

El *éthos* barroco y la estetización de la vida cotidiana

Bolívar Echeverría

*El danzón contrarresta las prisiones
de la monotonía.*

Carlos Monsiváis

La vida social en el siglo XVII, dominada por el éthos barroco, otorga al descentramiento imaginario del orden pragmático de las cosas una importancia exagerada en comparación con la que tendrá después. La desrealización de la vida cotidiana en este siglo es plenamente moderna: no abandona el plano secular y es de orden estético. No es extraño que un éthos que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista se mantenga al margen del productivismo afiebrado que ese proyecto trae consigo, lo que merece consideración es la forma que toma ese distanciamiento. ¿Qué implica esta propuesta de alteración de la jerarquía axiológica dominante en la modernidad? ¿Cuál es el lugar que le correspondería a la estetización de la vida cotidiana moderna y que el éthos barroco amplía desmesuradamente?

CULTURA Y VIDA COTIDIANA

No siempre se justifica denominar toda una época de la historia de acuerdo al tipo de creación artística preponderante en ella; entre los

pocos casos en que sí es así se encuentra el de la época moderna conocida como "barroca". En efecto, la vida social en el siglo XVII, en la medida en que se encuentra dominada por el *éthos* barroco, otorga a la "desrealización" de sí misma (Sartre, 1939: 231 ss.), al descentramiento imaginario del orden pragmático de las cosas, una importancia que resulta no sólo mayor sino exagerada, en comparación con la que tendrá en siglos posteriores. En muchos aspectos parecida a la de la Edad Media, la desrealización de la vida cotidiana en el siglo barroco es sin embargo substancialmente diferente de ella: no se trata de una desrealización preponderantemente mágica y ceremonial, sino de otra, plenamente moderna, que no abandona el plano secular y que es de orden estético. El tipo de arte que destaca en medio de esa "estetización desmedida" de la vida cotidiana, el arte barroco, puede así, sin sobrepasarse, ceder su nombre tanto a esa época como al *éthos* histórico que predomina en ella.

No es de extrañar que un *éthos* que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista se mantenga al margen del productivismo afiebrado que la ejecución de ese proyecto trae consigo. Lo que sí merece consideración es la forma que toma ese distanciamiento, que no es la de un quietismo indiferente o de un abandono del mundo, sino justamente la de una "desviación esteticista de la energía productiva" en la construcción de ese mundo; la de una actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar a la belleza como elemento catalizador de todos los otros valores positivos del mundo. ¿Qué implica esta propuesta de alteración de la jerarquía axiológica dominante en la modernidad? ¿Cuál es el lugar que le correspondería a la estetización dentro de la vida cotidiana moderna, y que el *éthos* barroco amplía desmesuradamente?

EL TIEMPO DE LO EXTRAORDINARIO Y EL TIEMPO COTIDIANO

La temporalidad del tiempo —el campo de la percepción en el que la cosas cambian sin dejar de ser ellas mismas, pero como un campo que es una "situación", un horizonte de posibilidades dentro del cual es necesario tomar distancia y elegir— parece ser un descubrimiento de la existencia humana. Un descubrimiento que además, en la más amplia pluralidad de las versiones de lo humano, la reconoce constituida por una tensión bipolar entre lo que el tiempo es en la experiencia de la

discontinuidad absoluta y lo que él es en la experiencia de la continuidad absoluta o, dicho en otras palabras, entre el tiempo del momento extraordinario—el de composición y recomposición de la forma singular de lo humano—y el tiempo del momento ordinario o cotidiano—el de la reproducción y el cultivo de esa forma¹. Se trata de una contraposición que parece condicionar fundamentalmente la existencia humana, que está marcada en la estructura más profunda de su comportamiento. El tiempo de lo extraordinario, del momento en que la subsistencia misma de la vida social entra en cuestión, es percibido por ella ya sea como el tiempo de la amenaza inminente y absoluta de anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta, de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales (Heinrich, 1981: 122-123). A este tiempo, en que el ser o no ser de la comunidad parece estar puesto directamente en cuestión, se le contrapone el otro, el de la vida práctica de la procreación, de la producción y el consumo de los bienes; es el tiempo de la existencia rutinaria, igualmente alejado de la catástrofe que del paraíso, en el que la sociedad y su forma particular se presentan como un hecho natural, como una “segunda naturaleza”.

En el momento extraordinario, el código general de lo humano junto con la subcodificación específica de una identidad cultural concreta en una situación determinada—que son los que dan sentido y permiten el funcionamiento efectivo de una sociedad—entran a ser re-formulados o re-configurados en la práctica, son tratados de una manera que pone énfasis en la función metasemiótica (y metalingüística) de la vida como un proceso comunicativo. En el tiempo de la rutina, en cambio, el uso que se hace de ellos es preponderantemente pragmático, concentrado en cualquier otra de las funciones comunicativas, menos en la autorreflexiva.

La vida cotidiana de los seres humanos sólo se constituye como tal en la medida en que en ella coexisten estas dos modalidades de la existencia humana, es decir, en que el cumplimiento de las disposiciones que están en el código tiene lugar, por un lado, como una aplicación ciega y, por otro, como una ejecución cuestionante de las mismas; en la medida que la práctica rutinaria coexiste con otra que la quiebra e interrumpe sistemáticamente trabajando sobre el sentido de lo que ella hace y dice.

1 Según lo muestran las investigaciones sobre “lo profano y lo sagrado” llevadas a cabo por la antropología contemporánea en la línea que parte de Durkheim y Mauss y se prolonga lo mismo en Cailloix que en Bataille y sobre todo en Eliade.

Si no hay esta peculiar combinación, en mayor o menor escala, sea en toda una vida, en un año o en un mismo instante, de estas dos versiones de la existencia cotidiana; si no se da la combinación de una existencia que ejecuta automáticamente el programa codificado con una existencia "en ruptura" o que trata "reflexivamente" a ese programa, no puede hablarse de una existencia cotidiana propiamente humana. Por esta razón, la temporalidad real de la cotidianidad humana sólo puede concebirse como una combinación o un entrecruzamiento muy peculiar de las dos caras o los dos tipos contrapuestos de la temporalidad elemental.

Ahora bien, ¿cómo puede concebirse el tiempo de esta ruptura? Como el momento de una irrupción de la temporalidad extraordinaria dentro de la temporalidad de la rutina. Una irrupción que sólo puede tener lugar en el reino de lo imaginario; en este plano en que la práctica cotidiana abre lugares o deja espacios para que en ellos se inserte o se haga presente un simulacro de lo que sucede en la práctica extraordinaria. La ruptura es eso justamente: un apareamiento o estallamiento, en medio de la dimensión imaginaria de la vida, de lo que acontecería propiamente ya sea en el tiempo de la realización plena de la comunidad o en el de la aniquilación de la misma: en el momento de la luminosidad absoluta o en el de la tiniebla absoluta (Eliade, 1979: 25-26).

Puede decirse, en este sentido, que, dentro de la cotidianidad humana, es el momento de ruptura el que concentra en sí a la actividad cultural como un cultivo propiamente dialéctico –de- y re-substancializador– de la "identidad" singular de una vida social. En sí misma, la cultura se ubica en la dimensión del gasto ultra-funcional, improductivo –o, mejor dicho, "sobre-productivo"– de energías, en el descubrimiento y la exploración del dispendio o el derroche de oportunidades vitales, que aleja a la vida social de la funcionalidad perfecta y la productividad impecable que reinan en la vida puramente animal². Por esta razón, aunque, por supuesto, el ejercicio de la cultura se enriquece en general junto con los medios que el "excedente económico" pone a su disposición, las condiciones históricas pueden, sin embargo, invertir esta tendencia: en ciertas sociedades, en ciertas clases sociales o en ciertas situaciones históricas, la escasez de esos medios no sólo no alcanza a suspender el ejercicio del movimiento autorreflexivo de la cultura sino

2 Este carácter "lujoso" de la cultura está seguramente en la base de su confusión con la "alta cultura", aquella que por su alto grado de dificultad técnica sólo puede desarrollarse cerca de las clases que monopolizan el consumo de los bienes costosos.

que incluso, en ocasiones, lo enfatiza y magnifica; así como también, al revés, su abundancia en otras sociedades, otras clases y otras situaciones, lejos de promoverlo, lo obstaculiza y disminuye.

