Eugenio Trías

# LO BELLO
# Y
# LO SINIESTRO

EDITORIAL ARIEL
BARCELONA

Diseño cubierta: Vicente Morales

1.ª edición en Seix Barral: octubre 1982
2.ª edición: enero 1984
3.ª edición: diciembre 1987

1.ª edición en Ariel: febrero 1988
2.ª edición: abril 1992
3.ª edición: octubre 1996
4.ª edición: octubre 1999
5.ª edición: marzo 2001

© 1982: Eugenio Trías

Derechos exclusivos de edición en castellano
reservados para todo el mundo:
©1988 y 2001: Editorial Ariel, S. A.
Provença, 260 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-344-1219-5

Depósito legal: B. 8.049-2001

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

*A Clara Bardón*

QUINTA PARTE

# ESCENIFICACIÓN DEL INFINITO

(*Interpretación del barroco*)

| | Constelación I | Constelación II | Constelación III |
|---|---|---|---|
| Pregunta fundamental | ¿Qué es lo bello? | ¿Qué características posee el juicio estético? | ¿Qué procesos inconscientes determinan la creación de valores estéticos? |
| Categoría estética fundamental | Lo bello | Lo sublime | Lo siniestro |
| Concepto teórico correspondiente | Limitación formal = perfección (Idea, forma, armonía) | Infinito | Inconsciente |

## I

Utilizo el término constelación en el sentido en que lo empleé en mi libro *La filosofía y su sombra*, como constelación *histórica*. Las constelaciones del cuadro son constelaciones estéticas que señalan grandes bloques históricos en los que coagula o cristaliza una problemática estética determinada. Parten de ciertos presupuestos básicos (creencias, en el sentido que da a este término Ortega y Gasset) que pueden reducirse a un concepto fundamental (Limitación = perfección; infinito; inconsciente). Dicho concepto tiene el carácter de un principio básico cosmovisional que actúa con el carácter y la fuerza de un prejuicio incuestionable. Señala a la vez el horizonte, el límite de la problemática de cada constelación, su diferencia específica respecto a otras constelaciones y el signo de su identidad. Sobre dicho concepto cabalga una categoría estética fundamental desde la cual se organiza o reorganiza la totalidad de la reflexión estética. La línea (⟶) marca el carácter histórico de la cone-

xión entre las distintas constelaciones. El problema fundamental de la constelación II será, por tanto, redefinir la categoría de lo bello desde la nueva categoría (lo sublime); el de la constelación III redefinir las categorías de bello y sublime desde la categoría de lo siniestro. La constelación I cubre un largo período histórico que va desde Grecia (reflexión platónica) hasta mediados del siglo XVIII. La constelación II se corresponde con la estética kantiana y su prosecución en el idealismo alemán y el romanticismo. La constelación III, incoada en el romanticismo, tendría su culminación en la reflexión de Freud.

La hipótesis general respecto a ese «avance» es la siguiente: la reflexión estética occidental, registro racional y consciente de los caracteres de la sensibilidad occidental, muestra una orientación definida hacia la conquista para el placer estético de territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su «progreso» se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer lo doloroso y en conceder a esa mutación el concepto estético adecuado. Así por ejemplo, la asimilación griega de infinitud a imperfección, fealdad, maldad, error (infinitud entendida como indeterminación, mezcla de formas, indefinición), es refutada desde mediados del siglo XVIII mediante una categoría estética en la que se alcanza a valorar positivamente la infinitud. Esa refutación se hace posible en la medida en que la idea de infinito ha penetrado en el campo cosmovisional y epistemológico: primero, a partir de una reflexión teológica que piensa lo divino como infinito; en segundo lugar, a partir de una reflexión sobre las principales categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito). Y en tercer y último lugar, mediante la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad, campo que ofrece siempre inercias y resistencias especialmente potentes. Esa introducción se produce, a su vez, en tres etapas. El infinito como fundamento formal constructivo desde el cual producir una obra de arte cuya representación mantiene los presupuestos formales y limitativos de la constelación I (arte renacentista, cuyo principio constructivo viene dado por la invención de la perspectiva geométrica). En segundo lugar, el infinito como tema fundamental aludido por la propia representación, escenificación del infinito en la representación (arte barroco). En tercer lugar, modificación de la sensibilidad corriente respecto a lo que excede limitación y medida y reflexión consiguiente del discurso estético sobre la categoría que introduce lo infinito en la sensibilidad (lo sublime).



En cierto modo la categoría fundamental establece cierta idea de lo divino: el dios griego entendido como formalmente limitado, el dios kantiano entendido como soporte fundamental de la idea de infinito (idea de la razón que fundamenta la idea de infinito en la naturaleza y la idea de infinito en el alma). Por último, el dios romántico, entendido como infinitud revelada, primero en la naturaleza, en segundo lugar en el espíritu finito, en último lugar en dios mismo, revelación que se produce a través del inconsciente de la naturaleza, el lado nocturno de ésta, cifra y fuente de su orografía formal, en identidad postulada con el inconsciente humano, patentizado a través de los sueños, las imágenes alucinatorias, las experiencias hipnóticas, las imágenes populares de leyenda y folklore, etcétera. El marxismo desde el punto de vista del sujeto colectivo, Freud desde el punto de vista del sujeto psicológico, habrían llevado a cabo la transición de la constelación II a la constelación III, rompiendo el velo sacral y religioso en que estaba envuelta la idea de inconsciente en el romanticismo, reduciendo lo inconsciente al juego de fuerzas sociales que determinan la producción de ideas (ideologías), incluyendo en ellas al arte, o bien al juego de fuerzas o instancias psíquicas que determinan la producción de valores culturales

y estéticos. Se partiría de la presuposición de que ese sujeto, social o individual, se hallaría escindido: bien sea por razón de la lucha de clases, bien sea por una represión originaria fundadora del orden social y cultural. La parte consciente ocuparía un lugar bien secundario (Marx), comparable a la parte emergente de un iceberg (Freud). La inscripción de las experiencias inconscientes reprimidas en la sensibilidad, daría lugar al sentimiento de lo siniestro, ese retorno de cosas que fueron familiares y cuya aparición ante el sujeto produce en él sentimiento de horror y de espanto. La categoría de lo siniestro ganaría esas experiencias para la sensibilidad y para la reflexión estética. De ahí nuestra hipótesis: desde esa categoría debe repensarse lo bello y lo sublime, de manera que dicha categoría sea entendida como condición y como límite.

Se ha llevado a cabo ya un recorrido sobre la reflexión freudiana de lo siniestro, que tiene por soporte su teoría del deseo humano inconsciente. Con el fin de esclarecer las fuentes y fundamentos de esa «tercera constelación» que máximamente nos atañe —y de la que hemos analizado una obra de arte viva, del campo cinematográfico— me he demorado en la reflexión estética de Freud; en particular, en su teoría de la tragedia.

Intentaré, a continuación, centrar el análisis en la definición y diferenciación que he avanzado entre el arte renacentista y el arte barroco respecto a la incorporación de la idea de infinito. El arte renacentista integra esa idea como presupuesto constructivo desde el cual producir el sistema de la perspectiva geométrica, sistema que implica una noción sistemática de espacio cuyo soporte es la idea de infinito. Panovsky, en su célebre monografía sobre *La perspectiva como forma simbólica*, ha puesto de manifiesto esta concatenación que explica la diferencia entre la perspectiva geométrica que se introduce en el arte italiano a partir del *quattrocento* y la perspectiva «óptica» de griegos y romanos, basada no tanto en un principio constructivo objetivo cuanto en la referencia del objeto a la naturaleza de la visión subjetiva. Ha puesto de manifiesto, sobre todo, la subsunción de espacio a lugar y circunscripción de un cuerpo en la cosmovisión antigua, en la que no se lograba abstraer el espacio de su relación intrínseca a un cuerpo. El renacimiento lograría una conceptuación de las relaciones espaciales de naturaleza abstracta y sistemática que implicaría la noción de infinitud. Sólo que esa noción, lo mismo que el espacio sistemático, serían tan sólo el presupuesto formal constructivo de una representación que se mantendría todavía sometida a la concepción limitativa, formal, fundada en límites, definiciones y marcos estrictos, característica del «prejuicio» griego tradicional: de ahí la voluntad de exención, casi escultórica, de las figuras de la representación, la parcelación del cuadro en grupos diferenciables, el estricto enmarcamiento y completud de los edificios, las estatuas y las representaciones pictóricas. *Sería, pues, el arte renacentista, una transacción entre el presupuesto formal constructivo, fundado en la idea de infinitud, y la representación, gobernada por el ideal limitativo-formal tradicional. Podría definirse, por tanto, como la representación del ideal tradicional de «belleza» en un marco formal constructivo que presupone la idea de infinitud.* La ruptura de esa transacción, cuya armonía máxima fue alcanzada por el clasicismo, vendría dada por el manierismo y por Miguel Ángel.



El manierismo, en efecto, propendería a dejar figuras suspendidas en un espacio ambiguo, que en ocasiones neutralizaría la ilusión de profundidad ganada con la perspectiva mediante un restablecimiento de la bidimensionalidad primitiva. Ese espacio neutro o vacío mostraría figuras exentas como las renacentistas, pero en las que la armoniosa trabazón entre sus límites y definiciones se habría roto, quedando aisladas de forma abrupta y pintoresca.

Miguel Ángel tendería a mostrar figuras pletóricas de energía potencial nunca actualizada, supercomprimidas en límites espaciales asfixiantes, sin que pudieran desplegar esa energía y hacerlos estallar. El barroco, por el contrario, lograría la fórmula mediante la cual los límites, cosmovisionales, físicos, materiales, que circunscriben los movimientos de los cuerpos reventaran, desbordando los límites materiales del objeto y los límites terminales de la representación. El marco del cuadro dejaría de ser límite de la representación, abriendo ésta hacia un «más allá» en el que la visión debería añadir o completar lo que se halla en la representación únicamente sugerido. El cuadro mostraría en sus bordes ambiguos cortinajes, ventanas entreabiertas por los que el espacio se fugaría hacia lo indeterminado; o bien fondos de cuadro que se perderían en lo indefinido (así en las escenas portuarias de Claude Lorraine). Las bóvedas estallarían hacia arriba, hacia más allá del límite material, sugiriendo en la representación la visión del infinito revelado, o hacia más acá, dejando «caer» sobre la cabeza del atónito vidente cuerpos que pierden pie y «saltan» de la capa pictórica hacia abajo. Se captaría constantemente el *tránsito* de una forma a otra forma, el instante mismo de la metamorfosis: Dafne convirtiéndose en laurel, tránsito y éxtasis de los santos; se trastornaría la sugerencia «real» de las materias de la representación: mármoles que se doblan y se pliegan, como si se tratase de fino paño. Los diferentes componentes de la representación se unificarían de forma material, no tan sólo formal, componiendo una *totalidad* (no, como en el renacimiento, una *unidad formal*). Formarían, así, racimos humanos orgánicamente entrelazados, como los cuerpos de Rubens, debajo de los cuales podría perseguirse la orientación de una forma constructiva con voluntad de expansión hacia el infinito: una espiral, una línea ondulada. Líneas con voluntad de infinitud, en la antípoda de las formas geométricas



consideradas como perfección desde Pitágoras y Platón hasta el renacimiento: el cubo y la esfera. *El barroco sería, por tanto, la escenificación teatral del infinito, al fin introducido en la representación.* Sobre la base de un principio constructivo que permitiría la introducción de la infinitud en la representación sería posible «orquestar» toda suerte de variaciones, modulaciones y «frases» en donde esa «estructura profunda» se desplegaría. De la *Gramática* de Port Royal a los principios de armonía musicales sobre los que puede soportarse un discurso primero homofónico, luego polifónico; desde los principios constructivos arquitectónicos de Bernini y Borromini, donde un juego de curvas-contracurvas como «bajo cifrado» permite un despliegue profuso al nivel del «discurso superficial», puede percibirse a través del arte barroco esta metodología mediante la cual se introduce el infinito en la representación.

