

que sostienen, con el rigor pitagórico de sus entrecruzamientos, como planos de catedrales invisibles bajo la nieve, toda la puesta en escena del sujeto —el tema del cuadro, el significante material del autor—. Redes inflexibles, autoritarias aunque (porque) ocultas, que alrededor de sus puntos de anclaje imantan, aglomeran las figuras, encauzando la teatralidad de los gestos, la llamarada de los atributos y trajes. La tela, cuanto más lograda, hará menos perceptibles estas redes, las ocultará mejor.

El toque del pincel recorre el perímetro asignado por las líneas de fuerza de la geometría secreta, va cumpliendo, al seguirlas, su ciclo, como la sangre por los vasos o los planetas a lo largo de las órbitas, dos descubrimientos de la curiosidad barroca que proyectan su forma —círculo dilatado, anamorfosis del círculo: elipse— en la que soporta las telas de Rubens: el rojo denso, las esferas graves, ígneas, al mismo tiempo que recorren el cuerpo y el espacio, alrededor del corazón y del sol, van quemando, con la furia del pincel que dispersa fibrillas rojas, doradas, las elipses invisibles de la tela.

El trazo libre, librado a la pulsión del gesto, pero atravesando una red precisa, como si para transgredir los límites de la estructura lo más importante fuera tenerla siempre presente, remiten al modo de operar de dos pintores actuales; en ellos la armadura no se extiende a la totalidad de la composición, sino al cuerpo humano considerado como límite o logós.

En De Kooning los labios, ojos, manos, fragmentos del cuerpo del modelo o recortes de fotos, pegados a la tela, orientan el sentido de los brochazos, sirven de *simulacro de un cuerpo* que hay que borrar/subrayar, sacrificar/salvar.

En Saura, la presencia del cuerpo como fantasma lacerado y reconstituido es, más que somática, cultural: el modelo, de preferencia connotado como significante privilegiado en el sistema de efectos de valor de la Historia del Arte, sirve de *borde*, o de víctima a una provocación, de *blanco* al bombardeo nervioso de la tinta.

Si insertamos la lectura de Rubens en el desciframiento y la práctica de un regreso del barroco —el de la crisis y el monolitismo estatal, el de la astronomía y la biología de nuestra época—, su pintura podrá redescubrirse, y como suplemento, posible hoy, nos irá revelando, como escenas sucesivas en la escena, el surgimiento de lo censurado de su momento: bajo el fasto de la catolicidad espectacular, la animalidad del mito griego —leer las crucifixiones

como combates de centauros y lapitas—, y bajo ésta, la furia seminal del brochazo: metonimia del falo en la mano y el pincel.

#### BARROCO FURIOSO

¿Dónde situar, hoy, los efectos de un discurso plástico barroco? O más bien: la repercusión deformada, acentuada hasta el exceso o la manera del discurso que suscitó, en el siglo XVII, una voluntad furiosa de enseñar, un deseo de convencer, de mostrar de modo indubitable —a fuerza de iluminaciones teatrales y contornos precisos— lo que la palabra conciliar prescribía.

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino —como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima— de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia —con frecuencia culturales propios de nuestro tiempo.

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber.

De esa posibilidad de un barroco actual, el tratamiento de la información que practican los artistas latinoamericanos —conceptuales o no— podía ser uno de los indicios más significantes.

La figuración, o la frase clásica, conducen una información utilizando el medio más simple: sintaxis recta, disposición jerárquica de los personajes y escenografía de sus gestos destinada a destacar sin “perturbaciones” lo esencial de la *istoria*, el *sentido* de la parábola; el espectáculo del barroco, al contrario, pospone, difiere al máximo la comunicación del *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad.

Lo mismo sucede, transpuesto al código de la representación actual, con el trabajo de los artistas conceptuales sudamericanos. Con una diferencia: la posposición del sentido —y más enérgicamente, su crítica— se obtiene por medio de un trabajo a la vez minucioso y frío sobre el soporte específico, sobre el significante gráfico de la información: en el plano del producto —periódicos plegados, estrujados, rotos, claveteados— y en el de la producción: programas de re-diagramación, descomposición y reorganización de diarios y revistas, perturbación o “des-creación” de la comunicación masiva para generar falsas noticias o para demostrar hasta qué punto es importante la codificación “profesional” de las que se pretenden verdaderas; la mecánica facticia de toda voluntad de información.

Borde o margen de la superficie: aparecen aislados, marcados por su propia recurrencia, los procedimientos que la técnica *central* —el barroco europeo— había codificado y que se encuentran, en la periferia, desprovistos de todo pretexto funcional, expulsados de la lógica representativa, excluidos de todo simulacro de verdad.

Si la anamorfosis —punto en que el sistema de la perspectiva bascula, va a caer en lo ilegible, en una confusión de trazos borrosos, límite y exceso de su funcionamiento— fue utilizada en el barroco fundador para codificar un suplemento de información —con frecuencia moral: alegoría o *vanitas*—, va a reaparecer en el barroco sudamericano reducida a su puro artificio crítico y señalada, fuera de toda pretensión didáctica, como procedimiento, denunciada su “naturaleza” de truco: ni concha marina engañosa que revelará, cuando de los embajadores no quede más que el fasto vaciado, el simulacro de la representación canjeado en superficie pura, la calavera grave y grisácea, aleccionadora, ni paisaje que, al desplazarnos, al retirarnos del punto de vista frontal, supuesto normal y único, habrá que reinterpretar, integrar en una nueva secuencia; no, la cabeza —se trata de un *Retrato* de Hugo Sberni— está vista de frente y seccionada en múltiples campos de modo esquemáticamente archimboldesco, pero en el “caballero de la nostálgica sonrisa” los puntos de vista de la anamorfosis, incompatibles, no van a sintetizarse en ninguna imagen totalizadora, intimidante o no, no van a conducirnos a ningún saber suplementario, sino, simplemente, a desarrollar ante la mirada, como se despliega y se repliega sobre sí mismo el cuerpo asimilado a una superficie pura, sin espe-

so, la apariencia de la figura humana y su irrisión. El cuerpo puede inscribirse, adherirse a una banda siempre capaz de ondular, de volver sobre sí misma, el eje de simetría del rostro aparece ligeramente desplazado, dislocado; esa proporción deshecha, ese aparecer disuelto como por un hundimiento leve conducen no a la revelación de una imagen obturada, suplantada por la pantalla de la visión frontal, sino a la revelación de la anamorfosis como artificio puramente retórico que el más ligero desajuste desfocaliza, reduce a una máscara estrábica, impide significar.

En la otra vertiente del barroco —del Caravaggio—, la actitud realista tampoco tiene hoy el sentido que tuvo en el ámbito teatralizado del claroscuro: no se trata de convocar la realidad en el cuadro para, sometiéndola a una iluminación contrastada, brutal, extraer de ella, de su configuración simbólica o de sus referentes mitológicos o bíblicos, una lección, ni tampoco de revelar, por medio de la sobre-expresión, el agrandamiento arbitrario o la hipertrofia de un detalle, una verdad moral opuesta a la simulación que el cuadro configura, sino de *realizar el cuadro* a tal punto que éste se presente, se acredite y justifique como un nuevo fragmento, una nueva porción de la realidad objetiva afirmando así —contrariamente a lo que parece connotar el hiperrealismo americano— que la supuesta realidad no vale ni más ni menos, que no hay jerarquías, en lo verosímil ni en lo ideológico, cuando la ilusión está programada, configurada con el mismo empecinamiento y la misma minuciosidad que la realidad que, en ese grado de reflejo milimétrico, excesivo, ya no la precede.

Queda, como simple confirmación y regreso del barroco —pero esta vez no se trata de un barroco trasplantado, sino de “origen” ya sudamericano—, la reactualización del trabajo de grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas; paradigma del falansterio.

Barroco ideológico que, aunque activado por otra urgencia y por otra subversión, no contradice —aunque sea sin saberlo— la acción jesuita de ayer.

## Nota

Este texto, en sus versiones francesa e inglesa, sirvió de presentación, conjuntamente con *Hoy por hoy*, de Angel Kalenberg, al catálogo de la *Décima Bienal de París* —septiembre de 1977— dedicada ese año especialmente a América Latina y con una representación de veintitrés artistas.

En *Hoy por hoy*, Angel Kalenberg señala una serie de mecanismos de la creación sudamericana actual, coincidentes con los que he tratado de catalogar, pero los clasifica más bien dentro de un manierismo que dentro de un barroco propiamente dicho:

En la Joven Creación Latinoamericana actual creo advertir la patencia de un denominador común: el organicismo como versión manierista del barroco. Algo que puede rastrearse con independencia de la técnica, materiales, medios o tendencia a que se afilien nuestros artistas.

Este organicismo tiene su razón de ser en el carácter mismo de América Latina. El arte que impuso el conquistador —el barroco europeo, que en América Latina no tuvo connotaciones políticas ni religiosas— se correspondía con la realidad de la colonia, desde el estilo de su vegetación hasta el comportamiento artístico y el comportamiento político y social. Este trasplante iberoamericano del barroco supuso el mestizaje entre dos culturas, la metropolitana y la colonial. El barroco encontró un continente apto para su despliegue. Y así se produce un fenómeno que no es típico de las culturas coloniales: el de la interinfluencia, el del receptor que es a su vez capaz de retroalimentar al emisor. Le Corbusier, por ejemplo, adoptó para la iglesia de Ronchamp el mismo criterio de las capillas abiertas de Puebla, México. El barroco mexicano o los "profetas" del Aleijadinho revierten la influencia y revelan una originalidad infinitamente superior a la de los modelos peninsulares o flamencos. Esto alimentó una leyenda: la de las connotaciones positivas de un arte colonial sometido. Y este arte de la América conquistada tuvo aspectos positivos precisamente porque no fue colonial en sentido estricto.

Dibujo o pintura, religiosa o mágica —para emplear el par de Levi-Strauss—, realista, surrealista o superrealista, la obra es predominantemente orgánica, sobre todo en los países del Río de la Plata, Venezuela y Colombia, donde el creador latinoamericano joven opta mayoritariamente por el dibujo. De un organicismo que

interpreto como una versión, una modificación manierista del barroco. El artista latinoamericano se siente cómodo en el manierismo, que es un arte de crisis, pues vive inmerso en una situación social, política, ideológica, de crisis permanente.

Esta hipótesis puede verificarse, fácilmente, en la obra de los artistas figurativos y también en la pintura que configura lenguajes abstractos. Obras cuya elaboración supone una racionalización, esa constante del arte latinoamericano. En las obras de Cruz-Diez, como en las de Le Parc, o en los penetrables de Jesús Soto, un nuevo sincretismo se pone en evidencia. Según la tesis de Sarduy —quien ha preparado un texto esclarecedor para este catálogo— aquellas obras nos son accesibles por un mecanismo característico del barroco: el de la condensación. Creo, más bien, que debiera verse un fenómeno típico del manierismo y no del barroco.