EL JUEGO, LA FIESTA Y EL ARTE

Innumerables son, dentro de esta complejidad de la vida cotidiana, las figuras que adopta la posibilidad de esa existencia "en ruptura". En todas ellas, sin embargo, pueden distinguirse tres esquemas diferentes, que se combinan entre sí bajo el predominio de uno de ellos; son los esquemas propios del juego, de la fiesta y del arte, respectivamente. El rasgo común de todos ellos, a partir del cual comienza su diferenciación, consiste en la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la "naturalidad" de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente.

El juego, por ejemplo, la ruptura que muestra de manera más abstracta el esquema autocrítico de la actividad cultural, consigue que se inviertan, aunque sea por un instante, los papeles que el azar, por un lado, como caos o carencia absoluta de orden, y la necesidad, por otro, como norma o regularidad absoluta, desempeñan en su contraposición. El placer lúdico consiste en esto precisamente: en la experiencia de la imposibilidad de establecer si un hecho dado debe su presencia a una concatenación causal de otros hechos anteriores (la preparación de un deportista, el conocimiento de un apostador, por ejemplo) o justamente a lo contrario, a la ruptura de esa concatenación causal (la "mala suerte" del contrincante, la "voluntad de Dios"). Es el placer que trae la experiencia de una pérdida fugaz de todo soporte, la instantánea convicción de que el azar y la necesidad pueden ser, en un momento dado, intercambiables. En la rutina irrumpe de pronto la duda acerca de si la necesidad natural de la marcha de las cosas —y, junto con ella, de la segunda "naturaleza", la de la forma social de la vida, que se impone como incuestionable— no será justamente su contrario, la carencia de necesidad, lo aleatorio.

Algo diferente opera en el caso de la ruptura festiva; la irrupción del momento extraordinario es en este caso mucho más compleja. Lo que en ella entra en juego no es ya solamente el hecho de la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo, es decir, la cristalización, como subcodificación singular del código de lo humano, de la estrategia de supervivencia del grupo social en una

situación histórica determinada. La ceremonia ritual, el momento en que culmina la experiencia festiva, es el vehículo de este tipo peculiar de ruptura de la rutina: ella destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad; impugna y ratifica en un solo acto todo el conjunto de definiciones cualitativas del mundo de la vida; deshace y vuelve a hacer el nudo sagrado que ata la vigencia de los valores orientadores de la existencia humana a la aquiescencia que lo otro, lo sobrehumano, les otorga (Cailloix, 1950: 125). Se trata de una ruptura sumamente peculiar puesto que implica todo un momento de abandono o puesta en suspenso del modo rutinario de la existencia concreta.

Tal vez lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sólo en ella el ser humano alcanza "realmente" la percepción de la objetividad del objeto y de la subjetividad del sujeto. Curiosamente, la experiencia de lo perfecto, de lo pleno, acabado y rotundo –del platónico "mundo de las ideas"–, sería una experiencia que el ser humano no alcanza en el terreno de la rutina, de la vida práctica, productivo/consuntiva y procreadora, en el momento de la mera efectucción de lo estipulado por el código. Para tener la vivencia de esa plenitud de la vida y del mundo de la vida –para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto y para ganarse a sí mismo como tal al ser puesto por el otro como objeto– parecería necesitar la experiencia de "lo sagrado" o, dicho en otros términos, el traslado a la dimensión de lo imaginario, el paso "al otro lado de las cosas". Instalado hasta físicamente en este otro escenario, el ser humano de la experiencia festiva y ceremonial alcanza al objeto en la pureza de su objetividad y se deja ser también en la pureza de su subjetividad³.

Conectada con la experiencia festiva de la ceremonia ritual de una

3 En la ceremonia ritual, la experiencia del trance es indispensable para la constitución de la ruptura festiva. Si no hay este traslado, si el paso de la conciencia rutinaria a la conciencia de lo extraordinario no se da mediante una sustitución de lo real por lo imaginario, no hay propiamente una experiencia festiva. Por ello, no hay sociedad humana que desconozca o prescinda del disfrute de ciertas sustancias potenciadoras de la percepción, incitadoras de la alucinación. La existencia humana –que implica ella misma una transnaturalización, un violentamiento que trasciende el orden de lo natural– parece necesitar de este peculiar "alimento de los dioses" (Bataille, 1957: 125). Gracias a él –que violenta su existencia orgánica, obligándola a dar más de sí, a rebasar lo requerido por su simple animalidad– puede abandonar ocasionalmente el terreno de la conciencia objetiva, internarse en ámbito de lo fantástico y percibir algo que de otra manera le estaría vedado.

manera muy especial –y también, por supuesto, a través de ésta, con la experiencia lúdica–, la experiencia estética es sin embargo completamente diferente de ella. Con la experiencia estética, el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria. Lo que intenta revivir en ella es justamente la experiencia de la plenitud de la vida y del mundo de la vida; pero pretende hacerlo, no ya mediante el recurso a esas ceremonias, ritos y substancias destinados a provocar el trance o traslado a ese “otro mundo” ritual y mítico, sino a través de otras técnicas, dispositivos e instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria y de traerla justamente al terreno de la vida funcional, rutinaria, e insertarla en la materialidad pragmática de “este mundo”.

A tal grado la experiencia estética resulta indispensable para la vida cotidiana de la sociedad, que ésta la genera constantemente de manera espontánea⁴. Puede decirse que ella tiene lugar en algo semejante a una conversión sistemática de la serie de actos y discursos de la vida rutinaria en episodios y mitos de un gran drama escénico global; a una transfiguración de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes del escenario, la escenografía y el guión que permiten el desenvolvimiento de ese drama. De esta manera, estetizada, la experiencia del cuerpo de la persona implica la percepción de su movimiento como un hecho “protodancístico”, así como la del tiempo del mismo como un hecho “protomusical”, la del espacio de su desplazamiento como un hecho “protoarquitectural” y la de los objetos que delimitan y ocupan ese espacio como hechos plásticos de distinta especie, “protopictóricos”, “protoescultóricos”, etcétera.

EL ÉTHOS BARROCO Y LA “ESTETIZACION EXAGERADA” DE LA VIDA

Separar, dentro de la vida cotidiana, el tiempo de la ruptura, como tiempo improductivo, del tiempo de la rutina, como tiempo productivo;

4 El artista propiamente dicho sería, así, alguien que es capaz –por su disposición excepcional, por la técnica que domina– de proporcionar oportunidades de experiencia estética para la comunidad; de rebasar la medida privada (espacial, temporal, semiótica) en que todos alcanzan a estetizar sus vidas singulares: a componer las condiciones necesarias para la integración de la plenitud imaginaria del mundo en el terreno de la experiencia ordinaria y a recomponer así su vida cotidiana, en mayor o menor medida, en torno al momento de la “interferencia” del tiempo extraordinario en el tiempo de la rutina.

depurarlos y repartirlos en la proporción adecuada —que subraya el carácter de excepción que tendría el primero respecto del segundo— es un imperativo de la vida moderna que debe abrirse paso en medio de una realidad cuya densidad histórica la vuelve reacia a él. Sin confundirse entre sí, pero estrechamente entretejidas la una con la otra, las dos modalidades de la existencia humana que se desenvuelven en esos dos momentos del tiempo cotidiano han dependido siempre, desde tiempos arcaicos, de la forma del tejido que las junta. Por esta razón, cuando la modernidad se empeña en reducir estas formas complejas a la forma simple de un intercalamiento monótono y superficial de breves interrupciones improductivas en el curso de un tiempo dedicado casi por entero a la producción de mercancías y la reproducción de la fuerza de trabajo, se topa con resistencias insuperables.

Durante la Edad Media, la versión de la vida “en ruptura”, improductiva, con la que debía combinarse la vida rutinaria o “productiva” para ser efectivamente tal, era la que es propia de la vida ritualizada por la religión. El tiempo ceremonial invadía de innumerables maneras, con diferentes intensidades y en múltiples combinaciones, el horario y el calendario de la producción, el consumo y la procreación. Lo hacía, porque su temporalidad era la de una fiesta poderosa, preparada por una comunidad vigente y dueña de un discurso mítico capaz de convencer; llevada a cabo por una *ecclesia* que era capaz de responder con la concreción mágica de su socialidad imaginaria a la demanda de concreción que se generaba en una vida social dominada cada vez más por las relaciones interindividuales abstractas de la economía mercantil.

