

copernicana con su teoría heliocéntrica habían preparado el terreno. Hechos que sin constituir un verdadero descentramiento suponían una traslación posible del centro, una demostración de su estabilidad relativa, de su institución según los datos del momento, de su dependencia de las creencias religiosas y del orgullo de la razón. Pero este centralismo narcisista sufría un desplazamiento pero no desaparecía, ahora subsistía proyectado al universo –ya no geocentrismo sino heliocentrismo–, desde donde retornaba al sujeto como organizador semántico. De la tierra al sol, el centro seguía existiendo; si el hombre ya no era el centro del universo ni los continentes conocidos eran todos los continentes del planeta, aún era posible sostener, por ejemplo, la vigencia de Europa como centro organizador del mundo, capaz de operar por la proximidad a su entorno el límite de la pertenencia a su sistema, social, familiar, cultural y económico. Pero una duda sobre la certeza de la naturaleza y el universo se había colado como incertidumbre subjetiva, cuyos efectos son rastreables ya a comienzos del siglo XVI. Se ha considerado al Miguel Ángel tardío y al manierismo como parte de las primeras reacciones individuales en la historia del arte de este abandono del geocentrismo. Es curioso, como lo señala Severo Sarduy, que dieciocho siglos antes que Copérnico, Aristarco de Samos afirmaba una teoría que fue rápidamente reprobada: la Tierra era un planeta como los otros, que giraba sobre sí misma y además lo hacía alrededor del sol. Prevaleció la teoría cosmológica geocentrista de Aristóteles, pero en el primer cuarto del siglo XVI corrían otros aires por el planeta Tierra y Copérnico encuentra un terreno fértil para difundir este corrimiento umbilical del hombre y su planeta.

Dos nuevos acontecimientos vinculados a la concepción del espacio a finales del siglo XVI asestarán un golpe definitivo al «centronarcisismo», y se disputan el primer lugar en la eficacia del descentramiento subjetivo del alma barroca:

- 1) La formulación de la infinitud del universo por Giordano Bruno, afirmación que ratifica ante la Inquisición y lo conducirá a morir quemado.
- 2) El descubrimiento de la órbita elíptica de Marte alrededor del sol efectuada por Kepler, órbita doblemente centrada, verdadera demolición del centro, por lo tanto.

Ante la magnitud agorafobizante de estas nuevas realidades cosmológicas y el agotamiento del estilo clasicista del Renacimiento, poco a poco, de forma inconexa y a veces fragmentaria o incluso contradictoria, –piénsese en la distancia que hay entre un Caravaggio y un Rembrandt–, el barroco se abre camino. Trae con él un desafío a la concepción de Alberti: formas caprichosas, desarraigadas de la tierra, extravagantes, de bordes proliferan-

tes y rugosos y con una tendencia a la reiteración que se abre al infinito. Se va haciendo evidente un objetivo del que no está ausente ningún artista barroco: investigar la descentralización subjetiva, dejar que aflore ese contrapunto entre la representación y lo irrepresentable, y, para decirlo con palabras de Blas Matamoro, «se trata del arte de parecer lo que no se es», a partir de un ser esencial que no existe (5). Pero me surge aquí la pregunta de si el arte más contundente del barroco no consiste en encontrar en el aparentar la exclusiva forma de re-presentar la «ex-sistencia» del sujeto, es decir volver a hacer presente en lo real esa experiencia del descentramiento subjetivo, causa última tal vez de ese rechazo experimentado frecuentemente ante el desborde barroco. Luego de contemplar *Las Meninas* de Velázquez o *El Narciso* de Caravaggio, nos queda la impresión de que contemplamos en el conjunto de la escena representada, la apuesta de un sujeto por internarse en el corazón de la subjetividad para poder llevar a cabo una experiencia transgresora de sus bordes y su espacio. Si había en la obra de arte del Renacimiento una latencia manifiesta en la que emergía la impronta subjetiva sobre el canon universal del clasicismo, se trataba de una fuerza que aquí o allí se había escapado del concepto renacentista de la armonía, la sobriedad y la pureza universal de la línea y la forma. Se sabe que Miguel Ángel inventaba músculos inexistentes y Leonardo ponía en boca de la Gioconda una sonrisa enigmática, cargada de oscuras e insondables posibilidades semánticas. Al artista del barroco no hay nada que se le escape, se asume ejecutor de una obra de arte desde la convicción de una nueva búsqueda, y en ella se concreta como creador de otro espacio subjetivo para la creación. Hoy podemos afirmar que el cuestionamiento semántico en el barroco es una puesta en acto de la opacidad representativa del significante para representar el objeto «a», el objeto real del deseo, surgida del descentramiento subjetivo de la época barroca. Desde Saussure, la alteridad del material con que se sustenta el hombre en su identidad, es materialidad de lenguaje, pero de un lenguaje que habla solo, agregará Lacan, y que lo significa como sujeto barrado antes que como individuo, como le puede ocurrir a cualquier lector de las *Soledades* de Góngora, de quien Sarduy destaca que su universo retórico presenta la particularidad de que en él las metáforas encuentran un espacio propio, un espacio en el cual el desplazamiento simbólico permanente hace que pierdan su dimensión metafórica: su sentido no precede a la producción, es su producto emergente. Lo inmediatamente connotado con ello es la relación del sujeto con el significante, con el consecuente cuestionamiento a la transparencia de la representación. Esta dimensión significativa es una de las lecturas posibles de la falta de claridad de la pintura barroca, del rincón del cuadro en el que la