## EL TIEMPO DE LA SIESTA

Ni obesos, ni deformes, ni hinchados: no se trata de una hipertrofia expresiva. Como el espacio verdadero, a escala galáctica, el espacio pintado se agranda, y su aspecto visible: los cuerpos que parece contener. Sólo que éste, que apresan líneas casi borradas, como trazos de un lápiz distraído, no se abre a partir de un solo foco, no irradia a partir de un solo centro pulverizado y ausente, sino lentamente y a partir de varios, cuyas magnitudes de expansión difieren.

En primer plano, los cuerpos parecen aumentados por un soplo interior sordo y calmo, mientras que pájaros y juguetes quedan inmóviles, rientes o irrisorios, al margen de la crecida.

De allí que se trate de focalizar, de unificar los núcleos dilatados. Los grandes formatos, al ser pintados, nunca son vistos en su totalidad, dominados desde un solo iris, proyectados hacia un hueco-reverso del ojo: el de la maqueta perspectiva. Multiplicidad de expansiones que suscita en los personajes el deseo de un espacio orientado, cuadrículado y mensurable: eso es lo que indican los enormes espejuelos que, como máquinas torpes, *affublent* muchos de ellos. Espesor esmerilado y escalofriante de cristales graduados al máximo, totalizantes, que al reflejar lo que los rodea —comprendido el espacio exterior al cuadro, ese en que nos encontramos y desde el cual el cuadro es observado, aprehendido como un todo—, lo atraen, lo ascen. *Caemos* hacia ellos.

Gracias a sus espejuelos desmesurados y devorantes, los personajes de Botero nos ven tal y como nosotros los vemos.

Abundancia, necesidad de todo lo que refleja: una guirnalda de bombillos, vasos, botellas. En cada vidrio la escala del universo se organiza y decanta.

Hasta en las gotas de agua, sobre la piel de un desnudo.

—¿Y por qué dejaste de pintar ese gato?

—Porque se iba convirtiendo en un tigre.

1. Pedro tira el mantel. Arruga entre las manitas rollizas el blanco enguatado y espeso como una funda, admira en lo alto, en un compotero de loza, las frutas, enormes. La mano del pintor, al otro extremo de la mesa, va trazando sobre la tela su rostro asombrado. La gaveta está abierta. Un espejo colonial, de marco grueso y labrado, ocupa el centro del dibujo.

Pero —cita al vacío de las Meninas— no refleja ni al maestro, que de sí no deja ver más que la mano, el hacer de la pintura, ni el modelo goloso: ni el caballete, ni el reverso del cuadro: sólo la luz despierta del mediodía.

La luz, el plano del azogue, atento a la crecida de la sombra.

—Rubens, por supuesto.

—No: Piero della Francesca.

2. Ante la ventana, rotundas, graves, planetas detenidos, las frutas. Los pesados postigos se abren al mediodía. Reverberación de los tejados alrededor del austero campanario jesuita, de la fachada neta, sin volutas. Cielo sin ángeles. Nada más que unos pájaros. Tiempo suspendido de la siesta.

Botero es el pintor de ese tiempo abierto y fijo, ese que las frutas en su inmovilidad y agrandamiento metaforizan.

Lo que impulsa su obra no es sólo la plétora gozosa de la figura, ni la luz en su chisporroteo barroco, sino la decantación plácida o ebria del tiempo, su densidad visible.

El pintor, o el robusto dibujante que, siempre de traje y bien peinado —acicalado con esmero para el ejercicio ceremonioso de su arte— lo representa, fragmentariamente o de espaldas, ha añadido un pronombre a esta frase de Goya sobre lo sombrío y agrietado de algunas telas: "El tiempo también (se) pinta."

—Tenían poco que decir.

3. Emblemas de los lazos de sangre, las familias aparecen a la vez ufanas y unidas, anudadas casi. Energía o felicidad que circula entre ellos, en el silencio endomingado de la pose. Fuerza:

desde los ancestros venerables, objetos disecados, ofrecidos al respeto confuciano, a través de la robustez de los padres, hasta los niños, autoritarios o embelesados, hasta los gatos.

Euforia de la fiesta rural, con guitarras barnizadas y mesas repletas de dulces, orgullo indiscreto por la construcción de un juguete que se exhibe en el vecindario, un barco de madera.

Lo que dan a ver, o más bien designan de modo casi heráldico, estos retratos de familia, es la *conexión* o el encadenamiento de las generaciones, la seguridad de un fluir parental y parsimonioso, presto al galardón y al retrato.

Conexión de las personas. Si el personaje está solo, la conexión aparece en alegoría o en broma: un enchufe.

Gestos enlazados, *cariñosos*, lentos.

—Sin el menor cansancio.

Contrariamente a lo enseñado, a lo evidente, se trata aquí de no poseer, durante la ejecución, la totalidad del cuadro, cuyo conjunto y composición se dominan sólo durante el planteo, durante el dibujo. Un hábil sistema de enrollado permite realizarlo manteniendo siempre el pincel *a altura del ojo*. El sujeto —y debe de entenderse tanto el *tema* como el que, cifrado en él, le da acceso al registro del fantasma— se mantiene así, siempre, como distante, sin intervención, ajeno a la expresión o a la complicidad pegajosa. Sólo la mano, canal de una energía que brota a la vez de la cabeza y del sexo, tiene que ver con él; de allí que el pintor con frecuencia se signifique por una mano monumental y laboriosa, muy cerca del papel o de la tela; de allí también el abandono de una perspectiva "justa", es decir, convencional, y la adopción de una *fuga descentrada*, múltiple, en que el sujeto se ha eludido como entidad totalizante, idealizadora, y ha delegado su representación a una proximidad siempre repetible: la del papel y la mano.

—*Que en pintura, a veces, para dar un salto adelante había que dar un salto atrás.*

—*Ex votos enterrados.*

Tres escalas, tres tiempos:

grandes, monumentales desnudos plenos, perfumados, una gardenia prendida al pelo;

marionetas parlanchinas, llevadas, para un teatro lírico *à grandeur*

*d'homme*, sopladas, aunque menos que los héroes, desde el centro; los gatos gongorinos, baritonando sobre un edredón floreado mientras la dueña se peina, desnuda; las monjas recién nacidas y los soldados muertos, de madera: escala de lo inmóvil, exterior a la dilatación, inocente.

Tres escalas: ninguna es la del hombre. Ausente en esta obra que es la más cercana a su respiración, al ritmo de su sangre durante el sueño.

#### LA VOZ DEL MODELO

El acto de pintar, asumido hoy, en Occidente, no puede prescindir de un interlocutor anterior y autoritario: la historia de la figuración. Afrontar la tela, utilizar la panoplia discreta o proliferante de los "medios", significa aceptar ese diálogo, aunque sea, como en la pintura abstracta, para anular el discurso del otro, o relegarlo a la insistencia de un ejercicio saturado, vano.

También se puede aceptar, en su alteridad y diferencia, esa voz —su ley: el saber de la puesta en espacio, la ilusión de volumen, la jerarquía de las figuras—, escuchándola, no como la de un doble inoportuno, aseverante y sentenciador, sino como la de un cuestionamiento repetido: interrogación de una técnica sobre su propio fundamento, su práctica y su historia.

Es esa discusión, interior a la experiencia histórica de la figuración, reiterada, inevitable, lo que provoca la obra de Fernando Botero. No negar la continuidad compacta y codificada de las figuras, sino considerarla como una secuencia inacabada, a la que la tela en ejecución va a añadir una nueva imagen, una nueva escena, esa, con frecuencia capital para el desarrollo, que representa la irrisión, la irreverencia ante el modelo, el desacato de lo que ya no se toma como paradigma, sino como simple esbozo que se va a completar, recrear, invertir o reflejar en una imitación impertinente: un simulacro "hinchado", barroco.

El "relato" de Botero constituye la conclusión y simetría de otro: el fundador de la pintura sudamericana, que se desplegó, inocente y minucioso, en rectángulos de madera acumulados sobre los muros, en los primeros tiempos de la conquista, hasta cubrir enteramente las capillas coloniales, testimonios fieles a la restitución

del milagro, convincentes y pedagógicos, como lo requería la doctrina jesuita que auspiciaba a la vez la edificación de iglesias, la expansión de la fe y del barroco, la instrucción moderada y el sueño inaugural de los falansterios.

La pintura de Botero rescata esas imágenes sepultadas en el tiempo de la aldea y de la siesta, tiempo en expansión, denso, que es también el más remoto, el más arcaico, el primer tiempo, la conquista, que impone a la vez la imagen del espacio —las técnicas de representación, el despliegue de una perspectiva particular, elaborada por el Renacimiento y reinterpretada por España— y la medida lineal, lógica y cifrada del tiempo.

Botero ha permanecido cercano a ese doble aporte: artesanía de las tabletas coloniales que ornaban las primeras capillas, señalando el trayecto evangelizador del barroco naciente; retratos de familia recargados e ingenuos, estampas aproximativas, cuyas líneas abandonan los colores apagados; pueblos de techos aún nuevos, que se aglomeran sin orden, callejuelas sinuosas alrededor de la Catedral; vírgenes hipertróficas y rígidas, protegiendo bajo sus mantos de oros excesivos los pretenciosos planos de la futura iglesia, trazados sobre la nieve; antepasados o niños difuntos coronados de azahares, vestidos de marinero, con los ojos cerrados y un ramo de rosas en la mano: una mano heroica, paternal o celeste, sin cuerpo, los mantiene en equilibrio, o va a suspenderlos, hasta el cielo.

Arte de la fundación, efemérides de fiestas y milagros, inhábiles y fieles.

Los retratos ecuestres de Pedro tienen en la memoria el de Baltasar Carlos, de Velázquez: igual gama de azules, igual disposición perentoria del modelo, en ellos, visto de frente. Lo que se discute, parodia o impugna, es la ideología real, la insistencia en la descendencia y el poder. La "inflación" del príncipe —en los cuadros de Botero el hijo del pintor—, no es más que física —y literal—; ninguna gravedad heráldica, ningún espacio simbólico dominado por el poney que caracolea; al contrario, todo parece encerrar, enclaustrar al infante y su cabalgadura masiva, plantada sobre ruedas, hueca; la puerta está cerrada, la cerradura es enorme; no queda, como decorado de la representación ecuestre, más que un rincón de la sala, cerca del enchufe; entre otros juguetes artesanales y humildes, campesinos, el modelo parece abandonado. Ninguna infatuación ni ufa-

nía, ningún brío: inmovilidad, gravedad, fijeza. Velázquez, parece, tuvo que trabajar con un caballo disecado pues el poney había muerto durante la ejecución del cuadro; su genio consistió en restituir la vivacidad del potro; en Botero al contrario, se diría que lo disecado ha invadido todo lo que lo rodea: cuerpos, objetos, muñecas que abren una casa sin interior, como si se asfixiaran.

¿Apotheosis del modelo? Más bien *cariño*, sentimiento muy sudamericano que no implica delegación del poder ni vanagloria.

El heredero no está heroizado: los significantes que lo rodean son accesibles, domésticos.

Una fanfarria monocorde y fañosa, orquestica de borrachos colombianos tarde en la noche, acompaña estos retratos; las guitarras terminarán llenas de cerveza.

De la tradición, lo que hay más presente en la obra de Botero, aunque invertido en su manera de surgir, es el sarcasmo de Goya.