Para el siglo XVII, en cambio, el poderío de la fiesta eclesiástica estaba en camino de desvanecerse, pues la religión había sido ya expulsada del centro de la economía; en el mercado dominado por el capital imperaba ya un sujeto sintetizador de socialidad (el valor valorizándose) capaz de competir con ventaja con la empresa cristiana —que le había preparado el camino durante tantos siglos— y su comunidad eclesial. La modernidad capitalista, ciega a la complementariedad contradictoria entre el valor económico, que se valoriza en el tiempo ruinarario, y el valor de uso, que se cultiva en el tiempo “de ruptura”, convencida de la coincidencia plena entre sus dos “lógicas”, difundía la seguridad de que la vida cotidiana rutinaria puede y debe zafarse y purificarse de la vida “en ruptura”, que una combinación con ésta no sólo le es prescindible en su búsqueda de mayor productividad, sino incluso dañina.

Sólo allí donde el *ethos* barroco era el vehículo de esa modernidad,

esta seguridad puritana encontró cerrado el paso. Cultivar por la vía del *éthos* barroco una forma social como la europea, que se encontraba en proceso de modernizarse en torno a la sustitución de la *ecclesia* por el mercado capitalista, era hacerlo, no bajo el modo de adoptada e interiorizada, sino bajo el de trascendida o desrealizada.

La modernización capitalista de la sociedad europea trajo consigo un enfrentamiento en el que la *ecclesia*, como defensora de la figura arcaica del “valor de uso”, fue vencida y sustituida por la “sociedad civil o burguesa”, como defensora del valor puramente económico. Ante este hecho, el *éthos* barroco no inspiró una toma de partido por ninguno de los dos contrincantes, sino la postulación de una socialidad de otro orden en la que lo eclesial y lo civil no tenían razón de enfrentarse.

En el *éthos* barroco —para el que el valor de uso, negado en la rutina de la modernidad capitalista, está re-afirmado más allá de sí mismo— hay una resistencia a la separación quirúrgica de los dos tipos de cotidianidad, a la depuración del tiempo productivo mediante la expulsión del tiempo improductivo, pero hay al mismo tiempo el reconocimiento de que el desgaste de la monopolización de este último por parte de la ritualización religiosa es definitivo. Por esta razón, la única existencia “en ruptura” que el *éthos* barroco puede reivindicar —más allá de la anarquía lúdica y del trance festivo— como esencial para la humanización de la existencia rutinaria es la que se desenvuelve en torno a la experiencia estética. La “exagerada” estetización barroca de la vida cotidiana, “que vuelve fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión” (Tintelnot, H., 1955: 233) no debe ser vista como algo que es así porque no alcanza a ser de otro modo, como el subproducto del fracaso en una construcción realista del mundo, sino como algo que es así porque quiere ser así, como una estrategia propia y diferente de construcción de mundo.

“*Theatrum mundi*”, el mundo como teatro, el lugar en donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como simulacro —¿recuerdo? ¿prefiguración?— de lo que podría ser. Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *éthos* barroco frente al *éthos* realista; una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador. Lo que ella pretende es rescatar la “forma natural” de las cosas siguiendo un procedimiento peculiar: desrealizar el hecho en el que el valor de uso es sometido y subordinado al valor económico; transfigurararlo en la fantasía, convirtiéndolo en un

acontecimiento supuesto, dotado de una "realidad" revocable. El ser humano de la modernidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección. Trabajar, disfrutar, amar; decidir, pensar, opinar: todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; un acto original, él sí, pero irremediamente ausente, inalcanzable (Benjamin, 1938: 152 ss.).

Las posibilidades históricas reales de una modernidad barroca en el siglo XVII delimitaron, sin embargo, con toda firmeza, una tendencia que vino a configurar de manera muy especial esta estetización exagerada o esta teatralización omniabarcante de la vida cotidiana.

Aparte de la dependencia estructural que guarda la ruptura estética de la rutina respecto de la ruptura festiva —ya que es de ésta, y no directamente de la experiencia rutinaria, de donde saca la "materia prima" de su trabajo y recibe las significaciones prácticas o discursivas de su arte y su poesía—, el siglo XVII trajo para ella la necesidad de acompañar a esa ruptura festiva en su intento último pero imponente por reconquistar su inserción y su presencia determinante en la vida cotidiana de la modernidad⁵. La estetización barroca del mundo debió llevarse a cabo dentro del ámbito abierto por el programa de la Iglesia post-tridentina —que formaba parte de su doble proyecto: "catolizar" a la modernidad y modernizarse a sí misma— destinado a revitalizar el ritual y la ceremonia desfallecientes del catolicismo (Burke, 1986: 38-39), programa que incluía justamente el recurso a su estetización. Por esta razón, sin serlo en esencia, la estetización barroca tiende a ser una estetización de la fiesta religiosa, de sus ceremonias y sus ritos, de los lugares y los objetos de su realización⁶. Muchos de los rasgos reconoci-

5 C. G. Argan (1976, II: 262) llega a decir que "el período que se conoce con el nombre de Barroco puede definirse como una revolución cultural en nombre de la ideología católica". La dificultad para encontrar la clave del problema que plantean las coincidencias y las discrepancias así como los entendidos y los malentendidos entre barroquismo y contrarreformismo, que se observa en los primeros que lo trataron —Hausenstein (1920) y sobre todo Weissbach (1921)—, se ha extendido hasta nuestros días (cf. Maravall, 1980 y Sebastián, 1981), incluso a través de la obra magistral de Mâle (1945).

6 No hay mejor ejemplo de esta coincidencia de la estetización barroca espontánea de la sociedad con el empeño de revitalización del ceremonial católico que la "rimodernazione" de Roma en el siglo XVII. Toda ella se vuelve, en ese siglo, un inmenso centro en el que el despliegue de las artes se conjuga con la reactivación artificial de la fe (Portoghese, 1966, 1995: 50; Argan, 1976: 84 y ss.).

dos como característicos de la “estética barroca”, sobre todo la predilección por lo espectacular y pomposo, lo estruendoso y deslumbrante, sólo corresponden en verdad a una modalidad de la misma, a la del arte barroco empeñado en ayudar a la ceremonia ritual de la Iglesia a rescatarse a sí misma de su decadencia⁷.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el proyecto histórico que impone su tendencia a la estetización barroca espontánea de la sociedad en la Europa mediterránea del siglo XVII, el proyecto de la Iglesia post-tridentina, resulta ser, él también –y sobre todo él–, un proyecto barroco. En efecto, puesta a elegir entre seguir siendo la *ecclesia* ampliada de todos los seres humanos, pero administradora del proceso moderno de descristianización y repaganización de los fieles, por un lado, y convertirse en una *ecclesia* rescatadora de la ortodoxia, pero restringida a los pocos cristianos dotados de una fe auténtica, por otro, la Iglesia post-tridentina se decide por ambas opciones y por ninguna de ellas: mantiene su permisividad católica (universalista) y al mismo tiempo exalta la ortodoxia cristiana; pero lo hace, a lo barroco, mediante una teatralización o puesta en escena de esa contraposición, al promover la interpenetración y la confusión de la apariencia ritualista y ceremonial de la fe con la presencia esencial o verdadera de la misma.

LA REELABORACIÓN BARROCA DEL MITO CRISTIANO

*Quae semper tutum est medium inter homines
et Deum, pro culpis remedium.*

Ritualidad y mitificación marcan ineludiblemente todo empleo o habla del código en las sociedades humanas y ofrecen así la plataforma de partida ineludible para la estetización de la vida cotidiana y por tanto también para la creación artística y poética; entregan las formas preexistentes que pasan a ser la substancia de las formas dramáticas –sean espontáneas o tecnificadas– que se componen con ellas.

Por esta razón, para considerar el “contenido concreto” que entra en juego en la estetización “exagerada” de la vida cotidiana barroca,

7 El traslado de la estetización barroca del ambiente religioso al ambiente cortesano parece estar en el origen de su transformación en un recurso exterior, como complemento “rococó”, de la estetización “(neo)clásica” (cf. Allewin, 1959). Es posible que un uso similar de lo barroco por la estetización “romántica” esté en la base de lo que se conoce como “kitsch”.

conviene tener en cuenta, aunque sea brevísimamente, la substancia ritual y mítica sobre la cual y con la cual se cumple esa estetización⁸.

