

se opone al clasicismo, «todo economía y razón, estilo de las formas que pesan». Aceptando una tipificación sexual también binaria, el barroco sería femenino, en tanto leve, inestable, contorsionante y móvil. La mujer es el animal espectacular, lujoso, enfático y excesivo. Es la libertad pero también el desorden. El campo de objetos se feminiza y se afemina cuando quitamos el falo, el eje, la columna, el elemento sujetador y centralizador.

Por su teatralidad y por la naturalización de lo sobrenatural como espectáculo (Dios y los dioses son primeros actores de la farándula barroca) el barroco es el arte de la Contrarreforma católica, del jesuitismo y del luteranismo. En cambio, en lo clásico alienta la religiosidad enteca y rigurosa del calvinismo. A su vez, un sutil panteísmo impregna lo imaginario barroco, en que espíritu y naturaleza se identifican y confunden. Estructuralmente, puede decirse que el barroco se construye como una fuga, orientándose hacia el punto de atracción, que es exterior al sistema, en tanto el clasicismo es contrapuntístico, pues se organiza como un sistema cerrado cuyos componentes se orientan hacia un centro (elemento necesariamente interior). Por paradoja, el clasicismo, que exalta los valores celestiales, es grave y se arraiga en la tierra, en tanto el barroco, que exalta los valores telúricos de la Madre Naturaleza, es leve. La carencia, como siempre, se hace valor dominante.

Hay, por fin, una diferencia epistemológica entre ambos espacios. Lo clásico es visual, establece la distancia del buen mirar, el intervalo apolíneo entre objeto y mirada. El barroco, por el contrario, tiene su modelo operativo en la matriz, en el lugar de la inclusión. Apolo nos adiestra a ser padres, a destacarnos, a separarnos, a dirigir. Dionisos nos retorna a la dulce, blanda y carcelaria certeza del útero, que nos incluye en su caricia consoladora ante el vértigo del infinito. Como un niño regalón, el artista barroco es caprichoso, exalta narcisísticamente su propio carácter hasta la caricatura. Es licencioso e indecoroso como el Carnaval, la vacación, la fiesta. Es la celebración del retorno al Placer de los placeres, el perdido mundo de la unidad materno-filial.

4

Un rápido examen de arbitrarios y egregios ejemplos del arte barroco tal vez sirva para constatar los señalados incisos de discontinuidad, descentramiento y teatralidad infinita.

La pintura de Velázquez, tan frecuentada por Maravall, por carecer de una afición visible al vocabulario barroco, ilustra más hondamente que otras lo que venimos diciendo. En *Las Meninas* cabe observar la agudísima elisión del centro: el cuadro «representa» el taller del pintor, en que éste aborda la realización de un cuadro cuyo asunto jamás conoceremos ¿Está pintando a los reyes que se reflejan en el espejo fondal? ¿Está pintando cualquier otra cosa? ¿No está pintando nada, ya que viste ropas inapropiadas a su oficio (hábito de caballero de Santiago)? A partir de este hueco «central», los componentes pueden desmontarse. Podemos dejar al pintor solo, separar el grupo de la Infanta con sus damas y bufones, al par de conversadores, al enigmático caballero que sostiene la cortina.

En *Las Hilanderas* cabe señalar el efecto de teatralidad infinita. Hay un espacio delantero en que están las trabajadoras, hay una suerte de proscenio donde se instalan las damas «nobles» y, al fondo, hay la escena del tapiz que representa la fábula de Aracné, en cuyo fondo, a su vez, está el cielo que funge de infinito, de cuarta escena enfilada ¿No constituimos nosotros la platea del primer proscenio y, detrás de nosotros, no hay unos espectadores que nos constituyen, al tiempo, en proscenio y actores de una escena indeliberada? Las tres (o cuatro) escenas son autónomas y admiten un despiece. Lo mismo ocurre con *Las Lanzas*. Si, en lugar del lejano paisaje, ponemos una muralla u otro paisaje alternativo, la escena del primer plano queda intacta. No depende del fondo, ni éste de aquélla.

Estructuralmente, lo mismo ocurre en el *Quijote*. Si admitimos que su protagonista es el hidalgo-caballero don Alonso, vemos que su oscuridad está construida por Cervantes a partir de la elisión de sus componentes básicos. No conocemos su apellido, su filiación, sus datos genéticos ¿Quiénes son sus padres, quién su pareja? ¿Existe o no alguna dama o señora más o menos vulgar a la que el personaje rebautiza como Dulcinea? ¿Está loco, simula estarlo, hay una información ambigua en el discurso que no permite decidirse por un estado netamente psiquiátrico? La novela se construye como historia de alguien que no sabemos ni sabremos nunca quién es.