La familia real aparece en la obra del español imbuida de sus títulos, aferrada a su representación aparatosa, fijada en la ostentación de sus emblemas. Ese despliegue presuntuoso e intimidante está minado, como en el espejeo de una contradicción, por la decadencia física e intelectual de los que lo exhiben; sobre esperpentos la escenografía excesiva y rutilante se desliza, metáfora del descenso. Gestos demasiado seguros, poses oficialmente soberanas, arrogancia y desproporción de los trajes; una flecha de diamantes atraviesa las canas de un peinado monumental; el maquillaje de una cabeza amarillenta y coronada prepara el trabajo del disecador: lo que el modelo muestra con alarde es precisamente lo que, por su inadecuación, lo ridiculiza.

En los retratos de presidentes, generales, obispos, ministros, abogados y otros notables sudamericanos, de Botero, la burla del modelo es patente; el modo de provocarla, opuesto: los héroes provincianos, los líderes y patriotas no denotan ni majestad, ni nobleza —ni siquiera en su variante genética de la corte española: un desfile de acromegálicos, hemofílicos y babiecas—; se trata de hombrecitos rollizos, bonachones, con papadas dobles e inútilmente autoritarias, *caballeros criollos* de ojos irritados por el alcohol que ofrecen sus cuerpos ampulosos, entre dos columnas de falso mármol, al volver de un almuerzo protocolar.

Casacas con galones de oro, grandes perlas encajadas en la corbata, medallas y cintas multicolores, bandas, diplomas sobre los

cuales se apoyan, como para apresar una verdad heráldica, las manos de uñas barnizadas, regordetas y rosáceas: los atributos de estos personajes no traman una parodia alrededor de un simulacro, sino al contrario, sostienen, apuntalan la debilidad de los modelos, impartiendoles una dignidad o una nobleza improbables; significantes ascendentes aunque apócrifos, sin otra realidad que la de su mimetismo ingenuo, blasones de una simulación colonial que da al poder de los caudillos algo lastimoso en escenas paralelas a las que provocaban la sorna en los modelos de Goya.

Toda la obra de Botero se inserta en una doble mirada, oscilación o dialéctica. Por una parte, anudar, articular, conectar, ligar, consolidar las bases, reanimar el pasado, la tradición que sostiene lo representado —los fundamentos de América—: de allí, esas familias siempre enlazadas cuyos miembros se imbrican estrechamente, prolongando la cadena hasta los árboles y animales domésticos; de allí también la insistencia en todo lo que conecta —¡hasta los enchufes eléctricos!—. Por otra parte, lo incompleto, la fragmentación de un cuerpo que huye no se sabe hacia dónde, surgimiento de una extremidad sin propietario asignable, resto de un cuerpo que se ha separado del grupo familiar y escapa a los límites del retrato colectivo: como si la repetición del nudo implicara la expulsión o el regreso de una demasía.

#### IV. IMITACIÓN DEL DOBLE

*Encarnizándose en su efigie*, imitando imitarlo en una serie de reproducciones simuladas, lo reduce [el paradigma], lo transforma en desecho minúsculo, fuera de serie en la serie, ya fuera de uso.

JACQUES DERRIDA, "Cartouches", en *La verdad en pintura*, París, Flammarion, 1978.

El error ya tuvo lugar en los tiempos pasados, cuando florecían la superstición y los ídolos, y entre todo tipo de magia, estaba la catoptromancia, cuyo primer fundamento eran *los espejos y sus imágenes*.

RAFAEL MIRAMI, 1582, citado por Jugis Baltrusaitis, "Espejos Mágicos", en *El Espejo*, París, Elmayan-Seuil, 1978.

##### FRACTURA DEL MONÓLOGO

SE TRATA de autorretrato. Es decir: efigie, espejo, imagen. Reproducción minuciosa —empecinada—, duplicación milimétrica del propio rostro aplicado, ensimismado, atento, tal y como lo devuelve la fidelidad del mercurio. El plano vertical desdobra los gestos minúsculos y regulares de la mano, los débiles desplazamientos de la muñeca, la inmovilidad del codo, el rectángulo mudo de la página, y de nuevo la mirada mirándose, el ceño fruncido, la seriedad laboriosa del escrutador; el descifrador leyendo el código azogado de su *manteia*, la catoptromancia, adivinación por medio de espejos.

Legibilidad compleja de todos los códigos, ambigüedad de todas las adivinaciones. Lo que el mercurio da a leer añade a la efigie un nuevo elemento, un exceso opaco de significación: perturbación

del mensaje facial que sin ella volvería nítido, puntual, unido, sin quebraduras.

Esa tachadura del rostro original, mácula en la definición casi hurañada del modelo que viene a introducirse como un suplemento ruidoso y a perturbar la reflexión —en los dos sentidos del término: concentración mental y reproducción especular— es la escritura.

Lo escrito aparece, en los autorretratos de Broglia, como una demasía flagrante: violencia gestual y ciega, sin contenido ni articulaciones, sin cesuras, autoridad icónica del *grafo*. Trazos continuos y puros, antes de la palabra, escritura que nada transcribe ni comenta, ni marco ni leyenda de la cara. Lo no traducible —convertible en sonidos—, lo no transitivo: caligrafía sin módulo, frases vaciadas, máximas olvidables, dedicatorias de nada, cartas a nadie.

Añadiduras, intrusión en el ciclo de la reproducción; en algún sitio entre la mirada, el espejo, la mano y otra vez la mirada o su simulacro, viene a sumarse, a significar, en el mapa mudo de la adivinación, la escritura, o más bien su *simili* garabateado, impostura, mimetismo engañoso de enlaces o elipses reducidos a un arabesco irregular de tinta: sustituta pintarrajeada, menina impertinente queriendo asomarse al espejo que suscita y estructura la representación.

No se trata, como en los cuerpos devotamente armados del arte bizantino, de una aureola logográfica, de una emanación literal y áurea, refulgencia alfabética de la persona; tampoco de una filacteria, versículo protector, estandarte, talismán o letrero: no, aquí lo escrito, o el autógrafo horizontal y condenado que usurpa su intensidad, viene a penetrar la figuración —el dibujo de tinta—, a agrietarla con su injerto desajustado: fisura de vocales continuas —rumor grave y monocorde, de fondo—, grieta de apresuradas consonantes sordas.

Si la escritura constituye al sujeto, lo define a sí mismo y lo sutura, su ersatz reflejado, o más bien parásito de su reflejo, lo resquebraja, fragmenta su representación y la desune.

La duplicación del rostro atravesada por la grafía se va separando, abriendo: deriva de islotes faciales, placas tectónicas que empuja y separa un magma incandescente de letras: flujo atomizado y naranja de fonemas cortantes, sangre cifrada.

Placas tectónicas, deriva de arena: el rostro se va convirtiendo en una esfera respirante y densa, como la de nuestro planeta; su lan-

tasma inmemorial es el estallido, la falla, o bien la erosión irreversible y lenta.

No es un azar pues, que en paralelo a la secuencia de autorretratos, Broglia se haya "enfascado" en una serie de esferas agrietadas: éstas son también autorretratos, rostros después del fantasma de la disyunción, después de ser atravesados por un ademán de escritura.

Esferas que nos miran, o que se miran a sí mismas desde sus propios restos, desde el residuo de sus reproducciones simuladas: desechos minúsculos, fuera de serie en la serie, ya fuera de uso.

Desde estas esferas miran las *ruinas de la identidad*.

Sea un centro emisor, un yo monolítico y puntual, irradiando su discurso hacia espacios siempre a igual distancia: la superficie que éstos determinarían sería una esfera perfecta, la noción platónica de planeta, cuerpo astral del monólogo, incorruptible y pulido, brillando bajo el cielo de la Idea.

Lo que Broglia pinta es el reverso, o la irrisión de esa categoría. El yo se ha escindido, el haz que lo constituye —así lo percibe el budismo— se ha esparcido: fractura del monólogo, pulverización del habla que repercute en la topología exterior ya no inmaculada y bruñida, cuerpo de la esfera armilar, sino resquebrajada, inestable, sísmica.

La destrucción se efectúa en la reproducción: el globo agrietado es a la esfera lo que el retrato es al rostro. En el sustituto o en el *simili*, en lo que se presenta por el objeto, se inscribe la falla, la fractura. Broglia no agrade al referente, sino al significante. En lugar de la corrupción trágica del modelo asistimos a la laceración, al desgarramiento de su reverso —la inversión especular.

El retrato, el autorretrato como género, ha tenido siempre por objeto la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, su exaltación al rango del arquetipo; aquí, en la serie de rostros, o en su metáfora y clausura, la serie de esferas, el propósito es la conversión del modelo en objeto vulnerable a la perforación y al corte, como si la cara fuera motivo de escarnio, según una de las acepciones de la palabra en francés: *visage*, alguien que se estima poco, digno de burla o desprecio.

Retratos de un pintor que se encarniza en su propia efigie para convertirla, por medio de un acto repetido y alevoso de autodes-

trucción, de iconoclastia y encierro sádico, en materia ordenada, en naturaleza muerta.

#### JEROGLÍFICO DE MUERTE

Y aún dentro de la prisión las brujas se las arreglaban para ir al "Sabbat", según puso de manifiesto una muchacha de Azcain apellidada "Dojartzabal", de quince a dieciséis años de edad. Esta misma declaró que, queriendo el Diablo algunas veces llevar muchachas al aquelarre, coloca en los mismos brazos de sus madres una apariencia o doble, cosa que le había ocurrido a ella, pues al volver se encontró a su madre con su *doble infernal*.

PIERRE DE LANCRE, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement Traicté de la Sorcellerie*, París, 1612, y Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, 1961.

¿Qué justifica que un objeto, un producto manual pueda en cierto momento reivindicar la categoría de "objeto de arte" o asumir su impostura y servir así de soporte a un discurso crítico que con frecuencia se convierte en su doble o en su mimetismo? ¿Qué lo hace pasar, caer, embadurnado de tiza, sostenido por hilos invisibles, desde la cámara paciente o maniática de la alfiletera, de la recogedora de trapos, hasta el museo negro que exhibe sus muñecas y les otorga la majestad de fetiches? ¿Cómo transita, desde la cámara de tatuajes hasta la de imágenes? ¿Que erección, en el sentido más sexual del término, transforma los trapos e íconos, los inviste de signos?

Sin duda ese paso —el del objeto en bruto al objeto de arte— es el efecto de una veladura, de una erosión brusca: algo se borra. Se eliminan, o al menos se metaforizan, se *transponen* —que es el verbo que siempre se emplea en el vocabulario al uso, estetizante o no— todas las marcas que en el objeto indicaban el *síntoma puro*. Se practica, para franquear la clausura del arte, una metáfora al cuadrado, pues el síntoma es ya una metáfora.