La sociedad europea que se empeñó, al menos desde el siglo XIV, en levantar una civilización moderna era una sociedad cuyos mitos originales, tanto antiguos (grecorromanos) como más recientes (germanos, celtas y otros más) habían sido transformados substancialmente por el impulso colonizador judeocristiano de todo un milenio de duración. El perfil básico de las identidades concretas que se cultivaban en ella provenía de ese largo y complejo —y doloroso— proceso de mestizaje que fue el de la cristianización de occidente. El cuento (el mito) mayor, al que se convertían todos los demás —ortodoxos y heterodoxos— y a través del cual daban nombre a las cosas y les encontraban sentido era el que estaba en el texto de los dos Testamentos y de la Historia Sacra.

La determinación histórica del mito judeocristiano queda marcada y puede reconocerse, antes que nada, en la elección que las diferentes épocas de la vida eclesial⁹ europea han hecho de uno de los pasajes o uno de los niveles del mismo para destacarlo como el centro de su narración o el sentido central de la misma. Una vez es la pasión y muerte del Salvador; otra, las enseñanzas y los milagros de Cristo; otra más, el nacimiento y la formación de Jesús, etcétera. El énfasis puesto en distintos momentos del mito mayor —que cuentan sea la Caída del ser humano, su Castigo sobre la tierra, su Redención por Cristo o su Salvación final— ha recompuesto y reorganizado en numerosas ocasiones la lectura del mismo, dando de él versiones muy variadas, a veces divergentes e incluso incompatibles entre sí —como, por ejemplo, las que oponen desde el siglo XVI a católicos y protestantes. Uno es, en efecto, el cristianismo tenebroso que se abisma en la escena de la pasión y la crucifixión de Cristo; otro, muy diferente, luminoso, el que prefiere la imagen del ángel anunciándole a María su maternidad divina¹⁰.

Ya para el siglo XV, la consistencia del mito cristiano —aquel a través de cuya estructura debía pasar el uso lingüístico de la sociedad que se

8 La complejidad, muy poco explorada aún, de la historia de la ritualidad —que desborda su “transcripción” y su sujeción al dominio logocentrista del mito dado el nivel práctico de la semiosis en el que se desenvuelve— obliga a reducir esta consideración al terreno del mito.

9 Que no coincide necesariamente con la vida de la Iglesia como institución del alto clero, obediente a la política de los papas y los soberanos; que puede incluso seguir una tendencia contraria a la de ella.

10 Es una idea que expone con agudeza John W. O'Malley, S.J., en un epílogo a Steinberg (1983: 232).

modernizaba, para ser efectivamente significativo— había entrado en una transformación radical. Aunque de manera aún soterrada, la modernidad invadía ya definitivamente el sentido de esa narración a partir de cuyo “texto” el mundo se volvía “decible” y, en general, los datos de la experiencia se juntaban en una realidad inteligible. La reivindicación del *sæculum*—del mundo terrenal como reino del valor de uso percibido en la perspectiva del productor-propietario-consumidor privado entregado a la acumulación— traía consigo la “muerte de Dios”, tanto como presencia metonímica de lo Otro que, como fuerza re-ligadora de la comunidad, introducía paradójicamente al “ateísmo en el cristianismo” (Bloch, E., 1968). La modernidad obligaba al mito cristiano a recomponerse, paradójicamente, sobre el abandono de su propio fundamento: la fe práctica en el Dios del pueblo. Dios dejaba de ser el contenido efectivo de la fe, aquello invocable con lo que se cuenta directamente en la vida cotidiana, y quedaba como un lugar vacío pero indispensable (Kolakowski, 1965: 543; M. de Certeau, 1982: 222.) La vigencia del mito pasaba de su texto a su estructura. La significación se alegorizaba, debía ser leída más allá de la letra, en un “escenario retórico” substancialmente alterado.

El efecto persuasivo de la narración del mito, la interiorización del sentido cristiano de la vida, dejó de ser un hecho colectivo y sólo indirectamente individual, dependiente de la vida colectiva de la *ecclesia*, y pasó a ser una experiencia individual directa, propia de la vida privada de cada quien. El dramatismo judeocristiano de la existencia humana, con su secuencia cíclica de los estados de pecado, culpa y redención, pasó a necesitar del contenido de la experiencia individual para poder realizarse como tal. “El antiguo orden dramático mayor, el de la caída del ser humano, el sacrificio divino y el juicio final, pasa a un segundo plano; el drama humano encuentra su orden en sí mismo” (Auerbach, 1946: 309).

El impacto de esta reconversión moderna espontánea del mito cristiano fue radical en lo que respecta a la sustitución de los pasajes de la narración que se habían enfatizado en la Edad Media; llevó a preferir justamente aquellos momentos tácitos o “no redactados” del texto mítico en los cuales el sacrificio de Cristo es contado como una historia de redención y exculpación, y a relegar los que lo hacen como una historia de ratificación y exacerbación de la culpa; llevó a leer en el mito aquello que permite hablar del mundo como un lugar de oportunidades

y perfeccionamientos, y a ignorar aquello que obliga a tratarlo exclusivamente como un lugar de condenas y penitencias.

«Mi riqueza o mi pobreza: ¿se explican por el trabajo concreto que está objetivado en mi producto o más bien por la oportunidad de su realización en la competencia mercantil? ¿De qué dependen mi felicidad o mi desdicha: de mis actos o de la fortuna? ¿Es la primera un premio y la segunda un castigo, o ambas obedecen a un destino inescrutable? ¿Qué soy yo: hechura de mí mismo o creatura de las circunstancias?» Libertad *versus* necesidad. Así parece expresarse, quintaesenciado, reducido a su “contenido estructural” en el habla laica y descreída de la cotidianidad moderna, el mito cristiano que sigue otorgándole a ésta su sentido e inteligibilidad. Es el núcleo mítico constituido por la trama que opone los méritos humanos a la gracia divina en la causalidad del ciclo de la Creación; un ciclo cuyo comienzo estaría en la caída de Adán y cuyo final vendría con la salvación del género humano, después de haber pasado por el sacrificio redentor de Cristo.

Distintas y muy diferentes entre sí son las maneras de formularse y desarrollarse que muestra este contenido estructural del mito cristiano en su proceso de recomponerse bajo el impacto de la modernización. Sus diferencias trasladan al campo de la elaboración mítica las diferencias que separan entre sí a las cuatro modalidades del *éthos* histórico moderno; son diferencias que se constituyen en torno a las variadas posibilidades que tiene el mito de narrar la vida, según lo haga más como una historia de la libertad y los méritos humanos o, por el contrario, más como una historia de la necesidad y el otorgamiento de la gracia divina.

La mejor manera de distinguir la especificidad de la reelaboración barroca del mito cristiano es tal vez a través de su presencia en la revolución teológica llevada a cabo por los teólogos de la Compañía de Jesús (sobre todo Fonseca y Molina) en la segunda mitad del siglo XVI, que es conocida con el nombre de “molinismo”. Enfrentados a la contradicción irreconciliable entre “pelagianismo” y “agustinismo”: entre explicar la salvación individual como fruto de los méritos del hombre virtuoso, de su voluntad libre de “imitar a Cristo”, o explicarla, por el contrario, como resultado de la gracia concedida caprichosamente por Dios; enfrentados a la necesidad de decidir entre la afirmación del libre albedrío humano y el reconocimiento de la omnipotencia

divina, los seguidores de Ignacio de Loyola se resisten a tomar partido¹¹. Tanto la clausura en la autodeterminación humana como la entrega a la predestinación divina conducen, según ellos, el primero de manera abierta, el segundo de modo vergonzante, a un ateísmo práctico, a la pérdida de una relación viva, conflictiva y dinámica, del individuo humano con Dios¹². Su decisión va en el sentido de la búsqueda barroca del “tercero excluido”: reconocen, como dice el título de la obra de Molina, la profunda “*concordia liberi arbitrii cum gratiae donis...*” e intentan demostrarla mediante la creación del más barroco de los conceptos, el de la “ciencia media” de Dios (Molina, 1588, 1953: 339-40). En virtud de un saber único y especialísimo, Dios, en uno de los estadios de su omnisciencia –ciencia que en él tiene consistencia ontológica, que es saber de la cosa y al mismo tiempo creación de la cosa–, sabe-crea al hombre como un ente libre, pasa junto con él por el ejercicio del libre albedrío, que elige y toma decisiones.