Medio siglo más tarde, Gracián repite el truco en *El Criticón*. Es sabido que el arranque anecdótico del libro es el naufragio del sabio Critilo en una isla solitaria, que el texto define como el centro de la carrera del Sol (isla inexistente: centro inexistente). En ella habita un personaje sin nombre ni lenguaje ni historia, al cual Critilo sujeta filialmente enseñándole a hablar y nombrándolo Andrenio. Ha sido criado por unas fieras, su génesis permanecerá elidida como la de Don Quijote, de él sólo sabemos que, oscuramente, tuvo noción de no ser un animal como aquellos que lo rodearon y alimentaron en su niñez. Como Robinson, Critilo es capaz de refundar la cultura en plena naturaleza, evitando, por medio del artificio, su perversión. Como Tarzán, Andrenio conoce su diferencia respecto a los animales, aunque carezca, al comienzo, de semejantes.

Simétricamente, el Dios de Gracián, como el de Pascal, es una infinita ausencia. El mundo es un teatro al cual maestro y discípulo se asoman como desde una ventana de palco. Su creador o escenógrafo, su «divino arquitecto», su «artífice supremo» es Dios, «Creador tan manifiesto en sus criaturas y tan escondido en sí». Su cifra es el Sol, infinito en su perfección y hermosura, que centra el mundo. Bien, pero ¿qué centro es el centro infinito, que recuerda, otra vez, la esfera de Pascal, con centro en cualquier parte (o sea: en ninguna) y periferia en todas?

En torno a esta Gran Ausencia, la naturaleza (no la revelación, cuidado: es el mismo recurso de Calderón para el salvaje Segismundo de *La vida de sueño*: cuidado con los momentos de «descuido» de estos maestros de la Contrarreforma), la naturaleza decimos, es la escuela de mudanzas y desengaños, el mundo lunar y lunático (materno y alocado) en que el hombre aprende sus lecciones acerca de lo efímero, transitorio y marcesible de su inconstante condición. En este paisaje, el hombre busca su lugar, creyendo tenerlo dispuesto y disponible, creyéndose merecedor de él, para hallar que todo es «un extraño

concierto, compuesto de oposiciones», que «se compone de contrarios y se concierta de desconciertos». Todo se mueve en torno a un centro vacío.

No hace falta sufrir demasiado para concluir que Gracián nos propone un discurso oculista, a partir de su pascaliano *Deus absconditus*: «... está tan oculto este Dios, que es conocido y no visto, escondido y manifiesto, tan lejos y tan cerca» (*Criticón*, I, 3). Las citas de Filón Hebreo, Pitágoras y Trismegisto corroboran este sesgo gracianesco, que se completa con una oblicua nota de panteísmo: divina es la creación y no ese Dios supuesto que se oculta como si no existiera.

El autorretrato de Critilo («no te diré quién soy, sino quién era. Dicen que nací en el mar, y lo creo, según la inconstancia de mi fortuna») coincide con el paradigma antropológico del barroco que Maravall advierte en el Cristo velazqueño: un hombre que oculta su rostro con la sangre, el pelo y el sudor de sus angustias mortales, que está crucificado por unas tensiones contrarias sobre un fondo negro, acaso infinito, seguramente deshabitado.

De Góngora sabemos que es oscuro, pomposo y teatral. Lo saben hasta ciertos profesores de la materia. Los hay que se ocupan en «traducirlo» a prosa, llenando su resonante oquedad con la maciza presencia del referente. Aquí hallan un pato, allí un águila, más allá un río de la geografía española. Góngora resulta ser un fatigoso zoólogo cortesano, empeñado en que la gente que financia sus ediciones no entienda ni palote de sus elogios.

Toda lectura es válida. Propongo una barroca, en que se respete la elisión del referente que hace el discurso gongorino. Veamos:

¡Oh, tú, que, de venablos impedido
—muros de abeto, almenas de diamante—
bates los montes, que, de nieve armados
gigantes de cristal los teme el cielo...!

Si el ambiguo tú se «llena» con el duque de Béjar, ya la fastidiamos. Dejémoslo hueco, que hasta se puede *llenar* con el vocativo del lector, o sea, de la palabra que llega hasta Góngora con tres siglos de tardanza. Veamos, por ejemplo, a unos gigantes de cristal junto a muros de pino almenados de diamante, bajo un cielo temeroso (¿hay cosa más inasible, más poética, que un temor celestial?) Y ahora:

El neblí que, relámpago su pluma,
rayo su garra, su ignorado nido,
o la esconde el Olimpo o densa es nube
que pisa, cuando sube
tras la garza argentada, el pie de espuma.

Aquí hay un neblí y una garza, que dan razón a los de la zoología. Pero advirtamos que el pajarito de altanería tiene plumas de relámpagos y garras de rayos, como de espuma son los pies de la garza (que tal vez sea de plata). Es decir que, si elidimos el referente o lo admitimos oscuro y vacío, el significante queda en libertad de referir y así se construye el monstruo barroco ¿Acaso llamaríamos a un naturalista para que nos explique los tritones e hipogrifos que se duchan en una fuente de Bernini?