Las muñecas de Martha Kuhn-Weber se niegan a ese desplaza-



miento, resisten a esa segunda metaforización: en ellas, cosido o pinchado en sus cuerpos, el síntoma aparece en toda su intensidad *textual* —en el propio tejido, en el trapo—; ni elidido, ni evitado, ni asumido por un catálogo de figuras retóricas —como en los retratos de Archimboldo—, ni “hablado”, como a través de una conversión histérica: al contrario, la *hacedora* insiste en la cicatriz literal del síntoma, en su espesura no desplazada, en su densidad sin brillo; lo exhibe a la luz diagonal de lo obscuro, en el espacio brutal e imprevisible de la perversión: trazos de una energía nerviosa, ciega, marca impuesta al doble, ya que estas muñecas imitan personajes reales o se proponen precederlos en la muerte como hábiles simulacros funerarios. La costura del pene, las plumas opacas y las perlas, excesivamente visibles, las puntadas de hilo blanco, los imperdibles desmesurados, los manchones sulfurosos o excrementales, el claveteo de las extremidades: rabia, contra el análogo, de la constructora, torpeza de la sutura, consistencia del síntoma.

En las muñecas de Bellmer, o en las de Pierre Molinier, que eran los autorretratos del autor en travesti, sus sosias pintarrajeadas, su otra, el cuerpo-modelo había sido objeto de una fragmentación obstinada, de una desarticulación consciente, glacial. Luego, en un gesto contradictorio, la imagen de ese cuerpo-patrón se reconstituía, volvía a animarse, como reajustado, sin empates visibles ni soldaduras. En Bellmer los miembros son objeto de conmutación, de bricolage, se organizan de otra manera, como preparados para otras funciones o declinados siguiendo otros modos y variantes, trabajo de escisión en unidades, de construcción de un modelo y de relectura que no difiere del que practica la etnología estructural con los mitos y que en el pintor motiva extremidades desplazadas o superpuestas, articulaciones omitidas o suplementarias, rostros borrosos, o en posiciones inverosímiles, sombreros con dedos.

En Molinier la pose, el estereotipo erótico, el arreglo del cuerpo de la muñeca en función de audacia y de obscenidad llegaba hasta lo maquinal del aparato antropomórfico, productoras de deseo, por excesivas, inhumanas.

Pero el cuerpo, aún dislocado, delirante o mecánico, reorganizado por una manía combinatoria o por una perversión cibernética, sometido a los escarnios del intercambio y el número, en Bellmer y Molinier, sigue funcionando, emitiendo signos, *marcha* —en el sentido argótico del término: acepta la proposición sexual y cum-

ple con su contrato. En esos nuevos golem, en esas Olimpias paratópicas la desconexión original, la dispersión inaugural del cuerpo —el crimen fundador— se han travestido, maquillado, disimulado.

En los *dobles infernales*, en los retratos maléficos de Martha Kuhn-Weber, la segunda operación, la síntesis, se ha interrumpido, o ha fracasado: costurones, cáñamos, alfileres, remiendos, agujeros por donde asoma el algodón, la “tripa”, el aserrín o la gasa, goterones o coágulos de tiza o de cera: todo ha quedado, o ha vuelto a la superficie aparentemente lisa, tersa, de las muñecas, escrito sobre la piel o más bien cifrado con violencia, como marcas tribales o tatuajes mortíferos, pinchaduras o perforaciones que vienen a dar testimonio de la disyunción inicial, a desmentir la ilusión antropomórfica, el engaño de un cuerpo íntegro, con órganos, la ilusión de sus gestos: su acceso a la representación.

Orfebrería dérmica, incisión de un *jeroglífico letal*: vestigio del desmembramiento nocturno, de la ceremonia sádica, la preparación del doble infernal.

Presentación o materialización —como se dice en brujería— de un fetiche, en el sentido etimológico del término: del portugués *fetiço*, lo hecho, el *hacer* que se ve.

Los antiguos soberanos chinos se obturaban los sentidos con perlas para tener acceso, una vez eliminadas todas las percepciones perturbadoras, a la llamada respiración embrionaria; un mito sudamericano consigna que la misma incomunicación se practicaba en ciertos recién nacidos, de modo más brutal e inapelable, para transformarlos en seres capaces de participar de un registro superior de la palabra: una especie de *teratomancia*, adivinación por medio de monstruos.

La obturación de los sentidos, con hilos brillantes o con perlas, que remata con frecuencia las muñecas de Martha Kuhn-Weber no tiene por objeto la substracción del personaje al mundo exterior ni su apertura a sí mismo; tampoco su conversión en un alelado catalizador del flujo adivinatorio; se trata más bien de retenerlo en un espacio paradójico, en una no-vida de antes del nacimiento.

La sala donde se exponen las muñecas, o donde penden de hilos invisibles girando como trompos o como ahorcados en una luz granulosa y mostaza, está significativamente cerrada, tapizada de terciopelo negro; en ese espacio los dobles de personajes conocidos coexisten con nuestra mirada, pero también se balancean en un

ugar flotante, resbaladizo, sin visión ni escucha, de antes del tacto.

Desde esa doble residencia las muñecas, prestas a substituir sus originales escapados al aquelarre o quizás a convertirlos en *pariencias* nos ofrecen en una oscilación leve, sus párpados cosidos, sus orejas taponeadas, sus bocas prensadas de algodón, sus narices rellenas. Un mundo sin acceso al aire, rechazo de todo contacto: manos de palmípedo.

Los dobles infernales nos amenazan a la vez desde la escena de una representación ya formada, concluida, pero obturada, denegada, y desde el lugar sin definición ni límites de lo que está antes del aparecer. Como si de todos los jeroglíficos de la muerte el más angustioso fuera el de no haber nacido.\*

## V. FLUORESCENCIA DEL VACÍO

KOAN

CAÍDA, o más bien, movimiento de vacilación, inadecuación y pérdida del foco, porosidad, fractura, disolución en lo gris del objeto mirado. Luego, esa anulación retrocede velozmente hacia los ojos, río arriba, concluyendo, clausurando la historia de la mirada.

La pintura de Tàpies avanza (desciende) desde esa *noche del sentido: obturación de la vista*, rechazo reiterado de la dimensión retiniana, carbonización de la luz, y a la vez, olvido y marginalización, *oscurecimiento del significado*.

Esa tachadura de la mirada es ante todo la abolición de su recorrido organizado por las leyes de la composición, la discusión de sus convenciones: esas que inventó el Renacimiento —perspectiva, codificación jerárquica del espacio, tratamiento de la luz—, asimiladas hoy a lo natural, a la doxa de la percepción humana, centrada y plana, a la reconstitución verosímil de lo real en una superficie.

La impugnación de lo visual como categoría privilegiada de conocimiento (de placer) y fundamento único de la pintura, implica la crítica de un orden idealizado: el que instaura la imagen como análogo puro, el de la duplicación especular como aprehensión del mundo.

En Tàpies, lo que desaparece en el *espacio simbólico* de la mirada, va a reaparecer, declinado por el cuerpo, como si éste no pudiera renunciar a su pulsión de marcar lo que lo rodea, de posar una parte de sí mismo sobre lo diferente, en el *ámbito real* del tacto.

La insistencia en la materia —cemento, arena, madera, piedra— tiene en esta pintura una significación suplementaria: *desmentir* el soporte en tanto que plano, darle una densidad, un espesor tales que no permitan asimilarlo a la imagen y por ello mismo al doble falaz de algo, a un depósito visual de conocimiento.

\* Nota: Las muñecas de Martha Kuhn-Weber se exponen permanentemente en la Galería 13, 13 rue de Lille, en París.

Sin embargo, las superposiciones de estratos terrosos o líticos intentan tampoco constituir, en el sentido usual del término, un orden; rechazan igualmente la arrogancia ontológica: ser objetos en sí, y no dobles repetitivos o tardíos de algo preexistente.

Del carácter de esa conversión —entre la iluminación máxima y la majestad icónica del objeto, y su desaparición con la de la mirada que lo descubre, para reconstituirlo como residuo palpable— deriva la naturaleza de las marcas, huellas, impresiones y escrituras que atraviesan, en Tàpies, la superficie de la tela: van dejando de ser legibles, nítidas, como remotas incisiones parietales, carbónicas y sanguíneas, para constituir, confundidas miméticamente con ella, una serie ciega, innombrada, bruta: la serie de los números enteros se convierte en una sucesión de rayas torpes y temblorosas, garabatos; las letras del alfabeto se desunen: borrones y cruces. También de allí deriva el color de ese abecedario de emblemas y formas: apagado, bajo, cercano al no color, al gris unido y sordo como la ceguera, siempre lacerado, impuesto sobre una textura o sobre un soporte descifrable por la mano.

No es un azar si los cuadros de Tàpies trabajados en los tonos grisáceos y oscuros son también los más espesos y voluminosos, los más próximos al relieve; al contrario, los que se manifiestan en las zonas más luminosas y centrales del iris exhiben también su frágil calidad de láminas.

Pero en cualquiera de las dos vertientes sensoriales, o en la complementariedad y contradicción de ellas, la gama de incisiones tiene una función diacrítica: organiza las texturas continuas, o yuxtapuestas pero idénticas, al marcarlas, en pares de opuestos, las que se refieren a la significación, impartiendoles la imantación grave de un lenguaje nocturno: un lenguaje que ya no es el de la vista —sin unidad aparente, ni boceto ni simulacro de espacio—, pero que no es aún completamente el del tacto: las superficies se exponen y se ofrecen a la contemplación y se sitúan, aunque a contrapunto, en la órbita de la pintura.

Las unidades constituyentes de este lenguaje, de opuesta rugosidad y grano, serían quizás lo arenoso, lo ríspido, lo veteado, lo que cubierto por el número tres deshecho, lo que lleva botones y estados, lo que dice Teresa, lo que parece la sombra de una palabra, etc. Su significación derivaría finalmente, como la de todos los otros lenguajes, de la pertinencia de sus discreciones, de la fuerza de sus cesuras.

En algo se asemejan los trazos saturados y violentos de Tàpies a los que atraviesan, casi siempre en líneas horizontales y paralelas, las obras recientes de Cy Twombly; sin embargo, la "etiología" de los dos gestos es radicalmente diferente: los garabatos del pintor americano, casi todos derivados de la escritura Palmer, impuesta, como una práctica normativa más a los escolares de todo el continente, intentan deformar los modelos caligráficos, devolviendo al puño, a las articulaciones de los dedos, su libertad inicial perturbada por el canon de las líneas regulares y eurítmicas y los círculos perfectos.

La energía, que en Franz Kline se situaba al nivel del hombre, necesaria a la amplitud del trazado, a los gestos heroicos, en De Kooning y en Saura baja al nivel del codo, compás de la figura humana, para declinar finalmente, en Cy Twombly y en Tàpies, hasta la muñeca.

Ese desplazamiento alcanza en Tàpies su definición mejor, ya que coincide con la obturación progresiva de la vista y el significado, "objetos" de la pintura desde los impresionistas hasta Picasso, para abrirse contradictoriamente a la luz fósil de la materia y el tacto.

El maestro propone una pregunta, siempre excesiva en su banalidad o su arrogancia: "¿Qué cara tenías antes de nacer? ¿Qué es un búcaro? ¿Qué haces si encuentras al Buda en tu camino?" Los alumnos responden: aceptan los términos de la interrogación, sus presupuestos lógicos.