A igual distancia de las dos recomposiciones extremas del mito cristiano en la modernidad, la realista o puritana –la que toma partido por la necesidad y contra la libertad– y la romántica o heroica –la que se decide por la libertad, en contra de la necesidad–, la recomposición barroca salta por encima del plano en que el destino individual debe ser narrado bien como una pura improvisación, una aventura de autorrealización, o bien como una pura fatalidad, un episodio de efectuación de un fin trascendente; pone a ese plano “entre paréntesis” o “en escena”, de tal manera que la libertad y la necesidad parecen convertirse cada una en su contrario y confundirse entre sí. Desobedecer a la fatalidad, resistirse a su cumplimiento, puede ser simplemente otra manera de obedecerla, de cumplirla, aunque en una versión ampliada. A la inversa, obedecerla, identificarse con sus disposiciones, puede ser una manera

11 Formulada por Gracián (1647: 237), la “regla de gran maestro” (Ignacio de Loyola), a la que “no ai que añadir comento”, diría: “Hanse de procurar los medios humanos como si no huviesse divinos, y los divinos como si no huviesse humanos” (A 251). Y la Regla 17 de la Compañía de Jesús subraya la necesidad del libre arbitrio para el cumplimiento de la gracia: “No insistamos tanto en la eficacia de la gracia, que hagamos nacer en los espíritus el veneno del error que niega la libertad.” Es también la idea básica de la interpretación que hace Sor Juana Inés de la Cruz de aquello en que consiste “la mayor fineza del Divino Amor” en la *Carta atenagórica*.

12 El Concilio de Trento deja planteado el terreno para la elaboración del “tercero excluido” por parte de Molina cuando anatemiza a las dos posiciones contrapuestas sobre el tema de la justificación. Actas del Concilio, Sesión VI, en Jedin (1957, t. II: 257).

de vencerla, de arrebatarle la libertad y volverse efectivamente libre. El contenido de salvación –“mesiánico en tono menor”, diría Benjamin– implícito en toda actividad humana, que es el tema central y recurrente de la mitología cristiana modernizada, adquiere en la versión barroca de ésta un sentido casuístico. Según esta versión, la significación de los actos que se compone en el plano de la oposición libertad/necesidad, para ser válida o efectiva, tiene que traducirse a la que ellos adquieren en otro plano, relativista, donde la obediencia a la necesidad se hace por medio de transgresiones y el ejercicio de la libertad a través de obediencias. Es una significación que debe vencer un escepticismo básico respecto de la lengua en que está formulada, obligando a ésta a revivir efímeramente en la escenificación de sentido que trae consigo cada caso singular.

El intento de la Iglesia Católica post-tridentina (y, como núcleo dinámico de ella, la Compañía de Jesús) de aprovechar la estetización barroca de la vida cotidiana para revitalizar su ceremonia ritual incluye de manera central un proyecto de restaurar la letra, el contenido textual, doctrinal, del mito que la acompaña y explica. No extraña, en consecuencia, que la realización de este proyecto a partir y sobre la base de la esquematización barroca del mito cristiano, la lleve a recomponer ese texto en concordancia con su modernización espontánea, y que tal recomposición incluya de manera principal la conversión en protagonista de un personaje del panteón cristiano que se ubicaba tradicionalmente en la periferia, la madre de Jesús, la Virgen María (Mâle, 1945: 298 ss.; Burke, 1986: 55 ss.). El culto de la Virgen María es, en efecto, el de una semidiosa de la casuística (O’Gorman, 1986: 118 ss.; de la Maza, 1953: 91). En él se consagra una entidad intermediaria entre el ámbito superior, el de la ley universal, donde Dios parece poder prescindir del ser humano, y el plano inferior, el de los casos concretos, donde también, por su parte, el ser humano parece poder desentenderse de Dios. Disculpadora, comprensiva, “*refugium peccatorum*”, María resulta no más indispensable para los fieles que para el mismo Dios: al disimular ante él la incorregible imperfección de lo humano en medio de su Creación, impide también que se interrumpa la *performance* cosmogónica de la misma, le restaura su razón de ser. El intento de la Iglesia católica de “resucitar” a Dios, de expulsar al ateísmo del cristianismo, de combatir el descreimiento dentro de la narración moderna

(laica) del mito cristiano, ha tenido así en el culto mariano su instrumento más eficaz y duradero¹³.

ÉTHOS BARROCO Y ARTE BARROCO: LA "DECORAZIONE ASSOLUTA"

Quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco non è arte.

B. Croce.

Es probable que la mejor manera de aproximarse a lo característico del arte barroco sea por una vía indirecta, la de reconstruir en sentido positivo, como proyecto y propuesta, aquello que los otros tipos de arte moderno coinciden en considerar (y condenar) como negativo en él, como defecto o deformación.

Los juegos del ingenio poético en la literatura; la espectacularidad de las alegorías y los arreglos teatrales; los ornamentos, los ecos y diálogos de voces e instrumentos, en la música; el *trompe-l'oeil*, el tenebrismo, el tremendismo, en la pintura; la congelación del movimiento gestual en la escultura; la retención de la espacialidad ceremonial en la arquitectura: son los rasgos que nunca faltan en la descripción de las obras de arte barrocas, que se subrayan como indicativos de su particularidad. Todos ellos apuntan en una sola dirección: en el arte barroco se presenta en tal medida una exageración del momento ornamental o retórico de la obra de arte, que el otro momento, el que corresponde a su función esencial de representar el mundo, queda en mayor o menor medida supeditado a él.

Histriónico, efectista, extravagante, escandalizador —y por ello superficial, fácil, incluso populachero—, el arte barroco se muestra oportunista con el tiempo y con el espacio: prefiere el efecto local y efímero y se desentiende del impacto general y duradero; le basta conmover el alma y persuadir al entendimiento y se olvida de alterar a la una y de persuadir al otro. Incluso sus complejos y rebuscados edificios de inteligencia y erudición, sus exploraciones de temas graves y esotéricos, sus pretensiones de reflexión, que lo vuelven en ocasiones críptico y ritualista (y así también excluyente y aristocrático), no pueden ocultar que son el resultado de simples juegos improductivos, de una falsa profundidad, dentro de un encierro normativista asfixiante; son ejerci-

13 La importancia que el culto mariano tuvo en el proyecto católico de restauración de la fe cristiana está documentado en la centralidad de la imagen de la Virgen dentro del exuberante apoyo estético que el arte barroco debió prestarle en los siglos XVII y XVIII, sobre todo en América (cf. Sebastián, 1981).

cios de técnica retórica y de asociación iconológica o conceptual en los que el juego con las apariencias es llevado a extremos de refinamiento cada vez mayores, siempre en busca de un único fin, el efecto teatral de una fascinación local y pasajera.

Ornamentalismo y teatralismo van así de la mano en la descripción condenatoria que los otros tipos del arte en la modernidad hacen del arte barroco. Pero es claro que, de los dos, el teatralismo es el principal; él es tenido por la causa, el ornamentalismo por el efecto. La detención en lo superficial y efímero se explicaría por lo innecesario de un tratamiento real o esencial del objeto artístico, dado que, al hacer arte, el arte barroco en verdad "hace teatro".

Desde el mirador del arte clasicista, el arte barroco resulta simplemente artificial y falto de consistencia. No así desde el mirador romántico, que lo revela normativista y anticreativo, y menos aún del mirador realista, que lo descubre falso y engañoso. En todos ellos, sin embargo, prevalece una profunda incomodidad e irritación. Visto desde ellos, el arte barroco no se comporta de manera genuina con aquello que pretende ser, con el arte. Es un pseudo-arte o un arte fingido porque no alcanza a cumplir con la tarea que le corresponde al arte —la de reproducir el mundo en imágenes bellas, la de retratarlo o hacer representaciones de él dotadas de calidad estética— y sin embargo simula que sí, y hace "como si" cumpliera con ella¹⁴. Claudica ante los problemas de la representación artística de la vida moderna y, sin tener de ella una imagen que ofrecer, oculta esa falta con el follaje deslumbrante de la ornamentación¹⁵.

