pero que la posguerra enterró su memoria”. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 76).

Jurisprudencia, 1907), entre los defensores de las obras se encontraba Franz Wickhoff, quien, junto a Alois Riegl, había comenzado a poner en crisis la primacía de la estética clásica en la Historia del arte (Cfr. KULTERMANN, 1996, pp. 217-223). Riegl, a partir del lanzamiento de la noción de *Kunstwollen*, había promovido un cierto “relativismo” que permitía abandonar las ideas de progreso y decadencia que guiaron el “secuestro” del Barroco (Cfr. SCHORSKE, 2001, p. 232) y del ornamento, en su libro de 1893, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* [*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*]. En el mismo agitado año de 1908 Wilhelm Worringer, discípulo de Wölfflin, publica su tesis doctoral, *Abstracción y naturaleza* [*Abstraktion und Einfühlung*], en la que retoma la pasión ornamental de Riegl.

Teniendo en cuenta este contexto de discusiones, el valor de la intervención de Loos es que el arte es aquello sobre lo que Loos prefiere callar; el arte es, de algún modo, el límite exterior de su ataque al ornamento. Sin embargo, los fundamentos de su rechazo no dejan de resultar iluminadores: tanto en el problema del ornamento como, en términos generales, en el problema del barroco, la forma de sus recorridos históricos hace que muchas de sus verdades aparezcan por la vía negativa. Lo barroco, cuya delimitación en la historia literaria y artística es siempre frágil (por ilimitada) se aprende desde su “secuestro”.

Benjamin y el barroco

Walter Benjamin supo escuchar la voz que desde Viena se alzaba contra el ornamento, asumió sus implicancias e hizo de Loos una de las figuras que le permitirían definir la experiencia (y la pobreza) del presente. Un anticipo de las hipótesis que Benjamin desplegaría en “Experiencia y pobreza” [„Erfahrung und Armut“] (1933) aparecen ya en el ensayo que dedica a Karl Krauss (1931). Sobre el final de ese ambiguo texto se lee:

El europeo medio no ha podido vincular su vida con la técnica porque se ha aferrado al fetiche de la existencia creativa. Hay que haber presenciado a Loos en su lucha contra el dragón llamado “ornamento”, hay que haber oído el esperanto estelar de las criaturas de Schreierbart o visto el *Angelus Novus* de Klee, que prefiere liberar a los hombres quitándoles algo a hacerlos felices dándoles algo; hay que haber hecho todo esto para comprender a una humanidad que se mantiene en la destrucción (BENJAMIN, 1998, p. 103)

La historia de la experiencia, historia que Benjamin no cesa de reescribir a lo largo de toda su obra, encuentra en el desarrollo técnico que es a la vez condición y efecto de la Gran Guerra un momento de transformación irremediable: “Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 168). Pobreza: se trata de una de las nociones benjaminianas que aún hoy no deja de resultar particularmente inquietante. A ella se agrega otra, la “barbarie positiva” y entre una y otra Benjamin se propone encontrar una salida (artística, política, cultural) para el presente. Entre los nombres de la época cuya condición es “comenzar desde el principio; (...) empezar de nuevo, (...) construir desde poquísimo” (BENJAMIN, 1987, p. 169) está, claro, el de Adolf Loos. Loos que, al igual que Le Corbusier, había comenzado a trabajar con el hierro, el hormigón y el vidrio. Dice Benjamin: “No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen ‘aura’. El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión” (BENJAMIN, 1987, pp. 170-171).