No el que está en el camino de la "budeidad": su respuesta, y el súbito vacío que crea, la brutal exención del sentido, desdican y anulan los términos mismos del planteo, o los remiten, como el resto de la realidad, a su "naturaleza" de pantalla y simulacro, de impermanencia e ilusión. Un grito. Romper el búcaro de una patada. Matar al Buda. Lo más absurdo. Sin que ni siquiera el absurdo pueda fijarse en método. La pregunta y el interrogador quedan remitidos a la misma vacuidad: al mismo silencio.

La obra de Tàpies responde al *koan* más radical que se ha planteado el Occidente —ya que de él depende la imagen que se da a sí mismo: el sentido de su representación—: ¿Qué es la Pintura?

¿Qué es la Pintura? No reproduzco, no imito; incorporo directamente la *materia*; anulo la relación entre el sujeto y el predicado plásticos —entre la superficie y el soporte. Destruyo, garabateo,

lacero, estrujo, tuerzo, clavo. Un número. Un borrón. La marca de sangre quemada en el techo de la gruta. Lienzo flotando. Bastidor roto. Subversión y reverso no de lo representado —Picasso—, sino del *representante de la representación*.

Ninguna trascendencia. Ninguna metafísica. El código no es ni admitido ni desmentido. Ni afirmación, ni negación, ni anulación de los contrarios. Discusión y crisis, fin de la ontología.

#### ESPEJO ESCARCHADO

La obra de Robert Rauschenberg es la historia de un asedio: se vigila, se rodea, se cierra el círculo alrededor de la presa y se ataca. Se trata de tomar la imagen. Perturbándola, analizándola, prolongándola a la fuerza más allá de su soporte "natural" de donde se encontrara como exiliada, expulsada con brusquedad y finalmente desuniéndola, separando sus láminas hasta que se borren, hasta la anulación.

Trabajo que por sus conexiones y reflejos, por la metafísica de la representación que critica, sobrepasa los límites de la Pintura, a menos que la historia de ésta no sea precisamente un encadenamiento de contradicciones: avances imprevisibles, desbordamientos hacia otros campos simbólicos, interrupciones, silencios, retrocesos brutales.

Al principio era Duchamp. Es decir: el fin de la autoridad icónica, la depredación sistemática, la des-construcción blasfematoria de lo figurado como unidad perceptiva y como valor plástico: destruir la coherencia de los elementos que, desde la invención del óleo, se asocian para armar la representación. Aunque, antes del urinario firmado y de los alevosos bigotes impuestos a la Gioconda, hay que consignar el gesto de los futuristas italianos: en 1911 Boccioni creaba un "insieme plástico" compuesto de hierro, porcelana, barro y cabellos. Poco después de la *Monalisa virilizada* Marinetti construía una *Tavola Tattile* y en uno de sus manifiestos enseñaba cómo suprimir alternativamente el ejercicio de uno de los cinco sentidos para agudizar así nuestra percepción creando contradicciones, declinando los datos que nos proporcionan los cuatro sen-

tidos activos, perturbando la coherencia de nuestra captación de la realidad.<sup>1</sup>

Rauschenberg reincide en esta actitud y se integra en lo que, a su llegada —su primera exposición personal es en 1950, en Betty Parsons, Nueva York—, es ya una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro; se responde a la interrogación que plantea el arte con el humor y el desenfado con que se responde a un *koan*, pero la respuesta, para ser válida, tiene que surgir en el sitio más inesperado, contradictoria, múltiple, dispersa.

A primera vista los *combine-paintings* no quedan incluidos en la tradición duchampiana: paneles pintarrajeados, lacerados, empegotados con periódicos y basura, que se prolongan más allá del marco en cuerdas, escobas y escaleras, o sobre él, en el relieve de objetos abigarrados, inservibles, descompuestos, o bien funcionales pero incongruentes —una lámpara que viene a iluminar de rojo, por intermitencias, un ángulo de la tela—: superficies de dispersión, de acumulación heterogénea y enumeración ilógica que embadurnan colores antípodas, de antemano grisáceos y cuarteados.

En realidad, los *combine-paintings* reiteran de otro modo el efecto Duchamp: los presupuestos que los producen corroboran, aunque transpuestos a la sociedad americana y la problemática de los años sesenta, las premisas "devoradoras" del dadaísmo y el futurismo: apoderarse, para incluirlo —por una decisión tan arbitraria como instantánea— en el Arte, de lo más distante y halógeno con respecto a él. En Rauschenberg el gesto conlleva una variante contradictoria: no se incluye en el cuadro, en el arte, lo extranjero e insignificante, sino que se prolonga, a través de objetos arbitrariamente articulados con ella, la superficie aceptada de la representación, para hacerla desbordar hacia la realidad circundante, devorándola, incorporándola al cuadro, obligándola, como en una invasión de lo simbólico, a una significación suplementaria: a un simulacro de trascendencia.

La bicicleta vertical, las escaleras, los cartones y trapos vienen a trazar como un puente, una mediación o enlace entre el cuadro agresor y el resto, entre desechos de dos categorías: los que han adquirido categoría de Arte, simplemente por estar incluidos en el

<sup>1</sup> Paola Serra Zanetti, catálogo de la exposición Rauschenberg en la Galleria Civica d'Arte Moderna de Ferrara, marzo de 1976.

marco, dentro del soporte, y los otros, esos que con su degradación desde el brillo metálico hasta lo herrumbroso y desde la vitrina hasta el basurero custodian nuestro paso por lo cotidiano, metáforas implacables de la extinción.

De allí que los materiales de la expansión plástica, o de la apropiación de la realidad por la pintura, los agentes de la infiltración simbólica, vayan mucho más allá de lo previsible, hasta identificarse con los de ese exterior cuya posesión persiguen: "un par de medias no es menos apto para hacer pintura que la maulera, clavos, terebintina, óleo y tela". "Estoy tratando de cambiar mi costumbre de mirar, de llevarla hacia una frescura mayor. Trato de ser extranjero —*unfamiliar*— a lo que estoy haciendo."

El acoso a la imagen agudiza su estrategia en la serie *Hoarfrost*, de 1974-75. No se trata de "combinar" objetos, texturas y colores para hacer estallar o prolongar lo representado, sino al contrario, de discutirlo en su propia estructura, analizando la imagen, escindirla, confrontándola, por transparencia, con otras que la contradigan, o reproduciéndola a una superposición de estratos móviles que se van borrando poco a poco.

En las tres series que precedieron *Hoarfrost*, Rauschenberg había utilizado el objeto en bruto, el cuerpo del referente; después de los cartones, de los objetos venecianos o egipcios, sólo trabaja con la imagen, directamente desplazada de alguna imagen precedente y de preferencia banal —fotos de periódicos de gran tiraje, grabados postales—; el soporte es translúcido, gasa, nylon, tela de paracaídas, nunca rígido; flotante, impreciso. La superposición de las figuras recuerda lo que se percibe a través del cristal escarchado —de allí el título de la serie— de una ventana en el invierno urbano y arma secuencias o narraciones involuntarias en que "lo que se repite nunca es lo mismo", como en un dibujo animado no en bandes horizontales sino en diapositivas apiladas unas sobre las otras.

Un ejercicio "narrativo" similar —el paralelo puede elucidar ambas acciones— es el que efectúa, en el interior del texto, Jean-Jacques Schuhl al descubrir simultáneamente el anverso de una página de periódico y su reverso: así vienen a superponerse en un solo personaje híbrido y barroco una modelo inglesa y un Papa. También la superposición puede obtenerse al consignar paralelamente el descubrimiento de una momia china con veinte y tres figuritas que forman una orquesta cada una frente a su mesa laqueada, su tocador y su caja de toilette —todo según *Pekín Información* núm.

32— y los *Recuerdos de Hollywood*, de Robert Florey, que rememoran: "en el camerino de las muchachas, Mack Sennett me designó las mesas de maquillaje que habían pertenecido a Gloria Swanson, Alice Lake y Bebe Daniels". La mesa de maquillaje es, como la imagen que coincide con otra idéntica en una superposición de transparencias de Rauschenberg, el *punto de anclaje* de la serie, pero como en los *Hoarfrost* del pintor, pronto aparecen otros, subyacentes a los primeros, y que funcionan como "transparencias de transparencias", lecturas segundas, anagramas visuales: una nota al nombre de Gloria Swanson transcribe la siguiente frase de *Diálogo de Sunset Boulevard*: "Cuando yo era joven y bailaba en el grupo de las 'Bathing Beauties', de Mack Sennett, quedaba en el coro a la derecha de Mary Pickford, que, como es natural, siempre me pisaba el PIE IZQUIERDO." La frase de la estrella crepuscular, a su vez, se lee como *en abîme* de un comunicado de la agencia France-Press, citado un poco antes en el texto, que da cuenta de que los cirujanos chinos han logrado lo que hay que considerar como una verdadera *première* mundial: el injerto de un pie derecho en una pierna izquierda. El 30 de octubre del 72 *Pekín Información* asegura que la operada Tsui Wen Shih, pudo calzar finalmente un zapato ortopédico que le permitió pararse, a pesar de la inversión del PIE IZQUIERDO.<sup>2</sup>

Haciendo coincidir algunas figuras en una serie de láminas transparentes colgadas unas sobre las otras se pueden fijar como puntos nodales de la imagen, atravesarla como por flechas que inmovilizan un San Sebastián ante su madero. Todo —las ventanas escarchadas de Rauschenberg, los informes bajo los informes de Schuhl— parece denotar un temor, una desconfianza y hasta una sospecha de engaño ante la imagen, que aunque sin llegar a la agresión manifiesta, pertenece al *eidós* duchampiano. La imagen no es garantía de ningún reflejo especular, doble de ningún objeto; no hay identidad ni correspondencia entre los modelos —seres y cosas— y el mundo prolífico y mecanizado de las copias. La prueba está en que la repetición siempre posible de esta última sólo *parece* idéntica. La copia, y aún más la copia de la copia, no hace más que *simular* al objeto modelo y reproduce, como en un acto de escamoteo, su apariencia, su piel. Desencadenar el mecanismo de las

<sup>2</sup> Jean-Jacques Schuhl, "Un pied (une) tombe", en *Tel Quel*, núm. 55, otoño de 1973.

reproducciones sin límite, como lo ha practicado el Pop, es también inaugurar una relación con la muerte como pulsión de repetición y encarnizarse en la depredación de esa "copia-cero" en que se convierte, en este juego de espejos y de ecos, el modelo, el generador de la serie.<sup>3</sup>

No es un azar si la obra de Rauschenberg, reflexión de y sobre la imagen, encuentra al final de su parábola, como en una evidencia o una *boutade*, al espejo. Pero, para poner en evidencia y llevar hasta lo hiperbólico la sospecha, el descrédito de la duplicación, sólo se trata de "espejos de feria, deformantes, deshonestos, superficies que devuelven sin reflejar —o sin reflexionar—, que no retienen nada".<sup>4</sup>

Duchamp afrontó la imagen como algo presente, pleno, sin fallas: doble exacto, "legal", del objeto. La atacó de frente como a un guerrero invulnerable, seguro. Su concepción de la figura, aunque irreverente hasta la sorna, y su sentido de la Historia del Arte, aunque diagonal hasta la parodia, están, sin embargo, totalmente anclados en la tradición occidental.