No cabe duda que mirar al ornamentalismo del arte barroco como índice de un defecto disimulado, de una ausencia de representación con apariencia de representación, es algo que sólo puede hacerse sobre la aceptación plena de la idea moderna, sumamente estrecha, de lo que es la representación artística; una idea que la reduce a ser una reproducción en imagen de lo que un sujeto nítidamente separado del objeto alcanza a percibir de él a través de su *aesthesis* o sensibilidad. Bastaría con retrotraer esta idea de representación a la idea de mimesis, de la que es una prolongación restringida, para que esa apreciación del

14 Véase la conexión que establece Friedell (1927-31: 482) entre el barroco y la filosofía del "como si" de Vaihinger.

15 Croce es sin duda quien mejor, más larga y fundamentalmente argumenta sobre lo que para él es "la condizione di aridità o vuoto artistico, che è in fondo del barocco come di qualsiasi falsa arte" (1925: 36 y 39).

ornamentalismo barroco cambiara considerablemente. Para una concepción del arte como mimesis o repetición de lo experimentado en la relación sujeto-objeto, dentro de la cual es indudable que la representación del objeto tiene un momento teatral y sólo puede alcanzarse en la medida en que pone las condiciones para una reactualización del sujeto de la experiencia, la “falsa” representación del arte barroco no sería tal, sino una representación que se resiste a aceptarse como un objeto indiferente de la circunstancia dramática que le otorga sentido, dispuesto en general a entregarse “en frío” a cualquier percepción posible.

Sin embargo, para definir lo característico del arte barroco, es decir, para leer “en positivo” —no como algo que no es sino como algo que es— la imagen negativa que lo describe como una representación que no llega a ser tal y se queda en simulacro de representación, es necesario exagerarla hasta el extremo para ver si, llevada al absurdo, estalla y deja el campo a una imagen inversa. Esto es justamente lo que hace Th. W. Adorno (1970: 236) al definir al arte barroco como “*decorazione assoluta*”. El arte barroco consistiría en una *decorazione* que lleva su función ancilar (de servicio a aquello que decora) de una manera muy particular; que, paradójicamente, sin dejar de ser un medio, se convierte ella misma en un fin: una *decorazione* que “ha desarrollado su propia ley formal”.

Tal vez cabe subrayar de entrada que el “ornamento absoluto”, al que tal vez con más propiedad podría llamarse “liberado”, no es el que se independiza de la obra que ornamenta, y se convierte en otra obra, sobrepuesta a ella o incrustada en ella y que viene a competir con ella. Se trata de un ornamento que, sin abandonar su función secundaria, únicamente sobredeterminadora de la función central o determinante desempeñada por lo substancial de la obra, la cumple de una manera tal, que lleva a la percepción a confundirla, en una alternancia de velocidad vertiginosa, con ésta última; que induce en el espectador una inseguridad inquietante cuando debe repartir las funciones de determinante y sobredeterminante entre lo substancial y lo accesorio. Se trata, en efecto, de un ornamento que desarrolla, dentro de la norma o ley formal predominante, otra que le es propia y que llega a desestabilizar radicalmente a la primera.

La muestra más clara del arte barroco como “*decorazione assoluta*” u ornamento liberado la ofrece sin duda la literatura barroca: su retórica es una retórica absoluta o liberada¹⁶. El conjunto de reglas de compor-

16 Inagotable, el cuadro de Velázquez conocido como *Las meninas* puede mostrarse también como un ejemplo de “*decorazione liberata*”.

tamiento discursivo y de recursos lingüísticos destinados a incitar el surgimiento y encauzar la expresión de la imagen poética, a lograr que alcance la plenitud de su belleza —es decir, pues, la retórica— es siempre, en todo caso, una puesta en escena discursiva. En el caso de la obra literaria barroca, aparece como un momento discursivo cuya importancia para el acontecimiento de la imagen poética deja de ser prescindible o secundaria, y llega a equipararse con la de la propia imagen. En ella, el medio y el fin alcanzan tal grado de compenetración y confusión, que se vuelve imposible distinguir qué en ella es “genuino”, y procede de una adecuación de la figura retórica a la imagen poética, y qué en ella es un “espejismo”, y proviene de un efecto poético engañoso, alcanzado por el puro juego escénico.

Sin embargo, más aún que la definición de “*decorazione assoluta*”, se diría que a la obra de arte barroca le conviene la de “representación absoluta” o “liberada”. Puede decirse, en efecto, que exactamente lo mismo que el ornamento hace con su tarea de apoyar al contenido de la obra, la representación artística hace con su tarea de “reproducir la realidad”. Uno y otra, “absolutizándose”, se “liberan” de sus tareas respectivas; no en el sentido de independizarse o separarse de ellas sino en el de autonomizarse y autoafirmarse dentro de su sujeción a las mismas. El arte barroco muestra claramente una intención de representar el mundo; sólo que, al hacerlo, radicaliza la significación del concepto “representar”. La obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación.

La radicalización del concepto “representar” se entiende cuando se tiene en cuenta la siguiente pregunta: ¿qué es lo representable desde la perspectiva del arte barroco?, ¿en qué consiste el “objeto” que él pretende reproducir en imagen? En el caso del arte barroco, de manera parecida a lo que sucede en el arte romántico, se hace evidente un hecho que en cambio se esconde en el arte clasicista y sobre todo en el realista: que lo que el arte propiamente reproduce al perseguir la forma perfecta de los objetos que produce, no es la realidad de los mismos, sino el sentido del *éthos* desde el cual ha elegido cultivar la singularidad o mismidad de la vida social en la que se encuentra (Alpers, 1983: 113-14).

Al acercarse a la cosa para reproducirla en imagen, el arte barroco

se topa con un objeto cuya objetividad tiene abiertamente la consistencia de un acontecimiento dramático desarrollándose ante sus ojos. La cosa es, ella misma, un trascender ficticio de la contradicción que le es inherente, un "suceso proto-teatral"; por esta razón, reproducirla implica necesariamente una mimesis de esa consistencia dramática¹⁷. Puede decirse así que lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que ella busca reproducir o repetir la teatralización elemental que practica el *éthos* barroco cuando pone "entre paréntesis" o "en escena" lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo); en que ella es una representación que persigue reactualizar la experiencia vertiginosa del tramontar o saltar por encima de la ambivalencia¹⁸. ¿Cómo alcanzar la repetición artística de la ambivalencia ontológica, y cómo reproducir así, en el disfrute de la obra de arte, el vértigo de la paradoja existencial? Esta parece ser la pregunta que inquieta al artista barroco.

ARTE BARROCO Y "MÉTODO" BARROCO

La "*decorazione assoluta*" (o *liberata*), reconocida por Adorno como rasgo definitorio del arte barroco, debe considerarse así como un modo entre otros—sin duda el más frecuente y más claro— de una característica más amplia del mismo: la representación liberada¹⁹. Rescatar, desatar, exagerar la teatralidad profunda de lo estético, absolutizar lo que en

17 Véase el sugerente planteamiento de Hausenstein (1920: 78-79) sobre el "naturalismo" del barroco como un "supra-naturalismo".

18 Es por ello, sin duda, que el retoricismo barroco, incluso cuando sólo se propone potenciar lo persuasivo del discurso—su aspecto interesante y placentero— prefiere el recurso a lo enrevesado y retorcido, críptico y difícil. La persuasión que quisiera alcanzar la sitúa en un segundo nivel o momento de apreciación, esto es más allá o después de haber alcanzado la "conmoción" del interlocutor en la experiencia de la paradoja, en la confusión de placer y displacer. Gracián (1648: 174) presenta a esta "suspensión de la inteligencia ordinaria", con el goce que ella trae de la revelación como pura inminencia de sí misma, como la esencia del "concepto", como el fruto primordial de la "agudeza". El discurso barroco sólo persuade en la medida en que escandaliza sutilmente, que "descentra" e "incomoda" (Sarduy, 1974: 59).

19 Los famosos cinco "rasgos característicos del nuevo estilo"—el predominio de lo dinámico sobre lo estático (del color sobre el dibujo, en la pintura); la invasión del primer plano por el plano profundo de la representación; la presencia desquiciante de lo no representado en lo representado; el énfasis en la pertenencia de la parte al todo de la representación; la acción de lo indistinto desdibujando lo diferenciado— que Wölfflin (1908: 22 ss.) encuentra en el arte barroco en comparación con el renacentista adquieren un sentido coherente a la luz de este planteamiento: todos ellos hablan de una búsqueda de la inseguridad, la confusión, la ambigüedad; de un intento de convertir la percepción de la obra de arte en un lugar de inquietudes y cuestionamientos.

ello hay de superación ficticia o imaginaria –“falsa”, diría Hegel– del carácter contradictorio de la vida y su mundo, esta pretensión obsesiva, que sería lo más propio del arte barroco, está vigente también, con igual fuerza, en otros juegos de ambivalencia, de confusión-inversión de contrarios, diferentes del juego entre lo substancial y lo accesorio que se encuentra en la “*decorazione assoluta*”.

