

trata de contar una historia que no sea amorfa y de razonar unas formas que no resulten ahistóricas.

2

Podríamos intentar una definición de lo barroco a partir de la genial intuición de Wölfflin: lo pintoresco, la apariencia que carece de esencia (*Erscheinung ohne Wesen*). Wölfflin trabaja en la espacialidad barroca, centrándose en la arquitectura y, desde allí, considerando algunos aspectos del diseño y de la pintura. El barroco es el arte de parecer lo que no se es, a partir de un ser esencial que no existe, ha sido escamoteado o permanece oculto por su carácter de sagrado, misterioso o prohibido. En la arquitectura, ello es visible en la desaparición de programas y tipologías claros, en el predominio de la decoración sobre la estructura (cuando estamos percibiendo el objeto), la disimulación de los elementos sustentadores, la imitación del movimiento por medio del diseño en un mundo de elementos inmóviles.

Arte del devenir y no del ser, de las formas cambiantes y la metamorfosis pero no de la perfección, del flujo, el reflujo y el movimiento, el barroco es pintoresco porque, al igual que la pintura, finge ser lo que no es, engaña al ojo simulando honduras en la chatarra del lienzo: trampea al ojo con sus minuciosos trampantojos. En lugar de alcanzar su medida exacta, la masa crece de manera proliferante hacia lo insondable, lo infinito, por lo mismo: hacia lo oscuro y lo profundo, es decir, lo que carece de fondo. Es un arte de la asimetría, montado sobre un eje oblicuo que, en lugar de ordenar el campo de objetos que estructura, se dirige al espectador para incluirlo en el mismo, que carece de confines. Somos la fauna de la selva barroca, somos los habitantes de la gruta grotesca barroca.

El barroco no busca aplacar, sino exaltar, no aquietar las tensiones en el equilibrio, sino conservarlas crispadas. Por eso subraya luces y sombras, huyendo de todo punto de reposo y jugando a mimar el movimiento continuo en el espacio, en principio, infinito (así recorta la estructura barroca el mejicano Jorge Alberto Manrique). Este temblor devora todo color local, pues el infinito es uno solo y en él desaparecen la línea y el contorno, por pérdida de importancia en el todo.

Se trata de recalcar la sensación de lo instantáneo, ya que el movimiento está compuesto de momentos fugaces, y de desechar toda tentación de plenitud, por imposible (un espacio infinito es incolmable) y de perfección, por indeseable (lo perfecto es impertinente en el infinito). En este mundo móvil y desmesurado todo es insatisfactorio e inestable, y lo ínfimo de la joya labrada con el auxilio de una lente de aumento es compatible con las construcciones gigantescas y aún titánicas. Los arquitectos churrigueros construyen en la Nueva España a escala azteca.

Lo antedicho puede explicar la preferencia del barroco por las materias blandas, esponjosas, porosas. La piedra del travertino permite labrados curvos y leves, curvaturas hacia afuera (expresivas en tanto que exprimen lo interior y lo extrañan hacia el infinito externo) que luego se retuercen sobre sí mismas. El encuadramiento se desintegra del contenido y el espacio interior se pone entre paréntesis. El cuerpo barroco abunda en

desnudeces rechonchas, avolutadas, fáciles de apretar, lo mismo que la vestimenta recurre a terciopelos, armiños y plumajerías. El lenguaje de los escritores barrocos elude la mención directa, como si el referente (la «cosa» pero tomada con sumo cuidado) debiera, también, ser vestido (y aun travestido) con materias muelles y densas.

La articulación de los espacios barrocos no intenta ser una integración. Son espacios desmontables, que se agregan unos a otros o se despiezan sin que sufra el conjunto, ya que es infinito. Son espacios seguidos de otros espacios, desde los cuales se los contempla como el espectáculo desde el patio de butacas, pero que, es, a su vez, escenario de otro patio de butacas y así hasta el infinito. La teatralidad del barroco proviene de este teatro del mundo, que carece de entradas y salidas y en el cual todo proscenio es platea y viceversa. El actor está disfrazado y juega su papel, pero el espectador también.

Otros incisos de la retórica barroca refuerzan esta representación del movimiento en el infinito: el óvalo que sugiere la acción de la polea, la bóveda de cañón que enfrenta la inmovilidad del techo plano, la proliferación de detalles minuciosamente resueltos pero que se pierden en el hormigueo del conjunto, huida hacia la altura y despegue del suelo por medio de las verticales: rechazo del tectonismo, del arraigo en la tierra, de la sujeción.

En la pompa barroca hay, evidentemente, un elemento festivo o litúrgico. Es como si el arte sólo se ocupara de los días fastos, de las celebraciones. Nada cotidiano ni rutinario puede mencionarse razonablemente con un dispositivo barroco. Pero el humor de la época es todo lo contrario que feliz: es pesimista, melancólico, sombrío. Tal vez la fiesta barroca sea un paliativo a tanta desdicha histórica de fondo, o la ceremonia fúnebre de la modernidad en crisis.