La relación de Rauschenberg con la imagen es otra: no se trata de una presencia comprobable, neta, sino más bien de un sitio transparente, sin límites ni forma, de un lugar vacío, o de un *simulacro generado por éste*.

A través de John Cage, Rauschenberg estuvo en contacto con la práctica del *zen*, o con su versión aconceptual y "sacudidora" que hace de una pieza musical un ejercicio sorpresivo de subversión lógica. Su actitud frente a la imagen no es de agresión frontal, sino de desconfianza, de ironía: es un enemigo invisible, nocturno. Una *metáfora del vacío*, un *resplandor de la nada*.<sup>5</sup>

Que este pasaje de *Vacío y Lleno, el lenguaje plástico chino* explicita esa reverberación, esa simulación del ser como puro estallido de la nada:

"Ya que en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente di-

<sup>3</sup> El mecanismo puede llegar a su definición mejor en el caso del *holograma*, esa reconstitución tridimensional y exacta del modelo.

<sup>4</sup> François Bazzoli, catálogo de la exposición Rauschenberg en el Museo de Toulon, 14 de julio-23 de septiembre de 1979; sobre la "desmaterialización de la imagen" en Rauschenberg: Daniel Abadie, *Art Press*, junio de 1975.

<sup>5</sup> Julieta Campos me señala la procedencia de estas metáforas, que constituyen la "trama" de *Maitreya*, en la obra poética de Octavio Paz; Andrés Sánchez Robayna ha hablado de una "fluorescencia del vacío".

námico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo."<sup>6</sup>

Y también: Lao-Tzu, *Tao-te-ching*, cap. XL: "El Tener produce diez mil seres, pero el Tener es producto de la Nada (*wu*)", y Chuang-tzu (capítulo *Cielo-Tierra*): "En el origen no hay Nada (*wu*); la Nada no tiene nombre. De la nada nace el Uno; el Uno no tiene forma."

<sup>6</sup> François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, París, Seuil, 1979.

## FIJEZA

EL AZUL de fondo, un cielo uniforme y acrílico, sin nubes ni gamas, justo de factura aunque insituable en el transcurso del día —a la vez puntual y acrónico—, merecería el tenaz adjetivo de californiano, si no fuera igualmente verosímil en el verano andaluz de San Pedro de Alcántara.

También los toldos, desplegados y tensos, rayas blancas y moradas, hirientes a la vista bajo el sol meridiano, inmóviles a lo largo del día brutal e interminable: filtro rectangular opaco sobre los balcones paralelos, ligeramente desiguales, siempre vacíos. O las palmas: líneas grises, altas en exceso, rectas, como trazadas de un solo gesto, que coronan penachos minúsculos, risibles casi, de un verde improbable: apagado y grisáceo. Hay dos, a la derecha, jarras, rígidas, perfectamente paralelas.

En los cristales ahumados de la casa, escueta como un refugio atómico, o como un templo japonés proclive al budismo bancario, se refleja otra palmera, menuda y más frondosa, otras construcciones, igualmente sumarias. Ante los cristales, una silla de lona, su sombra minuciosa en el piso; también, yerba afilada y dura, dispareja.

La gran piscina y el trampolín aún vibrante ocupan todo el primer plano.

El agua está en calma, sin olas ni reflejos. Apenas se adivina, como una malla de cuadrados laxos, destejida y móvil, las bruñidas losetas del fondo; el borde es una cenefa del mismo azul.

El agua está en calma, excepto, bajo el trampolín y hacia el centro: sin ondas bruscas, ascendiendo casi a la vertical, como espuma compacta, las salpicaduras violentas de un *splash*. Trazos menudos, blancos de zinc o de titanio, torcidos y nerviosos como cáñamos finos dibujados directamente con el tubo de pintura, o con el cabo enchumbado y chorreante de un pincel. Del chapuzón central surgen espirales estiradas, cujes, zarcillos de viña.

Ahora sólo queda la espuma. Lo blanco en su cenit. Un segundo después, el que sigue a la representación, el agua encrespada va a

caer, a iniciar su descenso, hasta desaparecer disuelta, borrada en el nivel estable, calma. También, con el del cuerpo ahora totalmente ausente, sepulto unos momentos bajo el agua, siguiendo, como un astro apagado, una curva torpe —ahogo transitorio del sumergido—, volverá el rumor del braceo, eco de un delfín. Pronto asomarán las puntas de los dedos, la mano derecha abierta, de recién nacido o de náufrago, la cabeza, los ojos apretados, la boca dilatada, sedienta de aire; un movimiento brusco: el pelo chorreante sacudido: lentitud drogada de las gotas azules y brillantes, hilos nacarados irradiando de la esfera móvil. Como el sudor de un cuerpo que gira, ebrio.

Ahora: suspensión instantánea de los ruidos, éxtasis de las imágenes, receso de los gestos. Todo —los cuerpos y sus rastros, las cosas y sus reflejos— exhibe su intensidad, su júbilo. Una euforia y plenitud de los sentidos imanta y unifica lo invisible y lo manifiesto —nadador y paisaje—, como si una misma energía los sostuviera y atravesara. Todo es esplendente, nítido, saturado y ligero a la vez. El calor exacerba las percepciones, el brillo de los contornos, la presencia de las formas, lo metálico de las superficies y los colores.

Sólo que en la *fijeza* de la representación, laboriosa, ínfima, aplicada en la corrosión de lo breve, está la muerte. En ese instante fugaz y suspendido, casi imperceptible, único —imposibilidad matemática de su repetición: una combinatoria infinita ha producido ese *splash*, esa configuración y no otra, por contigua y similar que sea, de la espuma, ese justo azar del cuerpo y el líquido, como un teorema del nadador y el agua.

Allí, detrás de la imagen, o más bien en la sutura que la cose y la superpone a lo real, en la soldadura de sus bordes vacilantes, allí está.

Detrás de lo representado, sobre todo cuando asume la alegría excesiva del chapuzón californiano, el set programado y el auspicio de las piscinas y palmas, ligera, como la perdiz detrás del bambú, corre la aporía de lo irrepresentable.

Detrás del rumor eurítmico del braceo se estanca un silencio purulento y espeso; detrás del agua salpicada, la del río fijo y socarrón.

Piscinas. Cuerpos tersos, esbeltos, saltos de atleta —el trampolín: un tableteo seco—, muchachos alargados, dóciles como tigris inexpertos que el agua fresca duplica en una imagen oscilante,

borrosa, estallada, o corta por la cintura, por el pecho fornido y liso, por las nalgas duras y el sexo: una línea autoritaria y recta.

Uno, de espaldas, en el ángulo de una ducha —reflejos en las losetas negras—, mientras el agua cernida y vertical lo abarca y sorprende en su cono, se inclina, curva suave del torso, para atrapar un jabón resbaladizo y gigante, correr una cortina opaca, responder a un llamado. Otro reposa desnudo —sólo una camiseta apretada y blanca—, boca abajo, esperando al poseedor o después de la penetración, sobre el sobrecama impecable y sin pliegues de un lecho angosto. Uno, finalmente, como asfixiado de calor o harto de humo y de alcohol, ha empujado bruscamente y abierto de par en par las puertas transparentes del balcón y, junto a la baranda, contemplando el paisaje ya nocturno, abre los brazos y respira, desnudo y solo.

El creador de estas fantasías, es decir, de estas imágenes lo bastante legibles y banales como para incluir en ellas, sin el menor desajuste, al espectador o a su doble onírico, es el pintor inglés David Hockney.

Otros, muchos otros, han agotado la perezosa imaginaria de los muchachos desnudos, desde la ilustración laboriosa y el esfuerzo académico hasta la panoplia muscular o el fácil fetichismo del cuero negro: ese arte oficialmente *gay* que hace reconocibles y oportunas desde portadas de revistas hasta entradas de bares, ya que incluso una cierta tipografía regresiva y protectora —la que nubló los ojos de nuestras madres— puede servir de soporte a una cultura aunque periférica y minoritaria omnipresente, siempre presta a infiltrarse en el saber popular.

Si con frecuencia el arte *gay* por su inherente —o arbitraria pero empecinada— fascinación helénica coincide con el más edulcorado realismo académico y asume sin nombrarla una rancia estética de vecindario, los arquetipos eróticos de Hockney escapan a esas generalidades o manías, hoy casi folklóricas, del género. Es porque, a través de la fijeza, abren a otro espacio, remiten a otra red de significaciones.

No se trata, por supuesto, de cualquier fijeza. En ese caso, una simple instantánea bastaría. No toda inmovilidad es elocuente: se trata de detener, de congelar la secuencia en una imagen dada, ésa, única entre millones, que sirve de compuerta hacia lo inmóvil, hacia lo imposible de la representación.

Duchamp, de cierto modo, capituló ante el vértigo de esa se-

lección: con ingeniosidad fotográfica, y hasta quizás con una excesiva reverencia por el aceitado desplazamiento, por el espejeo del cuerpo-máquina, decidió representar *toda la secuencia*, aunque rebanándola; momentos escindidos y superpuestos, pasos de un desnudo eficaz bajando una escalera.

Hockney detiene en un instante preciso el relato visual —desde que el adolescente entra en el espacio ritualizado de la piscina hasta que el agua, después del *splash*, vuelve a calmarse— y *extrae* de él, casi en el sentido quirúrgico del término, una configuración precisa, ésa que entrega a la envoltura transparente y rígida de la fijeza: escarabajo preso en el vidrio estriado de un pisapapeles; perro de Pompeya, que una ola de lava detuvo para siempre en un salto reidor.

(El *Discóbolo* de Mirón no es otra cosa, pero se trata de mostrar, en un gesto detenido, la condensación y el encadenamiento de los precedentes y de los siguientes; Hockney lleva hasta su extremo maniático el análisis, escapa, con una habilidad inconsciente o truculenta, al laborioso *ahorro* —un término bancario— de la síntesis.)

En las piscinas la fijeza es otra. Un intersticio, una falla por donde brota, como si la secuencia entera no tuviera más sentido que obturarla, que contenerla, fuente súbita o géiser, lo que toda imagen tiene por misión obturar.

Insisto: no nos asomamos, como por una hendidura, a un espacio neutro, acromático, absurdo —despojado de figuras y de sentido—; al contrario, levantando una lámina ínfima, del espesor ínfimo de la imagen, la coraza protectora se resquebraja; salta, *gicle* —connotación seminal de este verbo francés: el esperma, en la eyaculación *gicle*, brota en chorro— de atrás de ella y nos inunda el rostro un contagio infalible, grumoso y pálido; la obscenidad viscosa de la muerte.



## EL PINCEL PÚRPURA

I. APORÍA. Dificultad, imposibilidad de emprender un discurso, aun el más alusivo o mimético, sobre una obra que progresa paralelamente a su propio comentario, que integra su elucidación: su doble en el lenguaje. Saura concibe simultáneamente, o al menos asocia y expone, el trazo material, asimilado a un lenguaje-objeto, la crudeza y brusquedad de la tela, y su inserción en un saber que la enmarca y sitúa, que también la reproduce —con más pertinencia, o más sorna, que cualquier discurso crítico— en la palabra: chafarrriñón y *giclée* de la frase, violencia espermática de los blancos, goce depredador de un castellano arcaizante o lacerado, autoritario o dialectal, inquisitivo, obsceno. El comentario, aunque marginal o solapado, es otro personaje —el principal— en la galería de esperpentos.