De manera parecida a la del lector del segundo libro del *Quijote* –que termina, como el propio “loco” de La Mancha, conectado y confundido con personajes de ficción, y sin saber a ciencia cierta si es él quien se encuentra en el mundo de ellos o ellos en el suyo–, quien admira la pintura de Velázquez conocida como *Las meninas* queda atrapado por la invitación que ella le hace a formar parte de la escena representada, a ser aquel personaje que tiene que estar al frente, sobre el estrado, sirviendo de modelo para el cuadro en el que trabaja el artista. La ambivalencia de lo real y lo ficticio aparece aquí también: ¿quién está en el mundo de quién: el cuadro en el mundo del que lo mira o el que lo mira en el mundo del cuadro? Y cuando, en una segunda observación, esta ambivalencia se desvanece, el cuadro lleva al espectador, convertido ya en cortesano, a caer en otra ambivalencia, que es una pequeña trampa. Descubre el espejo en el fondo de la escena pintada y se percata de que quien está en verdad en el lugar donde él creyó estar es nadie menos que el rey; cae en cuenta entonces de que se hizo “culpable”, por un instante y sin quererlo, de una irreverencia “imperdonable”: la de confundirse, es decir, igualarse –“¿y por qué no?”, insiste tal vez en sus adentros– con el rey²⁰. La permutabilidad del único, el Rey, por su contrario, el cualquiera –tú o yo–, es la anécdota atrevida-inofensiva que conduce al espectador a través del vértigo de la ambivalencia perceptiva entre lo real y lo representado; ambivalencia que, al ser trascendida, se constituye en núcleo de la experiencia estética de quien contempla esta obra.

El universo artístico del barroco se asemeja a un laberinto en el que el sinnúmero de ambivalencias en las que el mundo se entrega a la experiencia humana se suponen las unas a las otras, conducen las unas a las otras, se cambian las unas por las otras. En *La vida es sueño*, por ejemplo, la ambivalencia protagónica, la que lleva a confundir lo esen-

20 Sobre la estrategia de la representación en *Las meninas*, aparte del conocido tratamiento de Foucault (1966: 24-31), son especialmente sugerentes las consideraciones de S. Sarduy (1874: 78-83). Igualmente sobre el parentesco entre *Las meninas* y el *Quijote*.

cial y lo aparente, lo real y lo ficticio, lo pragmático y lo onírico, lo cuerdo y lo ilusorio (lo loco), se difunde y se pierde en un sinnúmero de otras menores o menos evidentes, como las que hay entre lo masculino y lo femenino, lo auténtico y lo impostado, lo clásico y lo monstruoso, lo gozoso y lo doloroso, para reaparecer en la ambivalencia fundamental que equivoca lo natural con lo artificial, lo divino con lo humano, lo predestinado con lo libre, la ambivalencia por la que el ser humano moderno debe atravesar, según la moral jesuita, para alcanzar la jerarquía que lo califica como tal²¹. El arte barroco no desperdicia ocasión de provocar el vértigo que produce el pasar a través de una ambivalencia radical, el entrar y salir de un episodio en el que los contrarios se invierten y confunden. El empleo de este vértigo de la ambivalencia como resorte psicológico de la experiencia estética es la característica más evidente del arte barroco; empleo que lo mismo puede quedarse en un intento fallido que dar lugar a obras de fuerza excepcional. El "método" barroco consiste en hundirse y salir del desasosiego agudo y fugaz, pero omniabarcante, que trae consigo aquella "vivencia" en la que "el eco precede a la voz" (Sarduy), y lo sustancial es sustituible por lo accidental, lo central por lo ornamental, lo esencial por lo apariencial, lo auténtico por lo impostado, lo luminoso por lo tenebroso, lo virtuoso por lo pecaminoso, lo maldito por lo bendito, lo eterno por lo efímero, lo diabólico por lo divino. Pero es un "método" que sólo es plenamente efectivo si la acción estética que hace uso de él se inspira en el *éthos* barroco.

El arte barroco desarrolla y sistematiza un cierto conjunto dentro de las posibilidades que se le abren a la actividad cultural moderna en la ruptura estética de la cotidianidad rutinaria, el que se hace manifiesto en la perspectiva particular del *éthos* barroco. Esta pertenencia suya a un *éthos* moderno específico no obliga, sin embargo, a que su "método" de composición de oportunidades de experiencia estética sólo pueda ser empleado en concordancia con ese *éthos*. Se trata, por el contrario, de un "método" que ha sido y es integrado y refuncionalizado en la creación de obras artísticas y poéticas que sigue los otros sentidos que son también propios de la cultura estética moderna. Los juegos de

21 Para ser señor de sí es menester ir sobre sí, dice Gracián; estoicismo barroco de estirpe ciceroniana que resuena bajo la complejidad del mensaje de Calderón de la Barca: el verdadero héroe es el que ha pasado por la experiencia que enseña a equiparar, por lo evanescente y al mismo tiempo indispensable, la consistencia de la vida a la del sueño, a creer, dentro de la duda, en la solidez de lo real. Sobre las metamorfosis de la ambivalencia en el teatro de Calderón, véase el interesante estudio de Bodini (1971).

ambivalencia de los contrarios conforman un "barroquismo" más o menos impreciso que puede reconocerse con una función estructurante más o menos decisiva en obras de inspiración lo mismo clasicista que realista o romántica. Seguir las aventuras del "método barroco" en medio de proyectos de estetización ajenos al *éthos* barroco; verlo en acción como elemento desquiciador del naturalismo realista, como antecedente rococó de la depuración neoclásica o como tenebrismo "gótico" en la irrupción del romanticismo, sería una tarea fascinante de la historia del arte y la literatura occidentales, que en estas páginas apenas si puede ser indicada.

El arte barroco propiamente dicho, en contraposición al arte inspirado en el *éthos* realista, no pretendió nunca afirmarse como actividad independiente y autónoma; no persiguió una estetización pura, desligada de las otras formas de ruptura del automatismo rutinario en la vida cotidiana. Lejos de mirar en ellas —en el juego y en la fiesta— obstáculos para su realización, fuentes de impureza para sus obras, se desarrolló en conexión con ellas, usándolas como material de su propio trabajo y sirviendo a la complejización y enriquecimiento de las mismas. Este rasgo suyo hace que sea especialmente difícil abstraer sus obras, como puras obras de arte, del complejo conjunto dentro del cual, en interacción con actividades lúdicas y ceremonias festivas, contribuye a des-realizar la realidad de la modernidad capitalista. La presencia histórica del arte barroco se encuentra así íntimamente conectada con la "cultura popular", como cultivo dialéctico espontáneo de la concreción histórica del código social, y en especial como cultivo dialéctico de la socialidad religiosa. Sólo desde la convicción contemporánea de la "autonomía del arte" es posible percibir aisladamente al arte barroco en sus obras, separándolo de su inserción orgánica en la actividad ritual propia de la cultura festiva moderna, muy en especial de aquella que, en el siglo XVII y su prolongación histórica, estuvo a cargo de la Iglesia Católica restaurada. El barroco es sin duda "el arte de la contrarreforma"; y lo es no sólo porque esta restauración del mundo católico utiliza la estetización barroca como instrumento de su ritualización (cf. Weissbach, 1921 y Maravall, 1975), sino también, y sobre todo, porque, al propugnar una "moral de la ambigüedad y su trascendencia" (S. Beauvoir) —para la que cada caso concreto o "en situación" replantea en su raíz la definición del bien y el mal, y sólo puede encontrar su solución última en la sabiduría comunitaria de la *ecclesia* y en la autoridad de sus sacerdotes— entra en una afinidad profunda con el arte barroco, el arte del rebasamiento de la ambivalencia.