La crisis de la experiencia coincide con la tan fatigada crisis del aura. “Experiencia y pobreza” es, en este sentido, uno de los momentos emblemáticos del movimiento pendular benjaminiano entre la nostalgia (que es siempre la del Paraíso perdido) y la euforia por la novedad, entre el coleccionismo y la destrucción, entre el interior como refugio marcado por la huella y la

transparencia. Para dar por resuelto el problema del aura, cito a Georges Didi-Huberman:

saber si el aura ha sido "liquidada" o no es una cuestión falsa por excelencia. (...) Si el aura para Benjamin nombra una cualidad antropológica *originaria*, (...) el *origen* no designa en ningún caso lo que permanece por encima de las cosas (...) El origen, según Benjamin, nombra 'lo que está en tren de nacer en el devenir y en la decadencia'; no la fuente, sino 'un torbellino en el río del devenir, que entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de desaparecer'". De este modo Didi-Huberman llega al punto clave del asunto: "En realidad, la decadencia misma –lo que cae– es parte integrante del 'origen' así entendido: el origen en tanto que tal no es pasado caduco, aunque fuese fundador, sino al contrario, ritmo jadeante, frágil, el doble régimen dinámico de una historicidad que, sin tregua, hasta en el propio presente 'pide ser reconocido como una restauración, una restitución y como algo que por sí mismo es inacabado, siempre abierto'" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 346. Las citas de Benjamin pertenecen todas al *Trauerspiel*).

Algunos años antes de estos planteos, hacia 1927, Benjamin había emprendido el proyecto del *Passagen-Werk*. El interés de Benjamin por los pasajes parisinos depende (como ocurre con todos los objetos sobre los que posó su mirada) de su condición de "momento de peligro", es decir, se trata de puntos de la historia en los que lo nuevo resplandece en toda su verdad en la medida en que aún no termina de nacer. Los pasajes, cuyo surgimiento se da entre 1822 y 1837 y depende, entre otras cosas, de la aparición de la construcción en hierro, funcionan como auténtico momento de vacilación, "son tanto casa como calle" (BENJAMIN, 2005, pp. 45-46). En los pasajes se "emancipó en el siglo XIX la creación formal de la tutela del arte (...) El inicio lo marca la arquitectura como labor de ingeniería", y a ella luego se suman la fotografía, la publicidad y el folletín. Pero, aclara Benjamin "todos esos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancía. Pero vacilan aún en el umbral" (BENJAMIN, 2005, p. 49).

Ahora bien, lo que aquí resulta relevante es que, al mismo tiempo, a lo largo del *PW*, Benjamin realiza sucesivos desplazamientos hacia el presente, pensado también como momento de peligro. En el marco de esos desplazamientos, uno de los problemas que lo interpela es el de la situación del *Jugendstil* y, por lo tanto, el problema del ornamento adquiere cada vez mayor relevancia. La noción, *disponible* desde los debates vieneses, se vuelve para Benjamin una de las claves de la experiencia de la entreguerras.

El influjo de los debates en torno a la "peste ornamental" vienesa está presente en muchos momentos del *PW*. Tanto en uno de los llamados "Proyectos iniciales" ("El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro", de 1929), en los dos resúmenes homónimos ("Paris, capital del siglo XIX", escritos uno en alemán (1935), el otro en francés (1939)), como en muchos momentos de lo que conforma la gran masa de "Apuntes y materiales" (especialmente en la sección S "Pintura, *Jugendstil*, novedad").

El valor de verdad sobre el presente (o, más bien, el pasado próximo) que encierra el *Jugendstil* depende del hecho de que, si bien se da en un contexto de triunfo de la técnica y por lo tanto cierra el ciclo iniciado a comienzos de siglo, a su vez es un "intento de renovar el arte desde el interior del tesoro de formas de la técnica" (BENJAMIN, 2005, p. 879). Es decir, lo que interesa del *Jugendstil* (en algunos casos, sobre todo en las notas tardías, Benjamin pasa del nombre alemán al inglés: *Modern Style*) es que se vuelve un momento clave del siglo XX para pensar los efectos de la industrialización en las artes, en tanto límite o umbral –es decir, gesto a la vez *retro* y de apertura: "última" manera aurática en el proceso irrefrenable de decadencia del aura (cfr. BENJAMIN, 2005, p. 571). Esto se debe a que el *intérieur*, a cuya crisis conducen el vidrio y el hierro, encuentra en el *Jugendstil* su "culminación". Dice Benjamin: "El ensalzamiento del alma solitaria aparece como su

meta. El individualismo es su teoría (...) El ornamento es para [la] casa lo que la firma en el cuadro”. Pero en realidad, agrega Benjamin, “el *Jugendstil* representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Moviliza todas las fuerzas de la interioridad. Ellas encuentran su expresión en el lenguaje de líneas con carácter de médium, en la flor como símbolo de la naturaleza desnuda y vegetativa, enfrentada a un entorno pertrechado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al *Jugendstil*. En el ornamento, se esfuerza por volver a ganar estas formas para el arte” (BENJAMIN, 2005, pp. 43-44).