Ya que no se trata únicamente de pintura, de óleo, pincel y tela, sino de un hacer más extenso y mental, que a la vez caricatura y sobrepasa al lienzo, lo comprende y parodia, que reverencia e impugna la Historia del Arte, inserto y expulsado de la tradición, medularmente español en su rechazo y aversión de España.

Adoptar pues, ante esta pintura y su doble verbal, una estrategia, o una táctica de acercamiento que funcione por pequeños golpes sucesivos, contradictorios y autónomos, diseminados, móviles al extremo: una guerrilla conceptual imprevisible, nómada. Rechazar la *mise-en-place* comparativa o lapidaria. Operar por aforismos, analogías infundadas, choteos. Salir del campo plástico, o al menos, conectarlo con otros, antípodas, halógenos, logrando así más que una elucidación, un sistema de conexiones, rupturas, nudos, encuentros fortuitos, desajustes, enchufes: a la imagen de un tejido precortesiano deshilachado, una computadora fuera de voltaje o una orgía.

II. *Onomastomancia*. Curiosas adivinaciones y resonancias las que ha suscitado el nombre de Saura. Desde la escuela, y con una persistencia burlona que llega a contaminar su propia obra — motivos,

fabularios, postura de los personajes—, se le asocia con *saurio*, es decir, con algo reptil y escamoso, somáticamente retardado o inhábil: estadio arcaico de la evolución. Tenaz manía regresiva o fácil espejismo semántico.

Nadie repara sin embargo en que en francés esa misma onomastomancia nos lleva no al pasado filogénico, larvado y torpe, sino a la lucidez del porvenir: *saura*, es decir *sabrà*, el que sabrà. El alumno marcado por el mote mimético —el modelo de la especie es el camaleón— ¿no será también el que detenta un saber venidero, el depósito de una sabiduría aunque informada prescrita?

En este sentido, el Littré es aún más esclarecedor: *saure* es un color, el único, como por azar, con que el pintor ha amenizado su severa paleta de blancos y negros, “un amarillo que tira a marrón”. El adjetivo enriqueció antaño el vocabulario hípico.

Más: un filólogo intrépido, Mahn, ejecuta de antemano y por casualidad, un verdadero malabarismo mántico al sostener que *saure* y por ende *saura* procede del vasco, de *zuria* o *churia* que significan *blanco*.

III. *La vigilancia del modelo*. De las recreaciones, parodias, mofas, contrahechuras o copias que Saura ha realizado de los modelos clásicos —el Felipe II de Sánchez Coello, el Cristo de Velázquez, un autorretrato de Rembrandt, los “montajes hiperrealistas” de Pedro de Acosta y hasta las portadas de Brigitte Bardot— valgan, sin carácter prioritario ni preferencia cronológica, cuatro lecturas o versiones:

1. Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y su armonía. Borrón, graffiti de los urinarios públicos, anuncio obsceno, navajazo contra la tela canónica, pedrada a la Monalisa, quema del templo de Éfeso.

2. Suscitar la venganza del modelo. Es decir, rescatar la energía iconoclasta, la subversión de la figuración clásica, el nerviosismo y la blasfemia que estaban ya contenidos en él, y que la copia irreverente despierta, provoca: teratología apenas disimulada de *Las Meninas*, caballos de seis patas que una radiografía de Velázquez revela, ratones de *Las Hilanderas*, rostros retorcidos de Rembrandt,

potro fosilizado y saltador del príncipe Baltazar Carlos. El modelo y su copia desfigurada, el monumento y su parodia, la operación y su blasfemia, pasan a un registro; lo que importa es el momento que sigue, lo que se produce cuando el modelo corroído, deformado por su interior se venga, se hace monstruoso, cambia su carga sacramental, que el Poder había canalizado en el sentido de su Cultura, en energía sacrílega. La obra clásica, en esta economía de agresiones, no está asimilada a una superficie muerta, marmórea, sino a una topología dinámica, presta a responder, a ripostar, a ir más lejos que el interlocutor en el espacio del anti-clasicismo. Es como si *Las Meninas*, terminada la copia de Picasso, multiplicaran, elevaran al cuadrado sus disimetrías para marginar la recreación picasiana y arrinconarla en el *boudoir* de la estética dulzona, decorativa y amanerada. Saura trabaja con estas venganzas.

3. La función del modelo es contener, limitar, lo que sin su borde sería furia del pincel desaforada y proliferante, pintura de acción sin cauce, brochazos informes, chorreaduras, gestos. El dibujo, el contorno autoritario y neto del retrato original, la voz del modelo, no sirve más que de clausura, de represa. Dialéctica entre la energía informada, ciega, y la austeridad, o la censura, del *pattern*. El régimen de la producción de sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total, o nula, el sentido no acude. El azar prodiga tachonazos rápidos, inconexos, anárquicos, rayas borrosas, todo un flujo nervioso sin concierto ni *telos*; la necesidad, es decir, la vigilancia del modelo, su dibujo diametralmente recortado contra el fondo negro, emergiendo, como el perro de Goya, de la noche indiferenciada o de la tinta, contiene y abroquela —dota de sentido— la pulsión perpetua del garabato, interrumpe, corta, imparte su energía —que es la del límite— al fluir dislocado de signos.

4. El efecto de ruptura, o de blasfemia, no es más que una ilusión. En realidad, no hay subversión ni desacato: continuidad estricta de la Historia del Arte. Vistas desde nuestros días y comparadas con sus modelos, las furiosas figuraciones de Saura nos aparecen como imposturas pintarrajeadas, caprichos o monstruas vestidas, como debieron parecer, comparadas con los íconos bizantinos, con el hieratismo de los apóstoles sobre fondo de oro, en Toledo, y en su época, las dilatadas y flamígeras figuras del Greco; hoy, sin embargo, tanto nos asombra la coherencia y continuidad de los en-

tusiasmados apóstoles toledanos con sus arcaicos prototipos como lo disidente de esas versiones del cretense. Así, vista quizás desde un futuro totalizador o precario, y ya disueltas o borradas las precedencias y las heterodoxias —anulada la prioridad entre *Las Meninas* de Velázquez y las de Picasso, entre los retratos del Greco y los de Saura—, la obra de este impugnador no aparecerá más como la clausura lógica del caravaggismo, su hipérbole, un tenebrismo llevado al exceso que en la exacerbación de sus opuestos —luz condensada en el blanco más parco; todo claroscuro reducido al negro— exhibe su conclusión.

Más que en sus modelos designados o reconocibles —el autorretrato de Rembrandt, el Cristo de Velázquez, el Felipe II de Sánchez Coello...— la otra voz del diálogo sarcástico, o de la estereofonía estridente de Saura, sería escuchable en los contrastes violentos y el teatro inmoderado de San Luis de los Franceses, en la vehemente oposición de ademanes y tonos que hicieron de los personajes del Caravaggio los fundadores de un linaje, estandartes de una estética de la contradicción.

En esa heráldica binaria, que es la del barroco, se inscribe Saura; en su cenit. O en su irrisión.

IV. *Máscaras de cuero*. Las tiendas crepusculares de Christopher Street, en el barrio homosexual de Nueva York, ofrecen a los sectarios de Sacher Masoch y/o de Sade, toda la panoplia instrumental que su vocación reclama: látigos diversamente punitivos —es decir, trenzados—; un vestuario erizado de clavos, como fetiches africanos; cinturones anales de castidad, anillos penianos, consoladores clásicos, ungüentos urticantes o anestésicos y capirotos abigarrados.

En los bares aledaños, contra los muros subterráneos y sudorosos —blanco clínico de refugio atómico o negro bituminoso de galería de mina—, cada noche inaugura un templo a los mártires consintientes de la ardua voluptuosidad de sufrir.

Metáfora occidental del yoguismo, sin hipóstasis ni redención, cuyos enseres, base de los oficios, están más atravesados por lo simbólico que por lo letal: dos tipos de máscaras, idénticas en sus materiales, pero no en sus aberturas: la del amo, ojos enormes y abiertos, bordeados de costurones intimidantes y groseros; la del esclavo, ojos obturados, boca perforada, libre.

El amo, pues, unta a la víctima con su mirada conminatoria y excesiva, la embadurna con ella, la somete gracias al privilegio, o

a la autoridad puramente contractual que le arroga el abuso de la mirada, ese objeto parcial. El esclavo, al contrario, no es más que titubeo y ceguera: el orificio de su boca es sólo recipiente o devorador, lugar de descarga o de succión. Nunca de palabra: en el *Mineshaft*, por ejemplo —el *Hueco de la Mina*— está prohibido hablar.

El significante, en las máscaras asimilado a una sutura —el borde cosido de las aberturas—, limita el sitio vacío donde vendrá a alojarse el objeto del deseo o su imagen: el cuerpo sometido y dócil del esclavo, el sexo penetrante del amo.

También en *El Grito*, de Munch, la boca está desmesuradamente abierta, pero los ojos reducidos, apagados, como si la hipertrofia de un borde anulara el espesor o la posibilidad del otro.

Las cabezas de Saura pertenecen a esta dialéctica, que es la del terror. O bien nos miran con ojos desorbitados y voraces, de amos exigentes, rigurosos y glaciales, prestos a embarrarnos con el semen transparente de su mirada, filtro de su poder panóptico, para incorporarnos así al espesor grumoso y nocturno de la tela; o bien, ojos desdibujados y torpes, nos ofrecen una boca dilatada, implorante, presta a la deglución obediente o al vómito, al fantasma oral y silencioso de la sumisión.

V. *El pincel púrpura*. Tchang-Tsao, pintor de las Seis Dinastías, inigualable en árboles y rocas, trabajaba —hacia 750 de nuestra era— a toda velocidad. Aunque su instrumento era el “pincel púrpura”, grande, y que absorbe mucha tinta, *con frecuencia utilizaba la palma de la mano para aplicarla*. Su acción era tan rápida que descuidaba los detalles, sólo contaba el conjunto y la percepción de la obra a distancia. Techou Kink-hiuan, autor posterior de un *Catálogo de Pintores Ilustres de la Dinastía T'ang*, señala que los contemporáneos de Tchang-Tsao encontraban su práctica innovadora “bien extraña”.

En la dinastía T'ang, un pintor utilizaba “el entintado normal para las montañas, y luego, rociando el cuadro de agua, lo limpiaba con la mano; otro, después de haber ejecutado el dibujo, trazaba las nubes y la bruma, y luego, con tinta disuelta lograba el viento y la lluvia”.