El arte barroco se desenvuelve dentro del universo mítico y ceremonial del catolicismo pero él mismo no es necesariamente católico. Está conectado, sin duda, con el movimiento de la llamada "contrarreforma" católica a través de la resistencia en la que coinciden, que les lleva a oponerse al sacrificio capitalista de la forma natural de la vida y del valor de uso del mundo de la vida, pero su actitud frente al *éthos* realista imperante no es de ninguna manera nostálgica, "paseísta" o restaurativa, como la del catolicismo post-tridentino; la estetización barroca mantiene una distancia escéptica frente a todo intento de regresar más atrás del revolucionamiento moderno y su liberación de las formas, frente a toda intención de recomponer universos formales clausurados en sí mismos. El arte barroco, tomado en sí mismo, es profundamente laico; fiel al *éthos* barroco que lo inspira, se distancia de manera sutil pero inconfundible de todo uso religioso de la estetización. Para él, su "religión" es el arte. Pone a la estetización por encima de la ritualización de la vida cotidiana; la integración de lo imaginario en la vida prevalece en él sobre la huida, fuera de la vida, hacia lo imaginario.

No hay tal vez ningún ejemplo mejor de la compleja relación que mantienen entre sí el arte y la fiesta religiosa en el siglo barroco que la Capilla Cornaro, construida por Bernini en el templo romano de Santa Maria della Vittoria. Se trata de una obra arquitectónico-escultórico-escenográfica que ocupa toda la primera capilla izquierda del templo, que incluye tanto el altar de la misma como sus dos paredes laterales.

La parte escultórica de esta obra, que es la que predomina, tiene como pieza principal el famoso grupo de *Santa Teresa y el ángel*, ubicado en el centro del altar y que representa el momento del éxtasis o la transverberación mística de la santa, y, como piezas de compañía, dos grupos de retratos de personajes eclesiásticos, ligados con los priostes de la capilla, repartidos en dos balcones o palcos que miran desde ambos lados hacia la pieza central.

Firme en sí misma como obra de arte imperecedero o permanente, la Capilla Cornaro no rechaza, sin embargo, sino por el contrario reclama, para alcanzar su plenitud, la dimensión escenográfica, en este caso ceremonial, de una obra efímera o entregada a su propia consumación. Es una obra de arte que entabla una relación compleja y contradictoria, de complementariedad y exclusión, con el entorno festivo al que remite: dándole la espalda a su rival, la pintura, reduciéndola al colorido espontáneo del entorno festivo, reclama en cambio la colaboración no sólo del arte musical sino también del de la perfumería. El momento mejor para "apreciar" el arte de la Capilla Cornaro —así

rezaría su *mode d'emploi* tácito— sería el de la ceremonia religiosa en pleno: el momento del trance colectivo de culminación religiosa, en medio de la luz dinamizada por el humo, del olor intenso de los incienso y las flores y del sonido de los coros y el órgano, de las cuerdas y las voces, con su presencia ordenadora.

La Capilla Cornaro es una representación artística del momento del éxtasis o la transverberación mística, del instante en que la mezcla, la confusión o el acontecer milagroso de un *continuum* entre términos discontinuos y contrapuestos, entre lo sensual y lo espiritual, entre lo terrenal y lo celestial, prefigura el gran acontecimiento culminante de la Salvación. Pero, a más de ser esta representación del momento místico, ella debe ser también una condición del mismo como tiempo de práctica cotidiana que culmina en el templo su fusión de la virtud humana con la gracia divina. Todo en ella está acondicionado para que la experiencia estética más intensa que ella puede motivar en el espectador coincida con el momento de mayor fervor sacramental, cuando el templo se convierte en el lugar místico de la unión de Dios con “su pueblo”. Lo artístico como instrumento de lo festivo; lo festivo como materia de lo artístico. Dos tendencias en pugna coinciden en la fascinación que despierta esta obra de Bernini: por un lado, la del arte que, sirviendo al rito, pretende sin embargo reducirlo a material de su estetización; por otro, la de la fiesta que, prestándose a ser estetizada por el arte, pretende sin embargo reducirlo a su ritualización. El empate entre estas dos tendencias complementarias y contrapuestas caracteriza a la relación entre barroquismo y contrarreformismo; un empate que, en este caso, como en el de toda obra radicalmente barroca, se inclina finalmente más hacia el lado del arte que hacia el de la ceremonia. Hay, en efecto, un momento sacrílego ineludible que acompaña a la contemplación de la sensualidad de esta figura de Santa Teresa²², incluso por el más probado de sus admiradores católicos; un momento que es de duda: «¿será en verdad este amor terrenal que nos muestra la imagen un simple remedo, una copia desvaída del amor celestial genuino? ¿No es él, de ser como está puesto en la imagen, perfecto en sí mismo, mejor que cualquier otro amor imaginable? Amor celestial, amor terrenal:

22 La sensualidad del éxtasis de Santa Teresa se enfatiza en la actitud de entrega del cuerpo femenino y en la pasividad de sus manos, en la impaciencia que expresa la posición del pie, en la exageración del goce inscrito en el gesto facial y sobre todo en la agitación de los pliegues del hábito —agitación que Bernini volverá a esculpir más tarde, incluso con mayor maestría, para la *Agonia* de la beata Ludovica Albertoni en la Capilla Alltieri de San Francesco a Ripa.

¿cuál de los dos es el modelo y cuál la copia?» El recurso a la sensualidad –a la “forma natural” del mundo de la vida– que implica la estetización berniniana de la escena sacra resulta excesivo respecto de la capacidad de invocarla que tiene el rito católico. Dándole a la Iglesia una dosis exagerada de aquello mismo que le encargó, sirviéndola más allá de lo que ella puede aprovechar, Bernini, el artista, se alza por encima de Bernini, el católico.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Allewin, Richard. 1959. (Con Karl Sälzle) *Das Grosse Welttheater*. Hamburg: Rowohlt.
- Argan, Giulio Carlo. 1976 (1987). *Renacimiento y barroco*, t. I y II. Madrid: Akal.
- Auerbach, Erich. 1946. *Mimesis*. Bern: Francke Verlag.
- Bataille, Georges. 1957. *L'erotisme*. París: Minuit.
- Benjamin, Walter. 1938 (1972). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bodini, Vittorio. 1971. *Estudio estructural de la literatura clásica española*. Barcelona: Martínez Roca.
- Burke, Peter. 1987 (1986). *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*. Trad. alem. Berlín: Wagenbach.
- Cailloix, Roger. 1950. *L'Homme et le sacré*. París: Gallimard.
- Certeau, Michel de. 1982. *La Fable mystique XVI-XVII siècle*. París: Gallimard.
- Croce, Benedetto. 1925 (1967). *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari: Laterza.
- Eliade, Mircea. 1979. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Anagrama.
- Friedell, Egon. 1927-1931. *Kulturgeschichte der Neuzeit*, t. I-III. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Gracián, Baltasar. 1647 (1995). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Cátedra.
- Hausenstein, Wilhelm. 1920. *Vom Geist des Barock*. München: Piper.
- Heinrich, Klaus. 1981. *Tertium datur, eine religionsphilosophische Einführung in die Logik*. Basel: Stroemfeld.
- Jedin, Hubert. 1949-1975. *Geschichte des Konzils von Trident*. Freiburg: Herder.
- Kolakowski, Leszek. 1965 (1969, 1982). *Cristianos sin iglesia. La*

- conciencia religiosa y el vínculo confesional en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- Mâle, Emile. 1945, 1984 (1985). *L'Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*. Trad. esp. *El barroco, arte religioso del s. XVII*. Madrid: Encuentro.
- Maravall, José Antonio. 1975, 1980. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- Maza, Francisco de la. 1953, 1981. *El guadalupanismo mexicano*. México: FCE.
- Molina S. J., Luis de. 1588-1589 (1953). *Liberi arbitrii cum gratiæ donis, divina præscientia, providentia, prædestinatione, et reprobatione concordia*. Madrid: Soc. edit. Sapiencia.
- O'Gorman, Edmundo. 1986. *Destierro de sombras*. México: UNAM.
- Portoghese, Paolo. 1966, 1995. *Roma barocca*. Roma: Laterza.
- Sarduy, Severo. 1974. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sartre, Jean Paul. 1939. *L'Imaginaire*. París: Gallimard.
- Sebastián, Santiago. 1981, 1985. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Steinberg, Leo. 1983 (1989). *La sexualidad de Cristo en el arte del renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid: Blume.
- Tintelnot, Hans. 1955. "Annotazioni su l'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco." En E. Castelli, ed. *Retorica e barocco*. Roma: Bocca.
- Weissbach, Werner. 1921 (1948). *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe.