

la persona del trabajador), parece ser el tipo de industria característico de esta etapa de transición de las economías nacionales del tercer mundo a la economía transnacional. Consecuentemente, el "migrante", el trabajador extranjero informal, parece ser la nueva figura humana en esta vuelta de siglo. Se trata de un *alien* en el país huésped, no de un inmigrado; de él se acepta sólo la fuerza de trabajo de la que es dueño, no se lo recibe a él por entero (con su equipo familiar) como un ser humano, como un ciudadano común. El salario que se le paga no se compara con el salario normal (más otras "prestaciones" de todo orden) que perciben los "connacionales" de ese país.

La permanencia posnacional de la nación es la de una comunidad humana de bases étnico-territoriales construida como el sujeto ilusorio de una empresa estatal que está en proceso de sustituirla en tal función por una comunidad humana de bases diferentes, más acordes con su nueva consistencia transnacional. Se trata de una permanencia que hace manifiesta, por un lado, la necesidad que tiene la comunidad humana de dotarse a sí misma de identidades concretas y, por otro, la imposibilidad de hacerlo en las condiciones de la enajenación capitalista. Expropiada de su soberanía democrática, sometida al sentido que la vida social adquiere cuando entrega el cuidado de su riqueza a la entidad valorizadora del plus trabajo explotado a los trabajadores, la comunidad moderna debió dejar que la vigencia de ese sentido le adjudicara una identidad, la identidad nacional. Ahora que esta vigencia se encamina en otra dirección, la comunidad humana se aferra a esa identidad; al hacerlo, sin embargo, no parece reivindicar su figura nacional en crisis, sino proyectar en ella el juego de identidades en el que podría entrar si, en lugar de la empresa estatal capitalista -nacional o transnacional-, fuera otra dinámica social, una dinámica poscapitalista, la que la moviera a hacerlo. Por lo pronto, el Estado nacional de bases étnico-territoriales sólo parece servir ahora para mantener a raya, dentro de las fronteras establecidas, a todos aquellos humanos que no pueden todavía (o nunca llegarán a poder) integrarse en la comunidad del nuevo Estado trans y posnacional de autoafirmación puramente civilizatoria.

X. El barroquismo en América Latina

Repitiendo la frase de Weissbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la conquista.

José Lezama Lima,
La curiosidad barroca

No es precisamente escasa la literatura que sostiene la existencia de una afinidad recíproca entre lo barroco y la vida cultural de muchas regiones de América Latina. Sin embargo, quien intente averiguar en qué consiste esa afinidad recíproca tendrá que contentarse con definiciones que por lo general compensan su falta de argumentos con un exceso de entusiasmo.

Es vieja ya la tendencia a asociar la forma artística barroca con un proceso social más general de producción de formas, que incluye, más allá de la creación artística, al conjunto de la actividad cotidiana en una situación histórica determinada. Es tan antigua como la aceptación y la fijación que se encuentra ya en el siglo XIX, en el *Cicerone* de Burckhardt, de lo barroco como una forma genuina de la creación artística. Así, por ejemplo, muy en el sentido de ese siglo, lo barroco pudo ser encontrado lo mismo en la consistencia de un cierto tipo de obras de arte que en la "identidad cultural de un pueblo"; de aquel pueblo, precisamente, que era capaz de producir espontáneamente ese tipo barroco de obras de arte. Aunque la calidad del barroco de Bohemia y de Baviera fuese altamente valorada, al barroco italiano o español se le reconocía un aura que parecía ser el testimonio de que la relación de dependencia de una determinada forma artística con una cierta forma cultural era, en última instancia, una relación de dependencia respecto de una supuesta sustancia nacional. Esta suposición, de

que la fuente originaria de las diferentes formas culturales se encuentra en la consistencia misma de un ser nacional, es una suposición que ha sido siempre cuestionable. Hoy en día, sin embargo, después de la experiencia del siglo XX, una vez que las naciones han mostrado la realidad puramente funcional que tienen como construcciones destinadas a mediar o hacer posible la “vida” del capital —una “vida” barbarizadora, que tiende a la destrucción de la vida real en la que se generan formas—, esa suposición no resulta solamente insostenible, sino peligrosamente ideológica.

En lugar de la explicación romántico-nacionalista de la relación entre forma artística y forma cultural puede tenerse en cuenta otra, contrapuesta a ella, en la que, por ejemplo, lo italiano-hispánico en lo barroco, el aura católico-mediterránea del barroco, no tiene por qué ser reducida a simple emanación de una sustancia; en la que dicha relación pueda ser encontrada en otro lado: en la permanencia histórica efímera y siempre inestable de un determinado juego de formas. Según esto, formas artísticas barrocas, obras de arte barrocas pueden aparecer en cualquier parte, en cualquier situación imaginable. Serán siempre prolongaciones de un gesto, de una propuesta de forma que surge a raíz de una experiencia social peculiar a la que podemos caracterizar de barroca. Lo que sucede es que las experiencias barrocas no están distribuidas indiferentemente en el mapa histórico-geográfico; sólo en ciertas situaciones históricas se presentan de manera especialmente frecuente y radical, es decir, de manera determinante. Tales fueron, precisamente, las situaciones de Italia y España en los siglos XVII y XVIII, en las que las formas paradigmáticas del barroco se gestaron a partir de la crisis formal que prevalecía en la vida social posrenacentista.

Prácticamente todos los intentos de describir la obra de arte barroca subrayan, en calidad de rasgo característico y distintivo, no sólo su “ornamentalismo”, sino, por encima de él, su profunda “teatralidad”. Así lo hace incluso Wölfflin pues lo “pictórico”, lo “antilineal” que es para él el rasgo que caracte-

riza ante todo a lo barroco, consiste principalmente en crear obras de arte en las cuales “el ser se encuentra subordinado al parecer”, algo que es propio de la representación teatral, en la que la vida real sólo tiene vigencia como material de la “vida” ficticia. En los edificios barrocos, dice él, por ejemplo, su estar ahí para ser habitados pasa a un segundo plano respecto de su estar ahí para ser admirados. Su función práctica sólo aparece en tanto que trabajada por su función estética.

Cuando se plantea la pregunta acerca de lo específico en el carácter decorativo-teatral de las obras de arte barrocas —pues existen también, por supuesto, decoraciones no barrocas— pienso que es conveniente recordar una afirmación que aparece en los *Paralipomena* de la teoría estética de Theodor W. Adorno: “Decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *decorazione assoluta*; como si ésta se hubiese emancipado de todo fin y hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más”.

Adorno apunta hacia la paradoja encerrada en la decoración barroca. Es una decoración que se emancipa de lo central en la obra de arte, de su núcleo esencial, a cuyo servicio debe estar; pero que, sin embargo, al mismo tiempo, no deja de ser una decoración, una *serva*, una *ancilla* de aquel centro. No llega a convertirse en una obra diferente, independiente, en medio de la obra básica, sino que permanece atada a ésta, como una sutil pero radical transformación de la misma, como una versión completamente diferente de lo que ella es a primera vista. Sólo difiere de una decoración normal, no absoluta o no barroca, en la manera de su servicio, en el modo de su *performance*: es un modo exagerado, re-conformador. El modo absoluto de estar decorado, en el que lo esencial aparece cuando se trata de una obra de arte barroca, es un modo que no aniquila aquello esencial, sino que solamente lo supera; que no lo anula o destruye, sino que únicamente lo trasciende. Es precisamente esta manera o este modo del decorar lo que afirma y desarrolla su ley formal propia, autónoma, en el interior mismo de la ley central de la obra de arte.

El juego de los pliegues que esculpe Bernini en el hábito de

su *Santa Teresa*, e incluso más en el de su *Beata Ludovica*, introduce en la representación de la experiencia mística que se encuentra en estas obras una subcodificación que permite descubrir, por debajo de la estrechez ascética, lo sensorial, corpóreo o mundano de dicha experiencia. De esta manera, sin abandonar el motivo cristiano, la capilla Cornaro en el templo de Santa Maria della Vittoria, donde puede contemplarse el grupo escultórico de la *Santa Teresa*, se transfigura subrepticamente en un lugar de estetización pagana e incluso anticristiana de la vida.

Sin embargo, como dije anteriormente, lo ornamental de la obra de arte barroca no es más que el aspecto más evidente de un rasgo suyo que la caracteriza de manera más determinante. La afirmación de Adorno acerca de la *decorazione assoluta* del barroco debería según esto re-escribirse o parafrasearse para que mencione no sólo una decoración, sino una teatralidad absoluta de la obra de arte barroca. La afirmación sería entonces ésta: "Decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *messinscena assoluta*; como si ésta se hubiese emancipado de todo servicio a un finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese creado un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa imitación), sino que es escenificación y nada más".

La teatralidad inherente a la obra de arte barroca sería entonces una teatralidad específicamente diferente, una teatralidad absoluta, porque, en ella, la función de servicio respecto de la vida real, que le corresponde al escenario en cuanto tal, ha experimentado una transformación decisiva. En efecto, sobre el espacio circunscrito por el escenario, ha aparecido un acontecer que se desenvuelve con autonomía respecto del acontecer central y que lo hace sin embargo, parasitariamente, dentro de él, junto con él; un acontecer diferente que es toda una versión alternativa del mismo acontecer.