En la sección S de los “Apuntes y materiales” el azar de la investigación benjaminiana despliega múltiples inflexiones del ornamento: Barcelona y Gaudí, el festejo del ornamento por parte de Dalí, su prefiguración en Baudelaire, entre tantas otras. Y aparece, por cierto, una celebración de la invectiva de Loos en la voz del propio Benjamin: “En el *Jugendstil* el problema [del arte enfrentado a la técnica] está ya reprimido. El *Jugendstil* no se considera ya amenazado por la competencia de la técnica. Su enfrentamiento con la técnica, que yace oculto en él, resultó por ello tanto más agresivo. Su recurso a motivos técnicos se debe al intento de estilizarlos como ornamentación. (Esto fue, dicho sea de paso, lo que confirió una excepcional importancia política a la lucha de Loos contra el ornamento.)” (BENJAMIN, 2005, p. 571)

Esta última afirmación, de todos modos, no debería tomarse sin más. Carece de importancia preguntarse por la opinión de Benjamin, menos aún por su gusto. El recorrido que los fragmentos proponen hace visible, más bien, hasta qué punto la pasión del ornamento funciona como uno de los polos que tensionan la situación del arte y la arquitectura contemporánea, y, en última instancia, los modelos de modernidad que el presente se permite imaginar.

Para poder comprender este problema es necesario retroceder aún más en la obra de Benjamin. Tal como señala Susan Buck-Morss, el proyecto del *PW* “emergió del remolino formado por dos movimientos antitéticos” (BUCK-MORSS, 1995, p. 38): el estudio sobre el *Trauerspiel* (la fallida *Habilitationsschrift*) y *Einbahnstrasse*, ambos publicados por la misma editorial en Berlín en enero de 1928. La diferencia, visible ya en el abismo que separa una y otra portada (o, en el que separa las dedicatorias: el primero a su esposa, el segundo a Asja Lacis), cobra su real significado si se tienen en cuenta, también, los cruces mínimos. Uno de ellos, particularmente significativo aquí, aparece en un comentario completamente lateral de *Einbahnstrasse* a propósito del “tratado” [*Traktat*], género en el que, por cierto, se inscribe el estudio sobre el *Trauerspiel*:

La superficie de sus deliberaciones no está animada pintorescamente, sino más bien recubierta por los almocarbes de la ornamentación, que se imbrican sin solución de continuidad. En la densidad ornamental de esta exhibición se anula la diferencia entre argumentaciones temáticas y digresivas (BENJAMIN, 1987b, pp. 49-40).

Si el pasaje resulta iluminador es porque, pese a lo que señala Buck-Morss, hay algo en la diferencia radical entre el interés por el barroco y el interés por la ciudad contemporánea que, desde la perspectiva de Benjamin, se disuelve. Es claro, en un caso se trata del remoto drama barroco y en otro de la experiencia de la transformación operada por la arquitectura moderna. Pero al mismo tiempo (fundamentalmente a partir de un punto de confluencia: el fragmento, la ruina), esas dos experiencias se iluminan mutuamente. Y una verdad mínima sobre el libro del Barroco (cuya escritura es previa) –su condición metodológica ornamental– se hace visible en el paseo urbano.

El barroco es, en Benjamin, el auténtico umbral de la modernidad. La modernidad, cuya experiencia Benjamin no deja de reescribir a lo largo de su obra, debe leerse siempre con el ruido de fondo del barroco. Es por ello por lo que las consideraciones sobre el *Jugendstil* y el ornamento hablan también de otra cosa. Y es por eso mismo por lo que, entre el conjunto de fragmentos de la sección S del *PW* antes citada, Benjamin afirma: “Resulta de vital importancia reconocer que un determinado punto del desarrollo es una encrucijada. En una encrucijada así se encuentra (...) el nuevo pensamiento histórico, caracterizado (...) por rescatar las épocas de decadencia, por revisar

la periodización” (BENJAMIN, 2005, p. 559).

En el *Trauerspiel* el ornamento no figura aún como noción relevante (tal como acabamos de ver, la palabra aparece en *Einbahnstrasse*, el libro simultáneo que es su otra cara). Pero sí, porque se trata del barroco, aparecen temas ornamentales (los grabados ornamentales en el emblema, la decoración, los marcos recargados en los libros del XVII, etc); además de la definición de muchos de los principios de la concepción barroca del lenguaje, en la que, al modo ornamental, la voz (lo sonoro, lo sensual) llega a independizarse “de cualquier asociación de sentido heredada (...) El lenguaje barroco aparece siempre sacudido por la rebelión de sus elementos (...) ha dejado de servir como mero medio de comunicación” (BENJAMIN, 1990, pp. 202-203).

Ahora bien, en la introducción del *Trauerspiel* Benjamin también analiza las causas y condiciones del retorno del barroco en el siglo XX. Allí plantea la hipótesis del Expresionismo como nuevo barroco. Luego señala, retomando la noción de *Kunstwollen* del historiador del arte vienés Riegl, una correspondencia quizás más interesante: lo que une ambos momentos es una “voluntad de arte” que está por encima de la voluntad de obra. Se trata, como Benjamin plantearía algunos años más tarde, de la nueva pobreza (pensada aquí en otra clave). Pero el valor de estas hipótesis históricas y artísticas depende en realidad de otra variable: en el marco de la historia humana concebida como paradójico alejamiento gradual del Paraíso, la alegoría del drama barroco alemán funciona como momento de verdad de la modernidad naciente, en la medida en que funciona como revelación del ser del lenguaje. Dice Benjamin:

En el mismo momento de la Caída la unidad de la culpa y el acto de significar emerge como abstracción, delante del árbol del ‘conocimiento’. Lo alegórico vive en abstracciones y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa. (BENJAMIN, 1990, p. 231).

La alegoría, es decir, el barroco, coincide por lo tanto con una primera forma histórica de señalamiento del lenguaje humano (opuesto al de Dios) de su propia condición (“significa algo distinto de lo que es”, BENJAMIN, 1990, p. 231) y coincide, por lo tanto, con una primera forma de crisis del aura (en la medida en que reedita la auténticamente primera, la Caída). Pero el barroco, comprendido como origen (*Ursprung*) de la modernidad, sin embargo y al mismo tiempo, hace intervenir a Dios en sus obras: hay milagro (cuya “garantía formal” Benjamin analiza, sin utilizar estos nombres, en los procedimientos arquitectónicos y escultóricos que exasperan la perspectiva: anamorfosis, *trompe-l’oeil*, proliferación ornamental) y el sujeto participa de él, transformado en punto de vista. Por eso cuando el *Jugendstil*, según Benjamin en el *PW*, “fuerza lo aurático” (BENJAMIN, 2005, p. 571), repite, anacrónicamente y por ante-última vez, el gesto barroco.

Anamorfosis

Para terminar. De las derivaciones y proyecciones de la pasión del ornamento que nace en la Viena de fin de siglo, me gustaría detenerme brevemente en un problema que toca el fundamento del neobarroco. Tanto en su formulación sistemática (la obra de Severo Sarduy), como en aquellos autores que participan en determinado momento del neobarroco (desde Haroldo de Campos hasta gran parte del posestructuralismo francés), lo que se revela como único punto de confluencia es la postulación de un modo de mirar. El neobarroco no es una poética, sino más bien un caso de “contaminación” entre el espacio del arte, la teoría y la crítica. El neobarroco ornamenta no sólo sus objetos, sino, fundamentalmente, el universo en el que los inscribe: delimita umbrales históricos que le permiten construir contra-tradiciones. Esa mirada opera, por lo tanto, al modo de la anamorfosis. Jurgis Baltrušaitis, cuya primera obra también se inscribe en la tradición de la peste ornamental vienesa (*La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, 1931) es quien mejor ha desplegado el problema de la anamorfosis en el marco de una analítica general sobre *Les perspectives dépravées*. Lo que de allí se deriva (y que a su vez explica la importancia de sus

aportes para el desarrollo del neobarroco) a partir del análisis de su modelo emblemático (*Los embajadores* de Holbein) es que la anamorfosis como “costado fantástico y aberrante de la perspectiva” (BALTRUŠAITIS, 2008, p. 7) obliga a asumir que todo objeto alberga irremediablemente un suplemento, una dimensión ornamental. Lo que el neobarroco hace en tanto máquina lectora es no tanto señalar lo que está oculto (lo que equivaldría a una mirada *marginal*), sino más bien asumir la excentricidad (es decir, el desdoblamiento de la mirada), como único modo de fidelidad a las leyes del Universo tal como el mismo neobarroco lo imagina.

5 1963. Girondo

DESTINO

Y para acá o allá
y desde aquí otra vez
y vuelta a ir de vuelta y sin aliento
y del principio o término del precipicio íntimo
hasta el extremo o medio o resurrecto resto de éste o aquello
o de lo opuesto
y rueda que te roe hasta el encuentro
y aquí tampoco está
y desde arriba abajo y desde abajo arriba ávido asqueado
por vivir entre huesos
o del perpetuo estéril desencuentro
a lo demás
de más
o al recomienzo espeso de cerdos contratiempos y destiempos
cuando no al burdo sino de algún complejo herniado en pleno
vuelo
cálido o helado
y vuelta y vuelta
a tanta terca tuerca
para entregarse entero o de tres cuartos
harto ya de mitades
y de cuartos
al entrevero exhausto de los lechos deshechos
o darse noche y día sin descanso contra todos los nervios del
misterio
del más allá
de acá
mientras se rota quedo ante el fugaz aspecto sempiterno de
lo aparente o lo supuesto
y vuelta y vuelta hundido hasta el pescuezo
con todos los sentidos sin sentido
en el sofocatedio
con uñas y con piensos y pellejo
y porque así nomás

(GIRONDO, 2002, pp. 444-445)

Referências Bibliográficas

BALTRUŠAITIS, J. (1984). *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus* : Les perspectives dépravées II. Paris : Flammarion, 2008.

- BENJAMIN, W. (1928). *Calle de dirección única*. Trad. de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1987b.
- _____. (1928). *El origen del drama barroco alemán*. Trad. de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- _____. (1931) Karl Kraus. In: MARIZZI, B.; MUÑOZ, J. (Eds.) *Karl Kraus y su época*. Madrid: Trotta, 1998.
- _____. (1933) Experiencia y pobreza. In: _____. *Discursos ininterrumpidos I: Filosofía del arte y la historia*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.
- _____. (1982). *Libro de los pasajes*. Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid, Akal, 2005.
- BUCI-GLUCKSMANN, Ch. *Philosophie de l'ornement : D'Orient en Occident*. Paris : Galilée, 2008.
- BUCK-MORSS, S. (1989). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. de Nora Rabotnikof. Madrid, Visor, 1995.
- DARÍO, R. *Poesías completas I*. Buenos Aires: Claridad, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- GIRONDO, O. *Obra*. Buenos Aires, Losada, 2002.
- JANIK, A; TOULIM, S. (1973). *La Viena de Wittgenstein*. Trad. de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus, 1974.
- KULTERMANN, U. (1990). *Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia*. Trad. de Jesús Espino Nuño. Madrid, Akal, 1996.
- LOOS, A. *Escritos*. Trad. de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El croquis editorial, 1993.
- SCHORSKE, C. (1980). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Trad. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

i Valentín DÍAZ, Doutorando

Universidad de Buenos Aires (UBA) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

valentin.dz@gmail.com