## II

Frente al racionalismo renacentista, el arte barroco puede parecer irracional si se examina superficialmente. A la armonía entre la función y la forma, parece suceder la distorsión entre ambos términos. A la adecuación entre la estructura objetiva, de carácter invisible y matemático y la impresión sensible, hallamos aquí una disociación entre diseño objetivo e impresión subjetiva, entre estructura objetiva y captación visual. Pero todo esto es sólo una apariencia. «Irracional», si queremos emplear este concepto comprometido, sería el manierismo. De hecho, el barroco no sólo es racional sino *racionalista.* Supone una filosofía que ha escindido lo real entre la razón y la sinrazón, entre Razón y Locura. Y que ha escindido, ante y sobre todo, lo real en lo racional-inteligible y lo sensible, entre la claridad de la idea y la confusión de la sensación. Sólo en el marco

del mundo sensible y visible puede hablarse de una promiscuidad de razón y locura o de vigilia y sueño. Descartes *duda*, puede dudar de todas las cosas *al nivel de la sensibilidad*, donde es imposible hallar ninguna seguridad: carecen de ella tanto las sensaciones oníricas como las que tienen lugar en la vigilia, las sensaciones cuerdas como las enajenadas. Ahora bien, detrás de ese mundo de engaño, Descartes alcanza una sede sólida donde asentarse, a saber, el sujeto, el *cogito*, el yo-pienso. Esa evidencia despeja la duda y constituye un punto de partida desde el cual construir, no ya un edificio tan sólo provisional, sino una arquitectura firme e indudable. Esa evidencia conjura una segunda evidencia que asegura la primera, la evidencia de un ser perfecto. Por último, una tercera evidencia, la *res extensa*, a la que Dios pone en movimiento, cierra el círculo de los principios indudables sobre los cuales se puede construir una filosofía fundada en la Razón.

El arte barroco sabe que detrás de ese mundo de engaño que se obtiene en el contacto sensible hay una estructura firme, la *res extensa*, el espacio infinito: un universo que tiene en el infinito su límite y su cadencia. Sabe, así mismo, que el sujeto, *las res cogitans, comprende* esa dimensión de lo real, oculta o subyacente tras la maraña sensible. Todo el arte barroco es una *prueba epistemológica* de gran estilo acerca de la no fiabilidad del sentido de la vista, así como de la absoluta capacidad de metamorfosis de todo el mundo sensible. Pero aquí lo importante es que el *trompe l'oeil* y la metamorfosis apuntan siempre hacia un ámbito que designan y sugieren de modo ambiguo y que trasciende lo visible. Mediante esos recursos se connota siempre lo invisible. Eso invisible es aquello que no se *presenta* en la representación, pero que preserva el sentido de ésta. Constituye la infraestructura racional que sobredetermina la representación y la composición. Es, acaso, una línea que atraviesa el cuadro en diagonal y que está oculta tras el



trazado lineal y discontinuo del pincel barroco, pero que da unidad a la composición del cuadro. Es, quizás, la espiral que se percibe en la parte pintada del interior de una bóveda. Es, en cualquier caso, una *línea en expansión hacia el infinito.* El ojo se sorprende al ver que esa línea se autotrasciende, parece rebasar el ámbito *material* y *visible*, parece sobrenadar la opacidad de la bóveda y lanzarse a los aires en vuelo a través del universo. Ese ojo se está engañando, mientras que la inteligencia añade lo que «falta» a la representación. Mientras el sujeto visual se pierde en ese ilusionismo, el sujeto espiritual acierta a comprender la elipsis necesaria del artista y a prolongar lo que no está. Pues ahora la inteligencia puede tener acceso a ese infinito que le estaba vedado al hombre del renacimiento. La razón puede pensar en el infinito. Es esa razón la que introduce en la lectura de ese cuadro o de esa iglesia su imprescindible cadencia. Es la razón y no la vista la que acierta a comprender el sentido oculto, la «estructura profunda», así como la intención y la orientación perseguidas por esa representación. El arte barroco siempre nos está diciendo lo mismo, a saber, que lo presente está invadido y envuelto por lo invisible; lo finito, por un torbellino de infinitud. De ahí que este arte haya podido captar o «sorprender» fugaces instantáneas, escenas «realistas», actos cogidos a contrapié, instantáneas, escenarios *ad hoc* arrancados del curso mismo de la vida, en los que el sujeto espiritual debe añadir el «antes» y el «después» que en la representación se está siempre sugiriendo. Toda la representación se halla inserta en un recipiente espacial o temporal que la envuelve desde «más allá» de la representación, como si en lugar de insertarse ésta en una forma perfecta, en un cubo o en una semiesfera, se hallara ínsita en un espacio o en un tiempo que desborda siempre esa representación. Parece como si al cubo renacentista insertable en una de las áuricas esferas que componían el cosmos, sucediera un espa-