En el arte barroco, incluso las obras arquitectónicas, que están conformadas con materiales de larga duración, tienen la consistencia formal del arte efímero. Las obras del arte barroco son obras cuyo efecto sobre el receptor debe imponerse a

través de una conmoción inmediata y fugaz, a través de un *shock* psíquico. Esta experiencia introductoria es la experiencia de lo paradójico, es decir, la experiencia de una crisis de la percepción. El carácter absoluto de lo ornamental-teatral —que distingue a la obra de arte barroca, según Adorno— se vuelve manifiesto en esta perturbación inicial —profunda pero pasajera— del equilibrio psíquico en el receptor. Así, por ejemplo, ¿cuál de los dos mundos, percibidos con igual facticidad por Segismundo, en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, es el efectivamente real y cuál el solamente soñado? ¿El del encierro en la torre o el de la corte del rey? La convicción perturbadora de la ambivalencia de ambos mundos, dice Gracián, haciendo explícita la idea de Calderón de la Barca, es el primer paso de la peculiar sabiduría barroca. Es, por otro lado, una convicción que, al implicar una residencia afirmativa en medio de lo paradójico, ofrece una clave para apreciar la significación que tiene esta "teatralidad absoluta" del arte barroco en el contexto global del arte de la modernidad.

El arte barroco tiene una manera especial, peculiar, de cumplir la tarea implícita que la vida moderna ha confiado a la creación artística. Se trata de la tarea que consiste en procurar una representación, es decir, una apropiación cognoscitiva del mundo; pero no de hacerlo en un reflejo racional del mismo, no en conceptos dirigidos al entendimiento, sino de manera sensorialmente inmediata, en imágenes destinadas a la experiencia estética. El arte barroco cumple con esta tarea. Produce imágenes —plásticas o lingüísticas— a través de las cuales el mundo puede ser apropiado en una representación estético-cognoscitiva; pero lo hace de una manera tal, que pone en crisis la esencia moderna de la representación cognoscitiva.

En todo tipo de representaciones, incluso en aquellas que no necesitan directamente de un escenario, como la que tiene lugar en el uso poético del lenguaje, por ejemplo, al arte barroco le importa enfatizar lo teatral, lo escenográfico; y ello, porque la escenificación absoluta que él pretende alcanzar parte del presupuesto de que todo artista tiene de por sí la función de un hombre de teatro, de un actor. En esencia, el pintor, el

poeta serían hombres de teatro, sólo que en su obra, el resultado de su acto de representación se habría separado espacial y temporalmente de la realización del mismo y la habrían sobrevivido.

La representación teatral es una realidad holística; la acción estetizadora no se conecta en ella solamente con una parte o una perspectiva del mundo, sino con el mundo como un todo. El teatro imita poéticamente la totalidad de la vida, pone sobre el escenario, trabajándolo estéticamente, un corte completo de su acontecer omnicomprensivo. El "sistema de las bellas artes" se concibe en el barroco a partir de esta experiencia holística; a partir de la experiencia de las distintas perspectivas posibles que quedan abiertas y están permitidas según el condicionamiento material de la conformación estética. De este modo, la arquitectura resultaría de la configuración del espacio propuesta por el curso de la acción dramática; la pintura y la escultura, del escenario de volúmenes y colores que proyectan los distintos estados de ánimo de una escena; la danza, del juego de movimientos que despliegan los personajes sobre el escenario; la poesía, de las crisis del habla por las que pasan sus parlamentos; y la música, de la sucesión del tiempo dramático, plena del sentido de lo que acontece.

El efecto elemental del re-presentador, del hombre de teatro que sería inherente a todo artista, consiste entonces esencialmente en haber saltado por encima del *discontinuum* que existe de hecho entre el lugar –real o imaginario– del objeto como objeto por representarse y el lugar del objeto como objeto ya representado, es decir, el lugar que corresponde al ocupado por el resultado perceptible de la representación, el lugar en donde se encuentra el público. La superación de este *discontinuum*, el acto de la representación en cuanto tal, es un acto creativo porque la imagen dramática o la forma a través de la cual algo no representado se convierte en algo representado –una forma que en principio es absolutamente nueva– es una imagen inventada y producida por el artista.