En las construcciones barrocas, señala Wölfflin, la extremada formalización de los exteriores, el abuso decorativo de las fachadas y lo intrincado del ornato disimulador contrastan con la diáfana libertad de los interiores, lo cual se corresponde, como veremos, con el mundo filosófico de la libertad barroca: una libertad interior, privada, individual.

Ambas coordenadas parecen encontrarse en la puesta en escena de la libertad salvaje y en la ficción escenográfica de la selva y la gruta que construye el jardín barroco. Encerrado por la espesura mineral del edificio, se erige en paradójico monumento a la naturaleza, en *trompe l'oeil* del espectador descuidado, que puede tomar la escenografía del bosque por el bosque mismo. Son jardines cerrados, que suelen llamarse, por esto, justamente, «salones». A su vez, volviendo a jugar con los espacios infinitamente sucesivos, el jardín prisionero encierra a otro jardín, el *giardino segreto*, con sus plantas medicinales y ponzoñosas. En ellos abundan los laberintos de verdura, de los que no se sale sin auxilio externo, y las fuentes con masas de agua que juegan a ordenarse conforme los caprichos del viento y la gravedad. La piedra engaña con sus chorros labrados y el agua engaña también, simulando la construcción de efímeros y cristalinos edificios.

3

El paso del clasicismo al barroco, asegura Sarduy, tiene como modelo una transformación de la imagen astronómica del universo y, si se quiere, implica una modificación de

la cosmología que va de una época a la otra. El cambio formal que le da base es el paso del círculo de Galileo a la elipse de Kepler. Lo inmóvil se echa a andar y el óvalo es la cifra de ese movimiento, o su simulacro. Es como si el elemento paterno, sujetador, inmovilizador, lo que sirve de eje y de centro, desapareciera o perdiera virtualidad, quedando el sistema con todas las piezas en libertad. La madre abre la puerta del patio donde se juega y al barbado Dios de las religiones paternas sucede la Inmaculada de Murillo, con su mirada de preocupación que busca los ausentes indicios paternos en el cielo sin fronteras, la cintura voluptuosamente quebrada y el pie desnudo sobre una nube que, obviamente, desafía toda verosimilitud física.

Si el clasicismo sostiene el culto a la unidad y la norma, el barroco proclama el reino de lo anormal, lo múltiple, lo extravagante (lo que vaga por fuera) y opone, a la objetividad de la ley, el arbitrio del individuo. Las conciencias dejan de girar en torno a la verdad que sujeta y empiezan a errar en torno al hueco que ha dejado su ausencia. La duplicidad de centros de la elipse equivale a la falta de centro, a la desjerarquización del centro único, pues sólo él puede ser auténticamente central. El centro se ha enneguecido, o ha muerto, o quien lo habitaba ha desaparecido, sumiendo el punto de imputación de la luz en la tiniebla nocturna. El pensamiento se entrega a lo descentrado, a lo infinito, a lo que no tiene bordes ni espesores determinados. El abismo celestial que aterroriza a Pascal, el cálculo infinitesimal de Leibniz. Cae el dominio de lo discreto —el lenguaje— cuando las matemáticas crean una simbólica no lingüística, al tiempo que la música se aparta del motete —glosa musical de la palabra revelada— para instaurar el reino de la sonata, la *musica per suonare*, el sonido puro que no dice nada y lo significa todo inmediatamente.

El barroco se da en plena restauración de la ciudad capital, la ciudad que equivale a la cabeza del cuerpo, símbolo del poder de la monarquía absoluta. Desde Roma, la capitalidad estaba ausente de Europa. La dispersión feudal llevó al hombre al campo y a los monasterios. Luego, la Baja Edad Media y el Renacimiento avivaron las cortes y los puerros de provincia. El centralismo cesáreo de la monarquía absoluta emprende la recapitalización de las naciones. Pero la ciudad que centra los reinos es, a su vez, una ciudad descentrada. No se la construye sobre una planta circular, radial, confinada, como la ciudad renacentista, sino como una ciudad abierta, de trama creciente y proliferante, de centros varios que tejen tensiones.

Si se considera el campo barroco en tanto tejido semántico, se observa el mismo fenómeno: hay un significante elidido, para siempre ilegible, un naipe destruido cuyo valor ignoramos y que ha de sustituirse por un comodín, una parodia o pacotilla de figura. En su lugar se forja una cadena infinita de significantes sustitutos y se monta una doble escena en que no podemos distinguir claramente lo principal y lo vicario. De nuevo: el prosenio es platea y viceversa. He aquí por qué nos interesa el barroco a esta altura, también transmoderna y finisecular, de nuestros almanaques. Y también de allí por qué sentimos sus categorías como recaídas históricas, ya que el pasado es una elección y todo historiador elige su pasado al detenerse en ciertos temas y pasar de largo junto a otros.

Acierta d'Ors cuando, en lugar de considerar la obediencia al tópico de que el barroco es al clasicismo lo que la deformación al modelo, propone el par como dúo de opuestos. El barroco, «todo música y pasión, gran agitador de las formas que emprenden el vuelo»,