cio y un tiempo infinito, unos recipientes que carecen de limitación (y por lo mismo de «perfección»). De ahí el carácter «imperfecto» de esas representaciones que desbordan límites definidos y apuntan siempre indefectiblemente al infinito. Estas composiciones son elípticas; el espectador debe añadir lo que falta. Su imaginación debe perderse en el fondo sin fondo de *Las Hilanderas* de Velázquez o de las escenas portuarias de Claudio Lorena y la razón debe auxiliar a esa imaginación perdida en el infinito. El barroco quiere trascender siempre el *marco* que define la representación: pared, bóveda, marco del cuadro. En este sentido trasciende las escisiones renacentistas entre *cada* obra de arte y *entre las distintas artes*. Por este camino hallará el barroco su peculiar *Gesammtkunstwerk*, esta vez material y concreta. El arte barroco demuestra, pues, el carácter ilusorio de un mundo, sensible, que siempre está más allá de sí mismo, que siempre se autotrasciende, que siempre se metamorfosea, debido a que siempre está a punto de completar ese trayecto al que obsesivamente tiende, siempre está a punto de alcanzar ese cenit, esa cadencia, que, sin embargo, al ser infinita, trasciende *absolutamente* todo el ámbito de lo visible. Por esto el barroco se fija en ese tránsito, en ese «estar a punto de», a punto de transformarse Dafne en laurel. De ahí la elección de objeto característica del barroco: su gusto por lo evanescente, por la humareda. Y en general, su fijación en lo que no es ni una cosa ni otra sino la contradicción entre ambas: vivir muriendo y morir viviendo. El arte barroco constituye un esfuerzo titánico por sugerir, mediante todos los recursos dramáticos disponibles, mediante un virtuosismo sin límites, lo infinito a través de lo finito, la invisible infinitud a través de lo visible, fugaz e ilusorio. Pese a su inicial condena de lo visible, enunciada con radicalidad por la nueva filosofía, halla, lo mismo que la nueva ciencia, un término medio entre lo empírico y lo racional, entre lo visible y lo



invisible. Del mismo modo que la nueva ciencia sintetizó física y matemática, el nuevo arte sintetizó teatral, escénicamente, lo visible y lo invisible.

El barroco constituye un «discurso» infinito a partir de una «estructura profunda». Así entendió la *Gramática* de Port Royal el funcionamiento del lenguaje. Pues bien, la arquitectura y la música barrocas parecen constituir la prueba y la puesta en escena en sus respectivos campos de esta apreciación port-royalista. Newmann, el arquitecto, puede construir una *fuga sin fin* a partir de una estructura subyacente y oculta en las que puede apreciarse cinco formas superpuestas. Esa estructura subyacente constituye algo así como el sistema armónico y «vertical» que permite un despliegue polifónico, y que posibilita una infinidad de vistas o perspectivas. En Bach se puede extraer una estructura armónica, susceptible de ser reconocida en un acorde, como base de una composición *con vocación de infinitud*. Mediante el sistema de temperamento puede decirse que se alcanzó la posibilidad de modular *ad infinitum*. Una fuga de Bach *no tiene por qué acabarse*. Se oye como un despliegue polifónico lanzado a espacios siderales.

## III

Fue el concepto de infinito el que embriagó y retorció las mentes, las puso en *movimiento*, las sacó de ese hermoso pasmo característico del *quattrocento* y que había llegado intacto hasta Rafael. Fue ese concepto lo que privó a esas figuras de su fragancia interior, de su movimiento inmóvil con vocación escultórica, menos efectivo que potencial o intencional, característico del arte italiano desde el Giotto hasta Miguel Ángel. Giordano Bruno fue el gran «desflorador» de esa virginidad pletórica y vibrante, ahíta de esplendor en su limitación perfecta. El renaci-

miento había echado mano de un concepto excesivamente abstracto y excesivamente concreto de espacio. Abstracto, en tanto espacio inteligible y mental, ámbito de las ideas-número. Concreto, en tanto esas ideas se hallaban encarnadas y visualizadas en las diversas esferas astronómicas concretas. Y sobre todo, en tanto ese espacio era entendido todavía en términos aristotélicos, como el *lugar* de *cada* cuero celestial o terreno concreto, sinónimo de la superficie que lo circunscribe. El espacio se hallaba ligado a la sustancia, de la que era uno de sus accidentes. Se decía *de* ella, era inherente a ella, cada cuerpo tenía su propia especialidad. Las ideas-número, lejos de constituir el elemento abstracto generador de la totalidad del cosmos, eran prefiguraciones concretas, encarnaban y se dejaban simbolizar en cuerpos concretos. La matemática renacentista, como señala Koyré, no logró abstraerse del carácter concreto del número. Trató éste como si fuera una cosa, una sustancia. En buen platonismo, la díada constituía una sustancia entera. De ahí que el renacimiento no acertara a conceptuar positivamente el cero ni la numeración negativa. Ni llegara a utilizar símbolos algebraicos. Es propia de la era barroca esa sustitución: la creación de lenguajes simbólicos con los que operar directamente. De Descartes a Leibniz, esta tendencia se advierte a partir de una reflexión sobre la matemática, sobre la lógica y sobre el lenguaje.

En el renacimiento la diversidad espacial quedaba unificada en virtud de la emergencia de un *lugar de privilegio* en el cual los diferentes lugares confluían y al cual éstos se ordenaban: centro de observación, centro de atracción y de influencia que constituía el *hombre*. En el barroco, éste es un ente perdido en la oleada del infinito, una sombra de sí mismo, una partícula zambullida en el torbellino de los cuerpos, una «pluma que piensa». Un ser, por tanto, cuya única relevancia es acoger el pensamiento, la *res cogitans*. En el barroco, el espacio pierde su referencia necesaria al ser humano. Éste se halla perdido en la marea que recorre un recipiente que ahora es conceptuado como lo que subyace a todo objeto, como su condición *a priori*. Dicha condición es entendida de modo objetivista y será preciso esperar la revolución copernicana de Kant para retrotraerlo a su condición subjetiva de posibilidad. *Ese espacio es objetivo, pero ya no es sustancial.* No es ya lo que circunscribe a tal o cual sustancia. Es el vacío o la *res extensa*, el recipiente infinito que envuelve todos los cuerpos. A la desustancialización operada en el campo de la matemática corresponde, pues, la que se opera en los conceptos de la física. El espacio físico se desvincula de las sustancias, las precede ontológica y lógicamente. En el renacimiento, sólo el hombre garantiza la unidad del cosmos, la comunidad de las sustancias, por cuanto es confluencia entre «lugares» y, en consecuencia, acoge influencias de otros ámbitos, astrales y numéricos, o bien materiales y corruptibles, influjos tanto celestes como telúricos, angélicos y vegetales, ocultos poderes de los dioses mitológicos encarnados en los astros-número o bien agazapados en yerbas benéficas o maléficas. Pero, a su vez, el hombre influye sobre todas las cosas, se siente libre. En este sentido el cántico a la libertad del hombre respecto a los poderes ocultos de la naturaleza se extiende de Pico della Mirandola a Paracelso, sin que el hombre del renacimiento vea en ello contradicción con sus convicciones astrológicas y mágicas. Pero en el barroco el hombre pierde esa ubicación de privilegio: se pierde en el torbellino de un movimiento que le arrastra hacia espacios siderales. Un universo en el que infinitos mundos forman cánones y fugas entre sí levantando una imponente polifonía astral cuya cadencia es el infinito. el hombre barroco, a partir de dos acordes, uno en tono mayor, otro en tono menor, lanza su polifonía espacial, su fuga de múltiples voces a la imposible persecución, con Pascal, con Leibniz, de lo *infinitamente grande* y de lo *infinitamente pequeño*. Perdido entre ambos infinitos,