¿Qué es entonces lo que hace, cuando se trata del arte barroco, que esta teatralidad que domina en todas las obras ar-

tísticas, sea una teatralidad propiamente absoluta, una *messinscena assoluta*? La pregunta se encuentra tal vez en la estrategia melancólica de vida de don Quijote. Para él, la consistencia imaginaria del mundo transfigurado poéticamente –del mundo escenificado con la ayuda de las novelas de caballería– se ha vuelto, como mundo de la vida, mil veces más necesaria y fundamentada que la del mundo real del imperio de Felipe II, necesario en virtud del oro y basado en la fuerza de las armas.

La messinscena assoluta es aquella en la que el servicio de representar –de entregar al mundo real un doble imaginario de sí mismo– se cumple de una manera tal, que termina por desarrollar él mismo una necesidad propia, aparte de la que tiene por el hecho de estar al servicio del mundo; por establecer una "ley formal" autónoma, propia de una representación que ha llegado a convertirse en una versión diferente del mismo mundo representado.

Al descubrir una legalidad propia o una "naturalidad" en algo tan falto de fundamento, tan contingente e incluso improvisado como es un mundo puesto en escena, la teatralidad absoluta invita a invertir las cosas, a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también esencialmente teatral o escenificado, algo que en última instancia es también contingente, arbitrario.

Si regresamos ahora a la asociación antes mencionada entre lo barroco y unas formas identitarias histórico-geográficamente determinadas, como algunas de América Latina, debemos insistir que esta asociación no debe ser vista como una comunidad de orden sustancial, sino como una afinidad puramente formal de las sociedades americanas con un determinado principio formal, el principio barroco –una afinidad que se repite una y otra vez, por determinadas constantes históricas de la reproducción de su mundo vital.

La afinidad de muchas regiones de América Latina respecto del principio formal barroco es tan vieja como la historia moderna del continente. A principios del siglo XVII, bajo el dominio hispano-portugués, la población baja de las nuevas

ciudades del continente, una población predominantemente india, desarrolló un modo de comportamiento peculiar, destinado espontáneamente a rescatar tanto su propia existencia como la existencia de la nueva civilización ibero-europea del peligro de decadencia y desaparición que los amenazaba. La correspondencia de este modo de comportamiento, de esta estrategia de supervivencia conocida como mestizaje cultural, con aquello que acabamos de describir como el procedimiento de la *messinscena assoluta* del barroco, es un hecho que no puede ser ignorado. Remite a un *ethos* social común, un *ethos* barroco, que puede encontrarse lo mismo en la vida cotidiana de Italia y España en los tiempos del capitalismo temprano, que en la vida que dio comienzo a la nueva sociedad mestiza de la que habrá de ser América Latina.

El siglo XVI fue para América el "siglo heroico de la Conquista", es decir, del intento europeo —de la nueva "Europa de las naciones"— de sustituir la antigua civilización americana por la suya propia, incluso si para ello debía recurrir al aniquilamiento de los seres humanos portadores de esta civilización. Fue el siglo de la violencia abierta, en el que el oro del nuevo continente fue explotado hasta su última onza y en el que casi la totalidad de la población aborígen fue aniquilada. "Siglo de la espada", el siglo XVI de América fue también el "siglo de la cruz", es decir, de los evangelizadores (franciscanos, dominicos, etcétera): el siglo del primer intento de una sociedad (la sociedad de Europa) de imponer un cambio de identidad en el otro (en los indios) como momento mediador de una transformación radical propia, es decir, de una renovación del cristianismo.

El siglo heroico terminó sin embargo como un gran fracaso. En efecto, la civilización americana pudo ser destruida, pero la europea, que sólo madura con el crecimiento de la riqueza mercantil, no pareció tener interés en asentarse en América. El flujo del oro se volvió cada vez más débil, la fuerza de trabajo barata cada vez más escasa. El contacto estrecho y frecuente con la metrópolis, que era indispensable para el mantenimiento del mundo civilizado europeo en América, se volvió cada vez más flojo y espaciado. España, es decir, Europa, volvía la

espalda a sus propios adelantados en América y la precaria América europea, muy lejos de poder civilizar la vida social en el continente, parecía haber entrado, ella misma, en un proceso de regresión indetenible. En el lugar que ocupó la civilización de los aztecas, mayas e incas, estaba por instalar en América el grado cero de la civilización.

Pero al mismo tiempo que la historia del siglo XVI terminaba en América, una nueva historia, la del siglo XVII, había comenzado ya, subterráneamente. Su escenario se encontraba en las ciudades —no en el campo, donde los usos feudales paralizaban al mercado y donde el *apartheid* continuaba la aniquilación de los indios—, y no en los círculos oficiales de la sociedad aceptada por la Corona española, sino en la parte baja y en la periferia de ellas, en el espacio de la economía "informal" o "negra", donde se ganaban la vida las capas más amplias de la población trabajadora; allí donde una buena parte del último décimo restante de la población indígena debía continuar su existencia.

