

Ficciones barrocas

1. La escritura barroca.

En la literatura del Siglo de Oro español había dos maneras de ser barroco. La primera corresponde a lo que habitualmente designamos con el adjetivo de barroco: lo desmesurado, lo frondoso, lo recargado, lo excesivo: un exceso, sobre todo, de los medios en relación a los fines, del lenguaje y los recursos de estilo en relación a lo que designan. Este es un barroco que se manifiesta sobre todo a nivel de la frase, que se engalana, se pavonea, se enriquece de vocablos exóticos, de subordinadas, se retuerce sobre sí misma y se enreda. Lo dicho, lo referido, una vez descifrado, resulta, a veces, en relación al esplendor de la frase, decepcionantemente simple. Así, en el principio de la Soledad segunda de Góngora,

Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no solo en poco vaso,
mas su rüina bebe,
y su fin, cristalina mariposa
-no alada, sino undosa-,
en el farol de Tetis solicita

el lector puede sentirse defraudado al enterarse que los versos se refieren apenas a un arroyo que desemboca en el mar, que el poeta compara con una mariposa que se extingue en la llama. El arroyuelo da tema a dos estrofas más, la tercera,

Eral lozano así novillo tierno,
de bien nacido cuerno
mal lunada la frente,
retrógrado cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado:

no pues de otra manera
a la violencia mucha
del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde,
resiste obedeciendo, y tierra pierde

parece referirse a un novillo que por ahí anda, y debemos remitirnos a la devota y puntillosa paráfrasis de Dámaso Alonso, “así retrocede el novillo eral, tierno y lozano, no bien defendida aun la frente por la media luna de los cuernos, que ha entablado desigual lucha contra un recio toro que con las armas de su testuz parece desafiar aun al viento mismo: no de otra manera resiste el arroyuelo , y va obedeciendo, a su pesar, y perdiendo tierra, al encontrarse con la enorme violencia del Océano, padre de las aguas, del Océano, coronado de verde y de blanco por sus algas y sus espumas,”¹ para darnos cuenta que el novillo en cuestión es apenas el segundo término de una comparación, y que el objeto de atención del poema sigue siendo el arroyo. Lo mismo da, al fin y al cabo, que se trate de un arroyo semejante a un novillo o de un novillo que parece un arroyo; lo mejor es olvidarse de uno y de otro y prestar atención al ritmo, a la sintaxis, a las figuras retóricas que se exhiben impudicamente, al entrechocarse de vocablos exóticos cuya sonoridad, como la de una campana, sigue sonando en la mente después de leído el verso.

A veces escribe Góngora versos cuya eficacia es inmediata y precede al desciframiento y al análisis, como en el terceto final del soneto “De la brevedad engañosa de la vida”:

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Y también en el soneto que comienza “Varia imaginación, que en mil intentos” y que anuda las quíntesencialmente barrocas imágenes de la vida como sueño y el mundo como teatro:

¹ Luis de Góngora. *Las soledades*. Ed. Dámaso Alonso. Sociedad de Estudios y publicaciones, Madrid, 1956.

El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

No es infrecuente que la imagen de claridad cegadora surja de repente, sin previo aviso, de la maraña de los versos precedentes, y la tiniebla de éstos parece tener, como único fin, el de destacar por contraste el nítido brillo de aquella; un procedimiento verbal que bien puede ser el correlato semántico del claroscuro caravaggiesco, con su fuentes de luz arbitrarias y artificiales, tan características del arte del período. Pero lo propiamente gongorino son esos tapices verbales en los cuales la frondosidad de los motivos impide ver la figura, donde los referentes se ocultan en la selva de palabras, donde la belleza de la figura está menos en su forma intrínseca que en el proceso de su aprensión, en el esfuerzo de encontrarla, como esas figuras escondidas en la complejidad de un cuadro de otro tema: no nos importa si éstas son bellas; la belleza está en el proceso de su ocultación y su develamiento.

La caracterización que hace Deleuze de la vestimenta barroca se me antoja adecuada para describir esta prescindencia referencial del estilo gongorino: “Es necesario que el tejido, el vestido, libere sus propios pliegues de su habitual subordinación al cuerpo finito. Si existe un traje propiamente barroco, este traje será amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante, y, más que traducir los pliegues del cuerpo, rodeará a éste con sus pliegues autónomos...”²

En Góngora el referente se oculta bajo el plegado y replegado de la textura verbal, pero mantiene debajo de ellas su presencia estable. En Quevedo, en cambio, el referente, evidente y reconocible desde el comienzo, se va luego desintegrando en una serie de estallidos verbales. Así en la descripción del licenciado Cabra, en *El buscón*:

“El era un clérigo cerbatana, largo solo en el talle, una cabeza pequeña, los ojos avvicindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas buas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; los dientes le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamunos se los

² Deleuze, G. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós, 1989.

habían desterrado; el gonzate largo como de avestruz, con una nuez tan salida que parecía se iba a buscar de comer forzada la necesidad; los brazos secos; las manos como un manojo de sarmientos cada una.”

Típicamente, en Quevedo, el objeto es apenas la excusa, el punto de partida, para una construcción verbal que gradualmente se aleja e independiza de él, se autonomiza, se sostiene en una semiosis potencialmente infinita, una cadena en la que cada frase se deriva de la anterior, sin volver a pasar por el relevo del objeto que disparó las primeras. Quevedo sacrifica al efecto de la frase la eficacia del conjunto; con cada palabra que se agrega, el retrato del licenciado, en lugar de precisarse, se desdibuja, se disgrega en sus partes componentes como si las palabras fueran hormigas que se van cada una con su pedazo hasta que nada queda. El dinamismo de la frase quevediana tiende a ser centrífugo, sobre todo en la prosa, pero también en la poesía, como en el soneto “Érase un hombre a una nariz pegado”:

Érase un hombre a una nariz pegado
érase una nariz superlativa
érase una alquitara medio viva
érase un peje espada mal barbado;

Era un reloj de sol mal encarado,
érase un elefante boca arriba,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un Ovidio Nasón mal narigudo,

en el cual es evidente que el interés del poema no está en la descripción pormenorizada de la nariz, sino en las metáforas que pueden inventarse a partir de ésta. Del mismo, Lázaro Carreter dice “el poeta parece entregado a una casi patológica creación de metáforas [...] que luego avienta, sobrado y pródigo [...] El soneto parece producirse por el estallido de un cohete, preñado de radiantes fantasías.” La imagen de los fuegos artificiales es la que importa, la fulgurante lluvia de chispas que se extingue en la negrura. Concluida la lectura, no queda un personaje, ni siquiera una imagen visual o una vivencia emotiva; sólo quedan las palabras.

El conceptismo de Quevedo necesita ser ingenioso a toda costa; a costa, incluso, de las ideas que quiere transmitir, del sentimiento que desea evocar, del objeto que

busca describir. El concepto, según Gracián, es “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. Lo esencial, en esta definición, es la idea de expresar: logrado el jugo del concepto, el objeto se vuelve descartable.

“La grandeza de Quevedo es verbal,” afirma Borges en su “Quevedo” (*Otras inquisiciones*). “Juzgarlo un filósofo, un teólogo o un hombre de estado es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no su contenido,” y agrega: “las mejores piezas de Quevedo son... objetos verbales, puros e independientes.”

A esta primera manera de ser barroco en literatura la denominaré, por comodidad, escritura barroca.

2. Ficciones barrocas.

La segunda manera de ser barroco la encontramos, típicamente, en Cervantes. Es verdad que la frase, en Cervantes, también se complica de subordinadas y, sobre todo, de simetrías, como ésta del capítulo XIV de la parte primera del Quijote, que se ajusta al artificio retórico conocido como ‘esquema diseminativo-recolectivo’: “Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito.”

Pero dos características distinguen la habitual frase cervantina de su contraparte gongorina o quevediana. En primer lugar, su legibilidad. Como afirma el bachiller Sansón Carrasco hablando de la novela toda, “es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran.” La frase cervantina, aun cuando se encuadra en esquemas retóricos fijos, se apoya siempre en el más natural de los soportes: la respiración del español. Hay un aliento mental, así como hay uno físico, y Cervantes escribe como un corredor que ha encontrado el tranco y la respiración que lo llevarán sin jadeos a la meta. Es fácil hacer la prueba: en la lectura sostenida, sea silenciosa o en voz alta, Cervantes apenas cansa, mientras que Quevedo, por ejemplo, agota.

El otro rasgo distintivo de la frase cervantina es su devoción referencial. A diferencia de Góngora, Cervantes nombra su objeto de entrada; a diferencia de Quevedo, lo construye con delectación morosa. En esta descripción de la moza Maritornes (*Quijote I,16*), “Servía en la venta, asimesmo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de pies a

cabeza y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera,” cada frase agrega un rasgo por vez, hasta alcanzar la sintética imagen final. Poco importa si se trata de un ente realista, como la moza asturiana, o del *locus amoenus* garcilasiano: el grado de referencialidad del lenguaje es siempre alto, independientemente del grado de realidad del objeto. El ideal de Cervantes es la frase que se ajusta a su referente como un guante y termina creando la ilusión de que es en éste, y no en aquélla, donde reside la plenitud de la vida. Como señala Borges en “La supersticiosa ética del lector”: “basta revisar unos párrafos del Quijote para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de don Quijote y Sancho para dejarse distraer por su propia voz.” Todo el Quijote, de hecho, es una larga advertencia sobre los peligros de considerar a las palabras (sobre todo, las de los libros) como más reales que las cosas mismas.

Lo barroco en Cervantes no se manifiesta, entonces, a nivel de las palabras ni de las frases. Para encontrarlo hay que subir de nivel: a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial. En estos niveles superiores que, en los días en que la crítica literaria y la lingüística vivían la etapa feliz de su matrimonio, solían llamarse macroestructuras, lo característico del barroco es su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar (no en el sentido en que se mezclan los ingredientes de una receta, sino en el de barajar las cartas de un mazo) los distintos planos de los que la realidad se compone: ficción/verdad, cuadro/modelo, copia/original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, imaginación/recuerdo³, sueño/vigilia, locura/cordura, teatro/mundo, obra/autor, arte/vida, signo/referente. La realidad barroca no es nunca la de uno de los términos de estas oposiciones; no, por ejemplo la realidad del objeto frente a la irrealdad de su reflejo en un espejo, la del modelo frente al cuadro, sino el compuesto calidoscópico, siempre cambiante, que surge de todas estas combinaciones y entrecruzamientos. Es una hiperrealidad compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e inconsistente.

³ Por mera claridad expositiva enfatizo aquí el binarismo, pero es claro que los pliegues barrocos pueden involucrar dos, tres o más planos simultáneamente: en las aventuras de don Quijote pueden interactuar la mirada ‘ajustada’ a la realidad, las alucinaciones librescas y los sueños; en el film *Don't Look Now* de Nicolas Roeg se alternan en el montaje imágenes que corresponden a las percepciones del protagonista, a sus recuerdos y a sus visiones proféticas.

Deleuze sugiere que el barroco es a la vez oposición, y encuentro, o cruce, entre dos planos como los mencionados, y propone la figura general del pliegue⁴. El pliegue barroco no es una oposición simple y binaria, la figurada por los dos lados de una moneda, sino que es una superposición o entrecruzamiento donde lo que importa son los puntos de cruce y las continuidades.

Épocas anteriores conocieron la multiplicidad de planos, pero lo propio del barroco no es la mera multiplicidad sino la intercambiabilidad: el hombre barroco es el hombre que no sabe en qué plano está (si vive o sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje). Uno de los textos más breves recogidos por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares en su *Antología de la literatura fantástica* ofrece una condensación inmejorable de este predicamento: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.” Este filósofo chino del siglo 3 A.C. es un lejano precursor del hombre barroco.

También es barroca la inversión de las causalidades involucradas en el orden de la representación. La relación arte- vida se encuadra dentro de los parámetros de la mimesis aristotélica si el arte imita a la vida, pero si es la vida la que imita al arte ya entramos en el terreno de la mimesis barroca. El barroco se deleita en la subversión de las jerarquías aceptadas y en el escándalo de la causalidad: la copia reemplaza al original, el cuadro tiene más vida que el modelo, el reflejo se impone al objeto, el soñador obedece al soñado, la verdad del mundo cede ante la del teatro. En todos los casos, aparece el terror - o el goce - de que la representación (la ilusión, la imaginación, el arte) triunfe sobre lo representado (el mundo, la cosa, la persona).

El Quijote es, en todos estos sentidos, barroco por donde se lo mire: su protagonista es un hombre que no se resigna a que la realidad no sea como en los libros, y se empeña en corregir al referente para que se adecue al signo, a las cosas del mundo para que correspondan a las palabras que ha leído en ellos. Es, además, un loco, pero un loco que alterna los disparates con la discreción, y la dificultad de distinguir la locura verdadera de la fingida, tema central de *Hamlet* (otra obra barroca a decir basta) se complica aquí con otra dimensión: ¿está loco quien quiere rescatar los ideales caballerescos de justicia y solidaridad en el siglo XVII, o es el mundo el que ha enloquecido y don Quijote el último cuerdo? En las fantasías medievales hay caballeros

⁴ “El Barroco no remite a una esencia, sino mas bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues.” Deleuze, G. *Op. cit.*

que se sumergen en lagos de pez hirviendo donde nadan dragones y al fondo de los cuales hay alcázares con murallas de oro y almenas de diamantes. La fantasía barroca las da vuelta como un guante: el encantador vuelve los gigantes en molinos de viento, el ejército de caballeros en rebaños de ovejas; nos engaña con la más prosaica de las realidades. Los planos de la ficción también se mezclan. El autor se coloca en el interior de la obra y el barbero, personaje suyo, toma entre sus manos un libro de Cervantes. Este mismo 'Cervantes', personaje del Quijote, hace traducir el original de un manuscrito árabe de un tal Cide Hamete Benengeli: no sólo el autor, sino el traductor entran en la obra, y en breve lo harán también los lectores: en la Segunda parte aparecen Sansón Carrasco y otros que han leído la primera, y don Quijote y Sancho se descubren personajes de un libro ya escrito (la primera parte) y uno que está en proceso de escribirse (la segunda). Además, estos personajes que han leído la primera parte se dedican ahora a armar, en la 'realidad', aventuras a la medida del héroe: el bachiller Sansón Carrasco se convierte en el Caballero de los espejos y desafía a don Quijote; los duques montan verdaderas representaciones teatrales, cada vez más desafortunadas, con el objetivo declarado de burlarse del caballero. Ahora el ojo de don Quijote ve el mundo tal como es, pero el mundo que ve está encantado: en un proceso de trasvasamiento, a medida que el héroe se cura, el mundo se contagia de su locura. Sancho describe la belleza de Dulcinea y don Quijote sólo ve una pobre labradora; don Quijote baja al fondo de una cueva mágica, sueña y en su sueño los caballeros legendarios hablan como tahúres y Dulcinea le pide plata prestada, y luego, al salir, el caballero se la pasa discutiendo si lo que vio en la cueva fue real o soñado. Eventualmente la torsión barroca de verdad y ficción escapa del control del autor y lo envuelve: mientras Cervantes (el Cervantes de carne y hueso) está escribiendo esta segunda parte, se publica una segunda parte apócrifa firmada por un tal Avellaneda. Otro autor, en otro contexto, hubiera ignorado esta intromisión, o hubiera lidiado con ella en el mundo real (denunciando o desafiando, por ejemplo, al tal Avellaneda). Pero aquí la máquina barroca está en marcha, y la *incluye*. La copia, el plagio, es anterior al original e influye sobre él: para desautorizar a Avellaneda y al don Quijote y Sancho que éste ha pergeñado, Cervantes abandona la idea de llevar a los suyos a Zaragoza y los hace torcer el rumbo hacia Barcelona. Y más aun: de vuelta de Barcelona se topan con un personaje del falso *Don Quijote*, don Álvaro Tarfe, quien consiente en declarar ante escribano que el don Quijote y el Sancho que él conoció (¡en el libro de Avellaneda!) no son los verdaderos.

Propongo entonces que desde el Siglo de oro español hay dos maneras fundamentales de ser barroco: una frondosa, decorativa, sensorial, de superficie, que se manifiesta sobre todo a nivel de la frase, y que representan paradigmáticamente Góngora y Quevedo; la escritura barroca; y otra, representada por Cervantes, que se manifiesta sobre todo en el nivel de las estructuras narrativas, de los personajes y del universo referencial, y que llamaremos ficción barroca.

Calderón.

Calderón, que corona y cierra el Siglo de oro, y con él la etapa heroica del barroco español, puede verse como una síntesis de ambas tendencias. El inicio de *La vida es sueño* recoge la herencia de Góngora. La compleja urdimbre verbal del comienzo:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
desas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?

designa apenas un caballo encabritado que ha tumbado a su jinete; pero pronto el lenguaje, sin privarse de lo mejor de los procedimientos culteranos y conceptistas⁵, se ciñe a la trama que eventualmente nos pone ante el protagonista Segismundo, que, a la manera de Chuang Tzu, se pregunta si es un prisionero que soñó que era príncipe o si es un príncipe que sueña ser prisionero (es ambas cosas, claro). Tampoco se priva esta obra de recoger el más barroco de los motivos que ha legado el mundo clásico: el de la profecía autocumplida, o que se cumple al tratar de evadirla, a la manera de Edipo. Y en el auto sacramental *El gran teatro del mundo* Calderón ofrece una de las versiones más elaboradas del archibarroco tópico del mundo como teatro, que también inspirara la pluma de Shakespeare.

⁵ Los modos de escritura barroca asociados, respectivamente, con Góngora y Quevedo.

Calderón presenta un caso no habitual de combinación de escritura barroca y ficción barroca. En general a la escritura barroca corresponde un referente simple y más o menos estable, y a la complejidad e inestabilidad de las realidades barrocas conviene un lenguaje más transparente en lo referencial. Si los complejos entramados metaficcionales de Cervantes se dijeran en el lenguaje de Quevedo o Góngora, estaríamos completamente perdidos. La escritura barroca suele buscar estructuras narrativas simples: tal el caso del *Buscón*, o de los *Sueños* de Quevedo (que poco tienen de onírico en su lógica narrativa), y más aun en las *Soledades* de Góngora, poema narrativo al fin, cuya línea argumental es simple hasta lo banal.

Corolario de todo lo anterior es la intraducibilidad intrínseca de Góngora y Quevedo, cuando se los compara con, por ejemplo, Cervantes. Borges lo resumió con claridad en “La supersticiosa ética del lector”: “No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión.” Un relato de escritura barroca, repetido en otras palabras, pierde toda eficacia: no puede contarse, solo leerse. Por lo mismo Góngora o Quevedo no pueden ser leídos y disfrutados en otra lengua: se han encadenado voluntariamente al español y con él viven o perecen.

4. Churriguera y Velásquez.

Escritura barroca y ficción barroca tienen sus equivalentes en las artes plásticas. El primero corresponde a la imagen que acude espontánea a la mente cuando escuchamos la palabra “barroco”: la decoración frondosa y proliferante, las volutas y las cornucopias, la peculiar conjugación de artificiosidad y motivos naturales, el *trompe l’oeil* y el *horror vacui*, los ángeles, el estucado, el escayolado y el dorado, Rubens, Arcimboldo, Churriguera. En su variante afectada y decadente: el rococó. En arquitectura predomina este barroco decorativo o de superficie. “¿Cómo barroquizar una iglesia?” se pregunta el neobarroco poeta argentino Néstor Perlongher en su “Caribe Transplatino” y se contesta con una cita de Schérer y Hocquenghem: “llenarla de ángeles en vuelo, glorias, hipnóticas, remolinos de nubes, en extática levitación, falsas columnas o perspectivas huidizas de San Sebastián acribillado...”⁶ La cita es reveladora: en arquitectura la barroquización bien puede ser un agregado. Se podría

⁶ Schérer, R. y Hocquenghem, G. *El alma atómica*. Citado por Perlongher, N. *Prosa plebeya*. Bs. As., Colihue, 1997.

tomar cualquier iglesia (románica, gótica o renacentista) y recubrirla de motivos barrocos.

La contraparte visual de lo que hemos llamado ficción barroca está representada enteramente en *Las Meninas* de Velázquez. A primera vista *Las Meninas* se ofrece como un cuadro austero, y la representación de las figuras, consideradas aisladamente, no desentona del habitual realismo del arte barroco español, pero es cuando se analiza las relaciones entre ellas que la representación comienza a espesarse. Hay, en el cuadro, un pintor que pinta un cuadro que no podemos ver: el autor (el propio Velázquez) aparece dentro de su obra; el cuadro dentro del cuadro. El pintor mira un punto delante del cuadro, su mirada sale de la tela y entra en el espacio 'real'. Pero – descubrimos no sin zozobra – en ese punto estamos nosotros, que miramos el cuadro. Es decir que nosotros, los espectadores, personas de carne y hueso, estamos atrapados en el espacio virtual que proyecta la obra hacia afuera, y también estamos adentro, en ese cuadro que pinta Velázquez – nuestro retrato – y que no podemos ver. Pero si Velázquez no está pintando *Las Meninas*, lo debe estar pintando quien mira a Velázquez y a sus acompañantes (la infanta Margarita, sus doncellas, el perro y la enana). O sea, nosotros: Velázquez nos pinta a nosotros mientras nosotros pintamos a Velázquez y a su gente. Hay, al fondo, un espejo. En él se reflejan los reyes, pero para reflejarse ahí, deberían estar donde estamos nosotros, o peor aún, detrás nuestro, y al advertirlo resistimos con esfuerzo el impulso de mirar sobre nuestros hombros, para verlos; o el impulso aun más escalofriante de palpamos las carnes para entender por qué nuestra imagen no se interpone entre ellos y el espejo: hemos entrado al cuadro al precio de convertirnos en fantasmas. También al fondo, al lado del espejo, hay un hombre (el único del cuadro que no ha sido identificado por los historiadores) recortado en el marco de una puerta abierta por la que entra la luz a raudales: es decir que el espacio de *Las Meninas* se proyecta hacia adelante, hasta los reyes, y hacia atrás, su tela horadada virtualmente como lo está realmente la de los cuadros de Lucio Fontana. El hombre del fondo, que no se entiende si acaba de entrar o está por salir (que viene de o sale hacia el espacio que está detrás de la tela, pues ya no hay pared, el cuadro de Velázquez la ha eliminado, también, a ella), ese hombre que vacila en el umbral entre dos realidades, es el hombre barroco.⁷

⁷ Un análisis mejor y más extenso, del cual mucho he tomado en esta sección, se encuentra en el imprescindible *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.

El cuadro renacentista construía su imagen del mundo de manera mimética: el cuadro es un reflejo del espacio real, la perspectiva crea la ilusión de profundidad en el plano único del cuadro. El cuadro barroco, en cambio, proyecta un hiperespacio que abarca el plano de la realidad, enlaza en un continuo la representación y lo representado. El ideal de la pintura renacentista era la transparencia: una ventana abierta al mundo; toda la atención estaba en el paisaje que se veía a través de la ventana. El ojo barroco, en cambio, se fija en el vidrio: si es grueso, si está chorreado, lleno de burbujas e irregularidades: la vista se posa en él antes que en el paisaje, y cuando lo hace es en el paisaje deformado por el vidrio, el paisaje que (como en el cuadro *La Clé des champs* de Magritte) termina incorporado al vidrio. El optimismo de la pintura renacentista (que la lleva a creer que el descubrimiento de las leyes de la perspectiva permite reconstruir en el cuadro la profundidad del mundo real) es burlado por la pintura barroca de dos maneras: por una pintura de superficies, plana, que proclama su cualidad de artificio, de cosa agregada al mundo; y por una arte de profundidades (no cabe el singular) tanto mayores que la del renacimiento en la medida en que incorpora a las profundidades del cuadro las del espacio real que lo rodea.