el hombre es, como en los lienzos paisajísticos de Holanda, como en el panteísmo spinoziano, una esquirla del universo, o como en el teatro barroco, un simple títere empujado siempre por fuerzas que le vienen del *exterior*. No es, pues, el hombre lo que asegura la unidad entre todas las cosas sino el *universo infinito* y su espacio. No es el hombre sino la *res cogitans*, el sujeto o yo que piensa, quien alcanza a pensar esa universalidad y esa infinitud.

Igualmente el tiempo deja de ser, como en buen aristotelismo, la medida del movimiento. Deja de hallarse implicado, a su vez, el desplazamiento con la mutación cualitativa de generación y corrupción. Si en el renacimiento el movimiento es siempre *de* la sustancia y el tiempo, como medida suya, es también *de* la sustancia, ahora el movimiento se desvincula de esa referencia, escinde el cambio cuantitativo del cualitativo y libera una temporalidad que se desgaja de él hasta adquirir el carácter de un recipiente infinito. El tiempo, pues, se talla al modo conceptual como se ha tallado el espacio. Y hasta cabe decir que aparece bajo especie espacial. Espacio y tiempo dejan de ser disformes, pasan a ser uniformes. Manifiestan una regularidad absoluta, indiferente a cualidades y sustancias, en su expansión por la extensión o por la sucesión. Esta mutación epistemológica repercute inexorablemente en la praxis artística del período. Una unificación absoluta, no tan sólo relativa a un *centro* de observación, se produce en el espacio de todas las artes. Una fuga de Bach presupone una unificación del espacio musical en una estructura armónica firme. Un cuadro barroco implica la unificación absoluta de todos los pormenores, relativamente independizados en el renacimiento, de todas las «voces» en un único «acorde», sea éste una diagonal, una espiral, una onda. La fachada barroca se halla sobredeterminada por ese oleaje que unifica todos los recovecos. Es, pues, una unificación del espacio lo que de este modo se alcanza.



## IV

El arte barroco logra una extraña armonía entre movimiento y reposo, entre aventura y sedentarismo. A cada paso se nos invita a que descansemos una vez fijamos *esta* perspectiva de la fachada, *este* párrafo musical o poético. En dicha secuencia, la unidad es completa, la metáfora se cierra sobre sí misma, el párrafo musical es satisfactorio. Pero el artista, convertido en virtuoso, nos invita a una nueva aventura, a un nuevo recorrido por el espacio arquitectónico, poético o musical, y a una nueva perspectiva nuevamente completa y satisfactoria. Continuamente hay modulación, continuamente hay cadencia. Y sin embargo, a través de esa aventura, una estricta unidad compositiva se advierte. Por todas partes reaparece una forma matriz, un acorde, una tonalidad básica, un solo ritmo visual o sonoro, un juego de curvas-contracurvas, un juego de concavidad-convexidad, un ritmo de cuatro por cuatro o tres por cuatro, una misma tonalidad básica en modo mayor o menor. A la dispersión modal, que en el renacimiento coexistía con un sentido armónico *logrado como resultado y no como causa*, sucede la unificación en dos modos, el temperamento y la codificación tonal, a partir de la cual puede construirse un andamiaje armónico de base, esta vez constituido en causa, en estructura profunda que posibilita el despliegue homofónico o polifónico. El barroco, en un principio, vuelve a la homofonía con la ópera nacida del perfeccionado madrigal. Pero una vez ha cimentado la armonía, ese sentido de la verticalidad que posibilita la linealidad melódica, una vez ha dejado como mnemotecnia imprescindible el registro de esa base armónica en la voz del bajo continuo, una vez ha cifrado esa voz y ha dejado libertad al ejecutante para florarla a su antojo a partir de ciertas reglas o recorridos, podrá el músico barroco, en la generación del «barroco del barroco», lanzarse nuevamente

por la vía polifónica, esta vez construida a partir de una previa estructura armónica subyacente de base. *Si en el renacimiento la armonía resultaba del contrapunto, ahora éste es efecto de la armonía.*