Se trata de una historia cuyo sujeto no podía ser otro que, precisamente, esta población; una población para la cual la cuestión acerca de su propia identidad se planteaba con urgencia: la cuestión de quién era ella, la que para entenderse en el mundo debía entregarse al uso de una lengua ajena; la que, para hacer de su trabajo un proceso productivo, debía trasladarse inevitablemente a la utilización de una técnica ajena. La estrategia de comportamiento autoafirmador de identidad que se esboza y desarrolla espontáneamente entre la población indígena —que vive en esa dimensión informal indispensable en la estructura de las primeras ciudades americanas— consiste en algo aparentemente sencillo: en imprimir y cultivar una manera propia de llevar a cabo la empresa que recae sobre sus hombros, la de revitalizar las formas civilizatorias europeas. Esta parte de la población indígena renuncia a un intento que se había vuelto cada vez más imposible, el de revivir su antiguo mundo y reponerlo en el lugar usurpado por el europeo. Se compromete, en cambio, en otro diferente, el de convertir la destrucción sistemática de sus formas civilizatorias en un proceso de reconstrucción de las formas europeas, un proceso en

el que la quintaesencia de las suyas propias pasa a formar parte de lo construido. Despoja a su identidad ancestral de los contenidos concretos elaborados históricamente a partir de su forma, se queda sólo con ésta y recobra su identidad perdida, metamorfoseada ahora en los contenidos de la identidad europea a la que insufla una nueva vida.

Desde principios del siglo XVII, los indios ciudadanos de América imitan a su muy peculiar manera las formas técnicas y culturales europeas. Las imitan, es decir, hacen una representación de ellas, las escenifican ante un público que no las conoce y que necesita conocerlas, el público compuesto por los habitantes de las nuevas ciudades, es decir, antes que nada por ellos mismos y después también por los europeos americanos (los criollos). Al hacerlo, estos indios son actores, pero unos actores muy especiales, dada la condición igualmente especial que les impide abandonar el escenario y retornar a la "normalidad"; son indios que representan el papel de no indios, de europeos, y que ya no están en capacidad de volver a ser indios a la manera en que lo fueron antes de la época de la Conquista, porque esa manera fue anulada y no puede volver a tener vigencia histórica. Son actores para quienes el mundo representado se ha vuelto más real que el mundo real porque la realidad de éste se ha desvanecido: actores de una *messinscena assoluta* obligada, impuesta por la historia. De manera diferente a la huida de don Quijote, cuando escapa de la miseria de su mundo y se instala en otro, transfigurado imaginariamente, la estancia de los indios ciudadanos de América en ese otro mundo, tan extraño para ellos, el de los europeos, que los salva también de su miseria, es una estancia que no termina. No despiertan de él, no regresan al "buen sentido", como don Quijote; no regresan de ese otro mundo imitado, representado, sino que permanecen en él y se desenvuelven en él, convirtiéndolo poco a poco en su mundo real.

En la parte norte de América, la civilización europea "liberó" un inmenso territorio —lo limpió de seres humanos y de animales y plantas "disfuncionales"— y pudo extenderse sobre él a sus anchas. En la parte sur de América, en cambio, su im-

posición debió seguir otros caminos. Para europeizar la antigua América, la civilización europea debió americanizarse; debió reconstruirse desde sus bases a la manera americana. Fue una transformación cuyos agentes no fueron los propios europeos, sino los indios derrotados e integrados en la vida citadina. Fueron éstos quienes, luego de la destrucción y la decadencia de su propia civilización, no pudieron encontrar otro método de supervivencia que asumir y construir de nuevo, comenzando desde cero, la civilización de sus vencedores europeos. Este procedimiento, conocido como la estrategia del mestizaje cultural, y según el cual las formas vencedoras son reconfiguradas mediante la incorporación de las formas derrotadas, es un comportamiento en el que el principio formal barroco puede reconocerse con toda claridad.

La idea que pretendo defender aquí es que el principio formal barroco fue re-descubierto y re-fundado en la sociedad indígena-española de México a partir del siglo XVII; que ésta es la razón de que, desde entonces, haya podido desarrollarse una "afinidad electiva" determinante entre las formas de la vida cotidiana mexicana —incluidas las de su producción artística— y las formas del barroco proveniente de Europa.

Hegel solía decir que la historia avanza, pero que lo hace siempre sólo por el "lado malo". En nuestra época, en la que la modernidad establecida parece haberse encauzado decididamente por el lado "malo" y que la vida civilizada parece haber atado irremediablemente su destino al destino de su forma capitalista —una atadura que parece conducirla indeteniblemente hacia la catástrofe—, puede ser conveniente aprender de la estrategia barroca de supervivencia —una estrategia que tiene una larga historia en México—; ella mostró cómo es posible reivindicar y festejar la corporeidad sensorial incluso en medio de la ascesis más represiva, cómo es posible no encontrarle el lado "bueno" a lo "malo", sino desatar lo "bueno" precisamente en medio de lo "malo".

Más aún que su definición como una *decorazione assoluta* o “emancipada” –sugerida por Theodor W. Adorno–, a la obra de arte barroca parece convenirle otra, que la describe como una “representación absoluta” o una “representación emancipada”. Puede observarse, en efecto, que exactamente lo mismo que la decoración barroca hace con su tarea de apoyar al contenido de la obra, el arte barroco en general lo hace también con la tarea que le corresponde como a todo arte en la modernidad, la de “reproducir estéticamente la realidad”. Ambos, al “absolutizarse”, se “liberan” de sus tareas respectivas, en el sentido de autonomizarse y autoafirmarse dentro de su sujeción a las mismas, y no en el de independizarse o separarse de ellas. El arte barroco efectúa claramente un trabajo de representación del mundo; pero es un trabajo que, al llevarse a cabo, radicaliza la significación de lo que la mentalidad moderna entiende por “representar”. La obra que produce se distingue de otras representaciones de la vida por el hecho de que no se pone *frente* a ella como una copia o un retrato de ella, sino porque se pone *en lugar* de la vida, como una transfiguración de la vida. No trae consigo una *imagen* del mundo, sino una *sustitución* imaginaria del mundo, un simulacro del mismo. Por ello es que toda obra de arte barroca es siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación.

No cabe duda que mirar al ornamentalismo del arte barroco como el índice de un defecto disimulado, de una insuficiencia en el representar, escondida bajo la apariencia de una representación fascinante, es algo que sólo puede hacerse a partir de la aceptación y asunción plenas de la idea que tiene la modernidad establecida, la modernidad capitalista, acerca de lo que es la representación en general y la representación artística en particular. A partir de una idea que es ella misma muy particular porque parte de una denegación compulsiva del carácter mimético, teatral, de toda representación.

Es imposible ignorar la estirpe esencialmente teatral, mimética, que tiene la idea de representación. Todo tipo de representación implica siempre la presencia de tres factores: un espectador en la platea, la acción (actuación) de un actor sobre el escenario y un hecho, real o supuesto, que ha tenido o tiene lugar fuera del espacio compartido por platea y escenario, y cuyo “fantasma” entrega el actor al espectador.

Así lo documenta el uso de la palabra “representar”; veamos estos ejemplos:

- La población negra de Cuba, trasladada al escenario de los números, *representa* las dos terceras partes de la total.
- El embajador *representa* al rey en el escenario de otra corte real.
- El diputado *representa* a su partido o el senador a su provincia en el escenario de la toma de decisiones políticas.
- La idea *representa* al objeto en el escenario de la mente.
- Una combinación de fonemas entre la boca del emisor y el oído del receptor *representa* para ambos un detalle especial en el contexto o referente.
- La composición de un conjunto de manchas de color sobre una tela *representa* la apariencia de una manzana sobre una mesa.

El acto de la representación parte de una situación originaria virtual que se caracterizaría: primero, por el hecho de un abismo o una discontinuidad entre el lugar de lo representado y el lugar de los espectadores de la representación; segundo, por la vigencia de una necesidad o apetencia dirigida hacia la ruptura de ese abismo o *discontinuum* mediante el cumplimiento de la representación, una apetencia que está vigente lo mismo en lo representado que en el espectador; y tercero, por la disposición de un *médium* o representador capaz de hacer evidente esa apetencia en el momento mismo en que la satisface; capaz de llevar a cabo la representación.

El centro enigmático del hecho de la representación es un centro triple: está en la existencia de ese apetito compartido

del representado y el espectador por un puente o un *continuum* entre los dos; está también, y en igual medida, en la disponibilidad de ese puente, de ese *medium* o representador, que sirve lo mismo a lo que representa que a sus congéneres, ante quienes realiza su presentación. Pero lo enigmático de la representación está sobre todo en la coincidencia de ambos, apetencia y *medium*; en el hecho de que la atracción mutua entre ellos se revele como tal, como una atracción realmente existente, al mismo tiempo que en el *medium* o representador aparece la disposición a convertirse o constituirse como tal.

El enigma de la representación parece concentrarse en la consistencia del actor o representador. Porque son dos los planos en los que el representador tiene que ver con la representación; primero, en el plano en que es un hacedor de representaciones, un puente, un “traductor” de lo invisible o ausente; y segundo, en el plano en que él mismo es una “representación”, en que él encarna el apetito de que haya la representación. En efecto, antes que nada, el *medium* o representador “representa” —en lo que sería un modo especial, básico o trascendental del “representar”—, la necesidad misma de la representación, la existencia de ese apetito de coincidencia tanto en lo representado como en el espectador.¹

Para los congéneres del *medium* o representador, éste es “el que ha visto o puede ver” lo invisible o ausente, el que “lo conoce”, y puede darlo a conocer, hacerlo visible o presente de manera indirecta para ellos, quienes difieren de él precisamente en que no están en capacidad de acceder a lo invisible o ausente. El representador es, por un lado, él mismo, uno más entre sus congéneres; pero es también, simultáneamente, algo más que él mismo: alguien afectado por lo “otro”, que abre para los demás todo un horizonte de otredad, a la que ellos sólo pueden tener un acceso parcial, gracias precisamente a la representación.

¹ Siempre es ya demasiado tarde para saber a ciencia cierta si el *medium* sólo “representa” a ese apetito o si es él quien se ha inventado la existencia del mismo. Una vez dada la representación, su necesidad resulta ya indudable. Por eso se dice que el representador es un “creador”.

Decíamos del arte barroco que, más que una “*decorazione assoluta* o emancipada”, demuestra ser una “reproducción absoluta o emancipada”; que su ornamentalismo, tan condenado por los tipos de arte preferidos en la modernidad establecida (el clasicista, el realista), es la prueba de una radicalización que transgrede los límites que el comportamiento propio de esa modernidad le adjudica a todo intento de representar el mundo que surja en una práctica individual singular.

La idea moderna de lo que es la representación es una idea sumamente particular. Es una idea que tiende a borrar la estirpe mimética de la misma; que tiende a desconocer la función decisiva, dentro de la representación, del momento que recae en el representador de la misma.

La *hybris*, la desmesura o soberbia de la modernidad capitalista consiste en que el comportamiento humano que ella troniza adjudica a lo otro, a lo no humano, el estatuto ontológico de objeto puro, carente de iniciativa propia; de simple reservorio de respuestas a la única iniciativa real que sería la de Hombre, la del sujeto por excelencia. Para este antropocentrismo desmedido, al que Heidegger dio en llamar “humanismo”, lo otro, delimitado e identificado por el Hombre en calidad de Naturaleza, se encuentra reducido a la categoría de una emanación ontológica del propio Hombre, a la condición de una imagen. La *imago mundi* de la modernidad tiene como fundamento un *mundus qua imago*. Comportarse respecto de lo otro como ante una configuración propia, como ante la imagen especular pero en negativo de sí mismo, implica necesariamente para la humanidad tratarla como una entidad que, siendo su propia emanación, se encuentra en un *continuum* esencial con ella; que no guarda secretos sustanciales para ella.

La suposición fundamental de este comportamiento, en lo que respecta a las posibilidades que tienen los individuos singulares de hacer reproducciones del mundo y sus componentes, es la de una “traductibilidad” absoluta de lo que va a representarse a los términos propios del espectador; implica un desconocimiento radical de su indecibilidad originaria o de partida, de la heterogeneidad de lo representado respecto del espectador.

El trabajo de representar, de percibir y cumplir la necesidad que tanto lo representable como el espectador tienen de juntarse, es un trabajo que se presupone como ya hecho de una vez por todas. En principio, el Hombre "sabe" ya todo lo que habría que saber de la Naturaleza; toda imagen, toda proposición resulta en definitiva tautológica. De esta manera, la consistencia propiamente mimética de la representación queda clausurada; el momento propio o que le corresponde al representador en la representación pierde importancia, se vuelve meramente operativo. Al representador sólo le queda preocuparse por la eficacia o la adecuación de la representación; por su propia capacidad de captar o atrapar acertadamente al representado.

Esta manera de representar el mundo es la que el arte barroco radicaliza hasta el límite, hasta llevarla a un punto de catástrofe que la hace ir por encima de sí misma, transgredir sus propios límites y recobrar la consistencia mimética o teatral que corresponde a la esencia de la representación.

Puede decirse, en resumen, que en el uso barroco de la representación campea una ironía profunda acerca de la pretensión de la modernidad capitalista de convertir a lo otro en Naturaleza, de privarle de sujetidad, de convertirlo en puro objeto; de reducir al mundo al estatus ontológico de una imagen.²

Quisiera señalar aquí un hecho sumamente indicativo de los secretos vasos comunicantes que permiten el flujo entre la historia del arte y la historia de la filosofía. La desconstrucción práctica que hace el arte barroco de la idea moderna del representar prefigura uno de los pasos más importantes de la filosofía en el siglo XX; me refiero a la famosa crítica planteada por Martin Heidegger a la idea occidental y moderna que concibe a la verdad como la adecuación de lo inteligido a la cosa.³

² De reducir la riqueza a valor.

³ Es interesante observar que en esta crítica reverberan los planteamientos acerca de "la ciencia media de Dios", que Heidegger conocía seguramente de su época teológica, que fueron introducidos por la revolución de los teólogos jesuitas españoles del siglo XVI, con Luis de Molina a la cabeza.

En el caso del conocimiento, de la función referencial o apropiativa del proceso de comunicación, la verdad del mismo consistiría, para el entendimiento de la modernidad establecida, en la adecuación del representante (el concepto), que se encuentra en el escenario del entendimiento o la razón, al representado (la cosa), que se encuentra en la realidad de la vida. Esta verdad como eficacia o adecuación en la representación puede ser así mayor o menor, y es asunto del Hombre, como sujeto de esta operación de conocimiento, desarrollar los métodos y los procedimientos más idóneos para alcanzarla en su mayor grado; para lograr la más completa de las representaciones posibles de lo real. El entendimiento moderno deja completamente fuera de su consideración el momento mimético de la representación cognoscitiva, el momento en que los interlocutores repiten y reactualizan el pacto de representabilidad que se ha establecido con lo desconocido, con lo otro; se desentiende por completo del momento en que ellos reproducen la eficiencia del código de su comunicación.

La crítica de Heidegger a la concepción occidental y moderna de la verdad implica necesariamente una reivindicación de la importancia del momento mediador en el proceso de representación que es propio de la actividad cognoscitiva; un rescate de ese momento que le corresponde al actor, como "representante trascendental" lo mismo de la expresividad de lo otro (del ser) que de la receptividad de lo humano (del *Da-sein*). La verdad como adecuación del enunciado a la cosa depende del momento mediador, es decir, de la libertad del ser humano (del *libero arbitrio*), en tanto que, siendo el lugar en donde acontece la verdad como "des-encubrimiento del ser", es un "lugar" *sui generis*, que tiene la capacidad de asumirse como tal.

Para apreciar la radicalización transgresora del "representar" moderno que introduce el arte barroco es conveniente hacerse 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 realista: que lo que el arte propiamente reproduce al perseguir la forma perfecta de los objetos que produce no es la realidad pragmática de los mismos, sino la presencia que ellos tienen en el momento lúdico o más aun en el momento festivo de la vida cotidiana: cuando la contingencia de lo real se revela de pronto, y, rompiendo las certezas de la rutina cotidiana, muestra la consistencia profundamente teatral, evanescente, de lo que la humanidad moderna tiene por auténtico y sólido.

Al acercarse a la cosa para reproducirla en imagen, el arte barroco se topa con un objeto cuya objetividad demuestra tener la consistencia evanescente de un acontecimiento teatral. La cosa es el resultado de una dramatización que trasciende en lo ficticio su condena a no existir; es, ella misma, un suceso "prototeatral"; por esta razón, reproducirla implica necesariamente una mimesis de esa consistencia dramática.

Puede decirse así que lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que ella busca repetir la teatralización elemental que practica el *ethos* barroco en la vida cotidiana cuando pone "entre paréntesis" o "en escena" lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo). La representación barroca persigue reactualizar la experiencia vertiginosa del trasmontar o saltar por encima de la ambivalencia del mundo.⁴

⁴ 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. Baltasar Gracián (*Ayuda y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Turner, Madrid, 1993, t. II, pp. 483 y ss.) 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" (Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 59).

La *decorazione assoluta* (o *liberata*), reconocida por Adorno como el comportamiento que define al arte barroco, debe considerarse sólo como un modo entre otros –sin duda el más frecuente y más claro– del verdadero comportamiento artístico del barroco, es decir, de la representación absoluta o emancipada.⁵ Rescatar, desatar, exagerar la teatralidad profunda de lo estético, absolutizar lo que en ello hay de superación ficticia o imaginaria 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 sustancial y lo accesorio que se encuentra en la *decorazione assoluta*.

⁵ Los famosos cinco "rasgos característicos del nuevo estilo" que Heinrich Wölflin (*Renaissance und Barock*, Bruckman, Munich, 1908, pp. 22 y ss.) encuentra en el arte barroco en comparación con el renacentista –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 que desdibuja lo diferenciado– 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.