Los procedimientos pictóricos de Velázquez en *Las meninas* se parecen hasta tal punto a los ya descritos de Cervantes que puede afirmarse, sin temor a exagerar, que el Quijote y *Las Meninas* son, esencialmente, la misma obra realizada en diferentes medios.

Sentido general del barroco.

Estos distintos modos de ser barroco tienen un origen común en la crisis que separa la episteme renacentista de la que se inicia en el siglo XVII, que en España recibe el nombre general de barroco y en Francia el de Época clásica. El conocimiento renacentista era optimista en la medida en que se basaba en la certeza de que la realidad (y no sólo el lenguaje) era un tejido de signos trazados por Dios para que lo decodificaran los hombres, y Dios – se entiende – no querría engañarnos. Así, la nuez tiene la forma que tiene para que los hombres descifren que es buena para los dolores de cabeza: “Lo que cura ‘los dolores del pericráneo’ es la espesa corteza verde que descansa sobre los huesos - sobre la cáscara - de la fruta: pero los males interiores de la cabeza son prevenidos por el núcleo mismo ‘que muestra enteramente el cerebro.’”⁸

⁸ Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Mexico, S.XXI. Foucault esta citando el *Tractatus novus de signaturis rerum internis* de Crollius (1608).

Palabras y cosas no son entidades de distinta naturaleza, son signos que deben leerse. El conocimiento renacentista persigue la semejanza que convierte a cada parte del universo en símbolo de otra y es, por eso, mágico en su funcionamiento: ejerce la astrología en lugar de la astronomía, la alquimia en lugar de la química, el curanderismo en lugar de la medicina.

En el renacimiento el poder representativo de los signos (lingüísticos, pictóricos, naturales) se da por sentado: hay que mejorarlo, perfeccionarlo, extenderlo, pero la base es sólida. La representación, en el renacimiento, no se problematiza o se cuestiona: se ejerce.

El barroco surge cuando esta confianza se resquebraja, el barroco se aloja en sus grietas. Las cosas pertenecen al mundo y las palabras a los hombres, y los hombres, al establecer relaciones entre signos y referentes, yerran. Ya no hay garantía divina. La semejanza, base del conocimiento renacentista, es en el barroco ilusión y ocasión de error.⁹

El descubrimiento de la distancia entre signo y referente vuelve al arte barroco profundamente desconfiado, y lo predispone a buscar y hasta exagerar las diferencias y distancias entre los distintos planos de los que la realidad se compone, y ver desajustes y desacoples donde el renacimiento enlazaba todos los órdenes en una profunda (y sobre todo, aprehensible) armonía.

Las palabras de Góngora, que rodean y acarician los objetos envolviéndolos en sus pliegues, ocultándolos en lugar de revelarlos; las de Quevedo, que los hacen estallar y los dispersan antes de que lleguemos a aprehenderlos; las tramas de Cervantes y Calderón, con sus personajes que confunden e intercambian los signos de la locura y la cordura, la vigilia y el sueño, que creen en lo que han leído y descreen de lo que están viendo, son apenas distintas manifestaciones de una misma crisis en la cual, tras el derrumbe de la episteme renacentista, se toma conciencia de la arbitrariedad del signo, se sospecha de la certidumbre de todo conocimiento y se hace posible, tal cual hoy la conocemos, la ciencia. La literatura barroca tiene dos recursos fundamentales para resaltar el abismo que separa al signo del objeto: la escritura barroca, que envuelve los objetos comunes y corrientes de ornamentales guirnaldas verbales; y las ficciones barrocas, que revelan que tras la banalidad o aparente transparencia del lenguaje acechan realidades complejas, inasibles, contradictorias. El arte barroco es un arte del

⁹ “Ese lenguaje enloquece, se convierte en un lenguaje demente (perdida toda capacidad referencial, no significa sino el abismo entre las palabras y el ser.)” Nestor Perlongher, *Op. Cit.*

fracaso en hacer coincidir palabras y realidad, ya sea a través de la frase, como en Góngora, ya a nivel de la trama, como en Cervantes. Es un arte desconfiado por naturaleza, y su atención se dirige menos al mundo que a las variadas representaciones que de él nos hacemos.