El renacimiento se había planteado el problema de crear profundidad a partir de una superficie plana, la del lienzo o la del *cantus firmus*. Había intentado y logrado convertir el cuadrado en cubo, el único plano en un entretejido contrapuntístico de diversos planos. Había logrado, así, una primera unificación espacial. En el seno de ese cubo, podía el artista del renacimiento lanzarse al juego de las imitaciones, de los cánones y de las inversiones armónicas. Lo que ya resultaba más difícil era conjugar ese contrapunto armónico con la dinámica de una historia representada, o acoplar ese juego con el dramatismo interno a un texto. En música, el madrigal alcanzó ese acoplamiento y preparó con ello no sólo una unificación de texto dramático y música, sino sobre todo una interiorización del drama textual en la textura musical misma. En el *Orfeo* de Monteverdi, se juega ya decididamente con el valor expresivo de las diferentes tonalidades y se confiere un carácter dramático a la modulación. La llegada de la mensajera interrumpe el juego rítmico trepidante de Orfeo y su séquito, esa *suite* de ballets festivos y galantes en los que Orfeo goza con los suyos sus primicias nupciales. La voz de la mensajera que tiene que comunicar la infausta noticia de la muerte de Eurídice se inicia con una estremecedora modulación. Monteverdi ha dispuesto a la perfección el *drama tonal*, mediante un sabio juego de anticipaciones y preparativos de este clímax que se alcanza al efectuarse dicha modulación. Monteverdi alcanza una milagrosa unidad a través de un complejísimo tramado de juegos tonales y hasta de diferentes ritmos, como esa maravilla musical que es el *Laetatus sum*, en la cual el *bajo ostinato* fija un ritmo de cuatro que, de pronto, en el *Propter Fratres meos*, deriva



en tres por cuatro. Es, pues, la música misma la que alcanza dramatismo a través de sabias construcciones armónicas y rítmicas. Con la ópera puede decirse que la *temporalidad* pasa a primer plano, consistiendo el edificio armónico en una construcción funcional a cada lapso de tiempo. En cuanto a cada parte de un *concerto grosso* o de una *suite*, puede decirse con propiedad que constituye un *movimiento*, en el cual cada nota se define por un antes y un después cimentado por la construcción «atemporal» de la base. El repetitivo bajo continuo constituye el único rasgo de «atemporalidad» que se «visualiza» en esta construcción liberadora del tiempo. Es en virtud de la alcanzada unificación espacial por lo que esa temporalidad concreta del drama puede conseguirse. Ahora ya es posible narrar una historia con todo matiz, lo mismo que desgajar una psicología. Toda nota es preparativo de un clímax dramático, o resolución del mismo, o transición hacia un anticlímax. Del mismo modo, una columna de fachada se define en función de un *crescendo* o un *diminuendo*. De pronto múltiples columnas se empujan unas a otras, hasta que se libera una concavidad o se deja oír un silencio preparatorio de un nuevo clímax. Y a través de todo el juego, puede perseguirse un único movimiento, una sucesión intemporal orientada, un tiempo implicado con la estricta lógica del drama.

En este sentido trabaja el claroscuro tanto en música como en arquitectura o en pintura. En Vivaldi todavía el juego de *concertino* y *ripieno* es esquemático (a un *ritornello* de éste sucede siempre una variación virtuosista de aquél). Puede decirse, sin embargo, que en Venecia se está efectuando un experimentalismo con todo el colorido de los nuevos instrumentos disponibles. Hay en Vivaldi todas las combinaciones de color que pueden concebirse. A Vivaldi sólo le importaba el color. De ahí que carezca de sentido reprocharle que no haya compuesto unos cuatrocientos conciertos sino más bien cuatrocientas veces el mismo

concierto. Poco le importaban los «temas» a Vivaldi. El culto al tema, la implicación de genialidad y creación temática es propia del romanticismo. En el barroco, los temas circulaban de mano en mano y a nadie se le ocurría acusar a nadie de plagio. Vivaldi vuelve, si se quiere decir así, cuatrocientas veces sobre un mismo concierto, toda vez que está apurando *ad infinitum* las posibilidades y las combinatorias colorísticas instrumentales. Pero con Corelli, y posteriormente con Scarlatti, Händel y Bach, el *concerto grosso* alcanza un uso de ese colorido no ya en sí, sino en función de un drama interno a cada movimiento del *concerto*. El *concertino* y el *ripieno* irán relevándose en la pronunciación de la melodía, y hasta formarán diálogos y mixturas entre sí. Con Händel puede decirse que se alcanza el absoluto dominio de los recursos armónicos y orquestales puestos al servicio de un absoluto dominio de los recursos dramáticos. A partir de esta madurez alcanzada será posible a él y a Bach levantar sus dramas musicales, óperas, oratorios o pasiones.

La música polifónica renacentista (Vitoria, Palestrina) parece que no avanza, carece de «movimiento», o a lo sumo éste es potencial, está como suspendido y tan sólo se «balancea». No hay en ella una línea ininterrumpida, un flujo ceñido a un curso temporal uniformado e inexorable que tiende al infinito, como en el barroco, sino muchas líneas (con sus diferentes ritmos) que se conjugan armónicamente pero que no tienen dirección «temporal» definida. El plano *sistemático* prevalece sobre el *sintagmático*, con la salvedad de que no es *causa* sino *efecto* del interjuego producido en el ámbito de este segundo plano. En el barroco se produce una inversión completa de las relaciones causa/efecto, sistema/sintagma:



| | | | |
|---|---|---|---|
| Música renacentista: | causa<br>efecto | sintagma<br>sistema | (polifonía)<br>(armonía) |
| Música barroca: | causa<br>efecto | sistema<br>sintagma | (armonía)<br>(polifonía y/o homofonía) |

En el renacimiento el plano atemporal («sincrónico») absorbe por completo a éste al que sólo concede la voz básica particularidad de cada flujo temporal. En el barroco, por el contrario, el plano temporal, cimentado por el atemporal, absorbe por completo a éste al que sólo concede la voz básica del bajo continuo.

Puede, pues, decirse que de este modo se ponen las bases de un *Discurso*, de algo que discurre a partir de una estructura sistemática. Algo, pues, que establece un recorrido, algo que «corre», un *drama*, en el cual se pueden diferenciar los preparativos, los conflictos, los desenlaces; los clímax, los anticlímax; los silencios expresivos; las calmas chichas; las cadencias inexorables. Es la era en la cual el teatro ha tomado la medida de sus propias posibilidades y ha llegado a ser autoconsciente. Bajo el pincel o el compás, o bajo el pentagrama del artista barroco, se esconde siempre, lo mismo que bajo la cabeza del urbanista, un dramaturgo. El teatro y la ópera son creación del barroco. Es más, *son* el barroco. ¿O no es escenario teatral toda esa urbe, concebida en unidad con vistas a una puesta en escena, con sus efectismos, con sus contrapuntos orquestales de fuentes y fachadas, de interiores y exteriores? ¿Y no es también el mundo en su totalidad un teatro en el que Dios parece comprenderse como director de escena?