identidad de lo representado es borrada. Otra lectura que no niega a la anterior y por el contrario, la complementa, es entender que esa disolución de la representación es el único medio de representar, si se puede decir así, lo irrepresentable, lo que no tiene representación especular, es decir el objeto «a», tal como lo plantea Lacan. Para Lacan el objeto «a» es el resto caído de la imagen del objeto de la pulsión al ser demandado, solicitado por medio de la palabra, lo que no aparece por lo tanto en el campo visual y cuya falta en esa imagen es lo que sin embargo le da su prestigio, ya que es de su falta de donde el objeto pulsional extrae la posibilidad de articular el deseo, es decir, poder funcionar como su causa. Tal para cual: el objeto «a» siendo un objeto producido por el lenguaje, es ajeno a su articulación. Brevemente recordemos el estatuto de este objeto inventado por Lacan. Surge como resultado del ingreso de la necesidad experimentada por el niño en el desfiladero significativo en que formulará su demanda, y en el mismo momento en que surge como tal objeto, se lo pierde. Al demandarlo, al ponerlo en palabras, lo que se obtiene ya no es lo que se solicitaba, que era aquello que inicialmente no requería palabras. Por lo tanto esta emergencia de la dimensión del significativo en relación al sujeto se hace, como no podía ser de otra forma, acompañada del objeto «a». Los elementos integrantes del fantasma inconsciente en el que se sustenta el hombre para su deseo y para su goce, han sido puestos encima de la mesa. El hombre ya no es centro de nada. ¿Qué representan entonces del hombre su deseo y su goce? No otra cosa que los límites de lo real de su ser recortados por el espacio simbólico.

Estas conjeturas, tienen su importancia para nuestro cometido. En el barroco ocurre algo que en el recurso a los ciclos que sugiere Wölfflin en la historia del arte, no puede encontrar su explicación. Y lo que ocurre tiene que ver con el descentramiento del lugar del padre. La literatura del barroco, como ha sido señalado, es ilustrativa de un cuestionamiento de la figura paterna. Al cuestionamiento paterno fundamental del Don Juan de Tirso de Molina, hay que agregar el que se ejecuta en esos dos principales personajes de la literatura barroca, Don Quijote y Hamlet, descendientes paradigmáticos de padres dimisionarios de la función paterna, (apellidos desconocidos, imprecisables: espectros inseputables), y debemos ver en este cuestionamiento otro síntoma más de que algo se dejaba oler como podrido en la subjetividad barroca. Como huelen los restos y los desechos, categoría del deterioro en la que el sujeto coloca al objeto «a» cuando intenta refugiarse en la plenitud de su imagen narcisista. Tal vez no sea posible hablar de una conciencia barroca, pero es evidente que existe una simultaneidad de conciencias que en ese tiempo se están planteando la misma pro-

blemática y que ello cambiará la marcha de Europa y del mundo. Eugenio Trías considera que «un cuadro barroco implica la unificación absoluta de todos los pormenores, relativamente independizados en el Renacimiento, de todas las “voces” en un único “acorde”, sea este una diagonal, una espiral o una onda». Severo Sarduy ya había sido muy explícito: «El objeto del barroco puede precisarse: es ese que Freud pero sobre todo Abraham, llaman objeto parcial: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar (se) del otro y de sí mismo», (ibídem. 2 p. 100). Sarduy invoca entonces el objeto «a» de Lacan para explicar esta caída entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, es decir entre la obra barroca y el horror al vacío que produce su falta de límites y la exuberancia de sus bordes, tal como lo ilustran esos marcos recargados de cuadros abigarrados de volutas, espirales, curvas y valvas. Hemos dicho «valvas» con toda intención: hay algo del goce femenino que resulta irrepresentable y al que sólo se tiene acceso si se trasciende, sin que ello signifique excluirlo, el goce fálico, ese goce elemental que nos procura placer y bienestar, para ingresar en otro espacio de goce en el cual el falo ya no sirve como referencia, o si se quiere, sólo sirve para mensurar su más allá. La amenaza de castración, decía Freud, no tiene eficacia en la mujer, ya que ésta no tiene por qué temer que le corten lo que no posee. Pero sin embargo ella dispone de un falo simbólico, disfruta de ese centramiento de goce y teme perderlo. Severo Sarduy refiere lo dicho por Quatrimière de Quincy, en su *Dictionnaire historique d'architecture*: «La extravagancia es un sustantivo femenino, término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, una busca afectada de formas extraordinarias y cuyo único mérito consiste en la novedad misma que constituye su vicio». Más adelante afirma que en arquitectura la distinción moral entre el capricho y la extravagancia –el primero producto de la imaginación y el segundo del carácter–, se dejan percibir en distintos artistas. Así Viñola y Miguel Ángel admitían a veces en sus arquitecturas detalles caprichosos, y Borromini y Guarini eran los maestros de la extravagancia. En el colmo de la inquietud por la amenaza implícita para un orden fálico cerrado que significa esta extravagancia del barroco, Eugenio d'Ors opinaba que: «Si se habla de enfermedad con respecto al barroco es en el sentido en que Michelet decía: La mujer es una eterna enferma». La apertura del universo simbólico hacia lo femenino que representa el barroco, viene de arrastre por la búsqueda de ese más allá del centro, que implica un más allá del falo, camino por el que se tropieza con ese carácter del goce femenino en el que demuestra ser un