## V

Es muy distinto colocar como centro óptimo de una plaza un punto geométrico (obelisco) que un organismo *vital*, una «escena» o, si se quiere decir así, una «instantánea». En el primer caso parece que el tiempo se inmovilice al alcanzarse ese punto o cenit en el cual todo gira en torno igual a sí mismo como rasgo de una eternidad codificada en términos de círculo o esfera. En el centro de la plaza o templo, el hombre se siente uno con la divinidad circular, con ese círculo idéntico al punto, a sus radios y a su diámetro así como a los polígonos que incluye, según el razonamiento del Cusano. El tiempo queda abolido por una eternidad que se expresa en relaciones y proporciones espaciales de caràcter matemático. El espacio es símbolo de ese «tiempo cero» que busca afanosamente el hombre del renacimiento, ese estado de actividad contemplativa, de unión mística con la armonía y proporción en que el Dios-número se resuelve. Aquí, en este tiempo sagrado, no hay sucesión, no hay movimiento cualitativo, y el hombre parece ascender a las esferas superiores. No hay, aquí, ni corrupción ni reencarnación, no hay muerte ni tampoco hay lo que modernamente, es decir, a partir del barroco, se puede con propiedad llamar «vida». De ahí que la muerte no sea «interesante» en el renacimiento, no sea tema ni motivo suficiente para acaparar la atención de la mayoría de las representaciones. Podría decirse que allí donde el tiempo es absorbido por un espacio geométrico símbolo de la idea-número, la muerte no pasa a centro de atención sino que aparece como suceso eventual o accidental, que a lo más puede ocasionar melancolía, en ningún modo desesperación ni angustia. Un hilo rojo, en cambio, liga la emoción de tiempo desvelado, el agudizado sentimiento respecto al morir y la angustia. Ese hilo puede perseguirse formalmente hasta nuestro presente filosófico, si bien hay



que decir que de un modo harto distinto a su *performance* barroca.

Si en lugar del punto geométrico, centro de la figura «perfecta», o en lugar del obelisco, nos encontramos con un *organismo* animal-vegetal-mineral captado en «instantánea» (por ejemplo el movimiento disperso de náyades o tritones fundido con las formaciones rocosas y con los juegos de agua) y sobre todo, si ese centro se deja vacío, o queda a lo más como mnemotecnia de referencia, como ese brazo que cae por el puente en un lienzo de Rubens; si se desplaza el centro del punto áurico del círculo al foco de una elipse, de una elipse que reproduce los movimientos «imperfectos» de los planetas, entonces el hombre no se siente ya en unidad con ningún espacio atemporal, sino que parece sentir más bien su hogar en la marea temporal recién liberada. Esa temporalidad compromete al observador a caminar, a dejar que sus pasos y sus «tomas» visuales se sucedan. Y siente entonces todo el poder corrosivo del tiempo, que le disuelve una instantánea tras otra; a la vez que su poder creativo, que le renueva continuamente las vistas. La «vida» surge entonces en todo su esplendor real, en todo su efectivo horror, delimitada por la corrupción, por la evanescencia, por el cambio y la continua novedad; y finalmente por la muerte y la «otra vida». Al artista barroco le importa el acto de juntura entre las instantáneas, el «tránsito»: la agonía, la transformación, la metamorfosis, el proceso de emergencia o corrupción. Pero la muerte no es, aquí, ese punto último al que se relega el comercio con las fuerzas sobrenaturales, ese umbral del «juicio particular» en el que se decide, en un instante, la «otra vida». Esta obsesión de la muerte, característica del sentido de la misma en el medioevo tardío, ha sido seriamente modificada. En esa época se relegaba la muerte al último instante y se dejaba discurrir la vida de espaldas a ese tránsito, si bien la presencia de ese instante podía llegar a hacerse obsesiva.

En el barroco no se produce ese reparto, sino que vida y muerte se interfecundan. Se sabe que se vive a la vez y en el mismo sentido en que se muere y que la «muerte última» no es más que el resultado de un proceso *temporal* de vivir-morir. De hecho, vida y muerte están profundamente implicadas con una temporalidad que constituye lo propiamente sustantivo. Hay, pues, múltiples vidas y múltiples muertes si se quiere; o mejor, múltiples vidas-muertes o muertes-vidas. El barroco convirtió en paradoja toda relación de opuestos, fecundando siempre la tesis con la antítesis (por ejemplo, en la dialéctica interior-exterior). El barroco no sustantiva la vida (como el renacimiento) o la muerte (como el medioevo tardío). De hecho la muerte no es sustantiva, ni lo es la vida. No puede hablarse ni de *la* vida ni de *la* muerte. El barroco trueca el sustantivo en verbo. «La muerte» deviene *morir*, la vida deviene *vivir*. Vivir es, de hecho, «vivir muriendo».

## VI

Aparentemente, en la urbe que ahora se abre a nuestros pasos, tenemos la impresión de que la ciudad manierista era todavía reconfortante y hogareña. Parecía más que una urbe un suburbio un tanto desasistido y roto de la vieja ciudad renacentista. Pero permanecía su recuerdo a través de ambiguas maneras y voluntades. Una cierta claridad rezumaban esos cuadros bastante incoherentes. Las viejas estructuras renacentistas podían reconocerse sin dificultad a través de esa profusión de extravagancias plasmadas en las fachadas manieristas. En cuanto a las suspensiones y a las disonancias intempestivas, ¿cómo parangonarlas con esta nueva ciudad en la que todo parece perder pie, en lo que todo está a punto de resbalar y de caerse? Levantamos los ojos para contemplar la bóveda y nos aguarda la más



temible de las sorpresas: cuerpos muy sólidos, muy consistentes, no ya suspendidos en medio de un espacio irreal, cual los racimos humanos del Juicio Final o de los lienzos de Tintoretto, sino decididamente dirigidos contra nuestras amenazadas cabezas. Ahora los signos son poco equívocos: vemos una alfombra arremolinarse y vemos cómo el sujeto que ascendía por la escalera pierde pie, resbala y está a punto de caer. Debemos ser consecuentes y prolongar mentalmente la escena. Una instantánea después y ese cuerpo se desplomará sobre nosotros. Todo parece estar aquí «a punto de». Esa santa está a punto de morir, está a la vez en y sin vida, está en la agonía. Todo aparece en *tránsito*. Nada es lo que parece ser a primera vista. Esta ciudad parece haber sido escenario de un juego infinito de metamorfosis. Parece ser el festín de una mirada que sabe acerca de su carácter engañoso y explota hasta el absurdo, hasta el virtuosismo, todas las posibilidades de ese engaño. Esa ciudad parece construida para que a cada paso tropecemos y para que nos entretengamos continuamente en abrir puertas sólo pintadas. Aparentemente, éste debería ser el mundo de la sin-razón. ¿O no se nos dice a cada paso que nada distingue en propiedad, en este mundo visible, el sueño de la vigilia, la razón de la locura? ¿No se nos dice y se nos repite por todas partes que esta vida es tan sólo un sueño? Y sin embargo, en esta ciudad, todo, absolutamente todos los gestos, los ademanes, los chorros de personajes que aparecen en los lienzos, las cascadas de enumeraciones metafóricas que aparecen en los poemas, las interminables modulaciones de las fugas, todo ese mundo está orientado. Apunta siempre en una misma y única dirección. Tiene un norte perfectamente definido. Esa cúpula pintada sugiere un más allá de su propia materialidad. El lienzo sugiere, a su vez, un más allá del marco estricto que lo define y delimita. La representación se fuga por la profundidad, por el cielo abierto de la naturaleza al fin representada, o por un

rincón ambiguo de la escena, un cortinaje, una ventana entreabierta. Todo ese mundo visible parece que sólo puede completarse a partir de un dato que no se halla recogido en la representación. ¿Qué es eso invisible que «falta» para que ese escenario se complete? Esta pregunta nos obliga a perseguir la línea o la estructura que intuitivamente hemos descubierto al sentir que todo aquí se halla orientado. Y en efecto, vemos que tras ese pincel desleído y alineal, o que tras esa profusión de adornos arquitectónicos o musicales, es posible desgajar una estructura perfectamente coherente y centrada. Inclusive centralista, «racionalista», toda vez que sobredetermina todos y cada uno de los «detalles ornamentales». Esa estructura la constituye siempre una forma-matriz, algo así como una «estructura profunda» que posibilita una infinidad de variaciones orquestales. Es esa espiral, quizás, que domina el lienzo, o ese juego de curva-contracurva que domina la fachada; es ese acorde simple que domina la fuga o ese juego de curvas que domina el conjunto y el detalle ornamental del interior de esa iglesia sobrecargada. O es esa metáfora-matriz que desencadena un surtido infinito de variaciones en el poema. Y a través de esas formas básicas, siguiendo la dirección que señalan, la orientación que indican, el camino que trazan, hallamos al fin ese lugar, ese hogar al que apuntan o se refieren, esa nota cadencial que parecen todas ellas estar «a punto de» emitir. Pero ese *télos* debe siempre permanecer invisible y ser únicamente sugerido por todo ese despliegue. Ese fin, en efecto, trasciende el mundo visible, pese a que éste siempre lo connota y halla en él una oculta *realidad* en su mismo despliegue de apariencia e ilusión. *Esa meta es el infinito.* En realidad, todo este mundo parece poner en escena a través de todas sus abigarradas producciones, un único y monótono drama, el drama que forjan lo visible y lo invisible, así que éste es entendido no ya como círculo perfecto y limitado, cuanto como infinito. Entonces, toda



la realidad que construye el arte no es más que el esfuerzo por *designar* lo infinito desde lo visible. Es ese esfuerzo el que obliga a explotar todos los recursos e ilusiones de lo visible. Esta ciudad es, pues, eminentemente racional y exasperadamente lógica. Es inclusive la quintaesencia de la lógica, de una lógica dramática que alcanza en esa urbe la medida de sí misma. En esa ciudad no hay «por un lado» un teatro abigarrado y ornamental donde todo parece ser simple ilusión y efectismo, «por un lado» una arquitectura en la que la estructura es función de la fachada y «por otro lado» una epistemología racionalista, como la que se funda en las escuelas de la *nouva scienza* y de la nueva filosofía cartesiana. En esa ciudad hay un hilo rojo que une el concepto de infinito, base de la *nova scienza* desde Giordano Bruno, y las concepciones teatrales y dramáticas características de este nuevo arte que lleva el nombre de barroco. Sólo si se percibe esa íntima ligazón resulta posible explicar el por qué de esas nociones de máscara, metamorfosis, disfraz e inconstancia que caracterizan ese arte tan «movido». Si esta conexión no se hace explícita, podremos caer en la tentación de creer que estos conceptos, tan familiares a *nuestra* propia urbe artística y filosófica, tuvieron su horno en el hogar barroco. En esta ilusión puede hacernos caer un libro como el de Rousset *(Circe y el pavo real)*, que sólo tiene el defecto de evitarse la explicación de una concepción del mundo cuyos conceptos clave no son «máscara», «metamorfosis» y «movimiento». Estos conceptos son los simples *efectos* y las pertinentes escenificaciones y hasta las demostraciones de la categoría fundamental de esa nueva cosmovisión epistemológica y artística, la categoría de universo infinito (frente al cosmos perfecto y limitado del renacimiento). En esta urbe se ha *modificado* el centro. Pero en ningún caso puede afirmarse que no haya centro.

*Barcelona, 28 de enero de 1981*