“Cuando todos los procedimientos de los calígrafos se habían impuesto en la pintura, se pudo recurrir a una gran variedad de efectos curiosos, que desafiaban todos los cánones tradicionales. Algu-

nos se asocian con el término *yi-p'in*, la ‘categora sin tensión’, que los calígrafos apreciaban particularmente. Como interpretación de ésta, se podía sugerir el uso de *manchones y salpicaduras obtenidos por azar y relacionados luego para sugerir formas ovoides*, pero el término probablemente se utilizó en un sentido más amplio para denotar cualquier uso no ortodoxo del pincel que se deja ir sin freno, lo que pareció ser garantía de una total espontaneidad.”<sup>1</sup>

*Los pintores Ch'an no desdeñaban lanzar sus bonetes embebidos de colores hacia lo alto de papeles y sedas.*<sup>2</sup>

Los maestros americanos del expresionismo abstracto, en la década agresiva de la danza gestual y los formatos heroicos, reivindicaron con creces la experiencia de esos calígrafos disidentes del Imperio, en quienes sus contemporáneos muchas veces no reconocieron más que los estigmas de la ebriedad —algunos pintaban en trance etílico— o de la locura.

Esa procedencia —la arqueología de lo impulsivo— es verosímil pero abusiva. Marginaron los fundadores americanos, al proponer esa filiación ahistórica, un hecho decisivo: los brochazos embriagados, los manchones furiosos y los bonetes lanzados contra la seda, en su dispersión y anarquía, constituían, gracias a un ejercicio posterior de contradicción —reestructuración y enlace— *una figura*, por brumosa o inverosímil que ésta fuera.

La descendencia de esos taoístas frenéticos, que llevaron a la seda la brusca irrupción del *yang*, sería más asignable, aunque parezca más arbitraria, en la *furia del penello*, que impartió magnitud y cólera al barroco de Rubens; también en las mujerangas pintarrajeadas como garabatos de urinarios de Willem De Kooning, pero sobre todo, si se tiene en cuenta el empleo exclusivo del blanco y el negro, en Antonio Saura.

Con una similitud suplementaria, que acerca y casi identifica

<sup>1</sup> W. Watson, *L'art de l'ancienne Chine*, Editions d'art Lucien Mazenod, París, 1979, pp. 69 y 272.

<sup>2</sup> Esta frase de Roland Barthes, caligrafiada sobre un fondo del pintor Jean-Michel Maurice, centra uno de los afiches que, asociando pintores y escritores, la galería *Maeght* lanzó hace unos años. Cuando celebré su grafismo y economía, así como la actualidad de su lección de pintura, Barthes, por humildad, o practicando un sentido de la propiedad textual que en realidad impugnaba, me aseguró que la había encontrado en una obra de Marcel Grauet.

a Saura con los paisajistas del "pincel púrpura" —baste señalar, en las *Crucifixiones*, la impresión del color con la palma de la mano—:

La energía, la pulsión maculadora que limitará el dibujo, en Rubens, dada la dimensión o la "ideología" de los formatos, su andamiaje de grandes curvas imbricadas, puede situarse en el hombro, en la articulación que permite trazar círculos que tengan con el Hombre exaltado, redentor, consonancia, si no medida común.

En De Kooning, creo, esta energía desciende hasta el codo, segunda articulación que permite el trazado de un cuerpo accesible, inmediatamente presente y palpable.

En Saura, en el transcurso de su figuración, la nerviosidad, la fuerza icónica, han ido bajando hasta la muñeca: la mancha de la mano es, pues, idéntica a la de la mano imaginaria —la mano claveteada del Modelo en la cruz—, ni mayor ni menor que el Hombre, un reflejo especular y carbonizado de su dimensión real.

Del Cristo, tema de los tres pintores, no se significa, en Saura —es decir: en la gramática de los gestos que permite el pulso—, ni la trascendencia eucarística, ni el sacrificio redentor, ni siquiera una épica accesible de la pasión; sólo la injusticia, lo arbitrario de la violencia cometida contra un hombre como todos los otros, sin nombre ni fecha. Su mano en la cruz es la exacta medida de nuestra mano entintada, su mirada vidriosa el reflejo puntual de la nuestra, su ofrecimiento físico el sello de una vida común.

La historia de la energía termina pues, con Saura, como empezó con los calígrafos coléricos del Imperio: si lo sagrado aparece es bajo la forma de lo más visible, de lo más cotidiano. Para los devotos del "pincel púrpura" la Armonía cósmica era perceptible en el paso de la bruma sobre las montañas, en la inmovilidad de un lago de invierno; para Saura cualquier hombre es el Hombre, cualquier víctima de una injusticia es el Redentor.

VI. *Mishima*. Yukio Mishima adoraba a San Sebastián. Su última pieza de teatro —me refiero al siniestro y sutil juego de decapitaciones con que, después de arengar a unos soldados jaraneros, ofreció su cuerpo al antiguo Imperio— puede ser leída como una metáfora del suplicio con que el apuesto centurión romano alcanzó la santidad.

Pero su adoración era más asidua y dudosa: utilizaba una imagen del guerrero flechado —la más impoluta y nacarada, ésa que acuñó la asepsia de Guido Reni— como soporte a sus fantasías

masturbatorias cotidianas. El joven martirizado, sin huellas visibles ni estigmas de tortura se iba convirtiendo, en la secuencia sádica del monólogo erótico, en atleta lacerado, luego en herido agonizante y finalmente en un guiñapo ensangrentado, en una pantomima del horror.

La relación de Saura con el Cristo de Velázquez no es radicalmente distinta. El pintor ha señalado la serenidad de la figura, la discreción de las incisiones, la eficacia teatral del pelo, mechadas de bailaora flamenca. Su sacudimiento y dramatización de esta imagen, hasta convertirla en un garabato sanguinolento, no dejan de evocar una *adoración*.

Mucho se ha "parafraseado" a este Cristo, tan ambiguo en su significación última como nítido en el *contraposto* de su puesto en escena, en el recortarse de su cuerpo lúcido contra el fondo negro: cenit gongorino contra la noche de San Juan. Nadie, sin embargo, habla del violento erotismo, de la fascinación que se desprende —otra palabra redentora— de ese cuerpo, posado más que clavado en la cruz.

Que lo confirme la semióloga de la imagen publicitaria: la disposición del pelo —mitad del rostro cubierto, lisura, ojo visible cerrado o mirada baja— obedece exactamente a las leyes con que el inconsciente *motiva* la sexualidad. Antes de las actuales investigaciones, las turbadoras estrellas del cine silente lo supieron, y aun después, los programados símbolos sexuales lanzados a la voracidad del consumo común.

Como Mishima, y con igual asiduidad y ahínco, Saura va convirtiendo el cuerpo de Cristo —liso, voluptuoso, cubierto apenas, como un joven semita en un gimnasio confidencial, por un paño brevemente anudado que quisiéramos arrancar— en un fetiche desgarrado.

Se trata de un *blow-up*, de una explicitación de la *verdad denegada de todo icono cristiano* —el sufrimiento aceptado, la resignación, la esperanza de una salvación ulterior—; también de un trabajo pulsional sobre el propio cuerpo, de una investigación del gasto, que la tinta o el óleo negro metaforizan como despilfarro barroco y agresión seminal.

Juego paradójico con la destrucción. En Velázquez y en Guido Reni —pero también en la *Crucifixión* de Federico Barocci, que reúne en la misma tela a los dos mártires igualmente intactos y retocados — el cuerpo como envoltura se conserva, se respeta: ni

sangre excesiva ni laceraciones que sobrepasen la intensidad del signo puro; alegorías más que retratos. Lo que está subrayado no es la violencia sino la continuidad del borde. Saura, al contrario, lacera voluntariamente la envoltura para demostrar que toda *pasión* no es más que fractura del borde. Como un niño desasosegado o maniático destroza la muñeca *para ver qué hay adentro*.

Pero esta iconoclastia más que al Cristo, o a cualquier figura, se dirige a la Pintura misma. La pintura es adoración de la superficie, fetichización de lo liso, de lo continuo, exaltación del borde sin fallas. Con Saura se literaliza un "sadismo" cuyo referente más arcaico estaría en la pintura parietal: más allá de la figura, del ícono, del soporte; destruir el fundamento mismo de la Representación.

VII. *Lezama*. "Trajo Felipe II el ceremonial de las cenizas y la cripta cenizosa. Reemplazó las arenas, triunfo solar sobre la tierra, por la ceniza o el residuo del hueso rodado por el fuego o la cal. Predominio de la ceniza y la cal. Por eso en su principal edificación, desde el principio de la ceniza estalla la rebelión de los canteros. La piedra de la fundación frente a la soplada ceniza. Y de hecho Saura instala de nuevo a Felipe II y esparce aquella ceniza como a puñetazos. Un despertar donde el hombre, para recapturar la interrogación solar, se ve obligado a patear las cenizas, a dinamitarla en su convulsión de verticalidad."

Donde los otros ven blanco y negro, Lezama ve gris; ceniza obsesiva donde sólo percibo semen y carbón. Aúna en el futuro hipertético, o en un pasado sin opuestos, adánico y primordial, las voces antípodas y excesivas del blanco y el negro, atravesados en diagonal como por el alfil los cuadrados del ajedrez. Noche germinativa y hermética, día incandescente salpicando la tela con el chisporroteo anaranjado de la significación: reunidos y anulados en el sentido de la ceniza, gris del pensamiento sin límites ni centro. El vacío es la forma; la forma es el vacío: la ceniza soplada anuda los opuestos. El oro de la arena, el día del sentido arde y asciende: brasas.

VIII. *Retratos razonados*. ¿Qué sería razonar un retrato, de qué razón se trata? Sin duda, de esa que analiza y discute la relación entre el modelo, la obra y el autor. Esa relación, a lo largo de la Historia del Arte, o de esa galería de retratos que tomamos como

tal, ha basculado cada vez más a favor del modelo, del personaje retratado: más exactitud en los trazos, un acercamiento cada vez mayor a las facciones, una reproducción cada vez más minuciosa de la piel, hasta llegar al hiperrealismo o a la manía. O al contrario, se ha tratado de consignar esa "verdad" que está más allá o fuera de la piel, la "vida interna" del modelo, su unicidad, su ser. Pero siempre, a través de la captación realista o de la fotografía psicológica, de aislarlo, de numerarlo, de identificarlo casi legalmente.

Saura hace también bascular esta relación, pero en sentido opuesto: no se trata de individualizar, de personalizar al modelo, sino al contrario, de disolverlo en el anonimato de unos trazos que son los de la especie; un *garabato* genético que hace más referencia al signo "ser humano" visto quizás desde un exterior de la razón, que a la fisonomía del sujeto.

Y más que a la especie: a la pintura. Saura, como un teratólogo capcioso, nos confronta con sus fenómenos plásticos, con esas "rareras del siglo" que son las del color y la forma: "las masas negras del cuerpo, y a veces de los sombreros, son por encima de todo pretextos estructurales, más aún, formas de sugerir espacios. La estructura barroca, aventurosa —la cabeza, siempre diferente— emerge de zonas de claridad y de sombra —espacios—, siendo las relaciones históricas o sentimentales un además, pero no un objetivo".<sup>3</sup>

Retratar, para Saura, es mostrar al modelo, como en la anamorfosis de un espejo, el manchonazo organizado a que su figura, como toda figura, se reduce, el *pattern* de su génesis: cualquier borrón de tinta, doble y simétrico, se convierte en ojos y nos mira; si está debajo de ellos, cualquier trazo redondo se apresta a devorarnos. Es también mostrar a la Pintura su desvío, su margen; de allí que el retratado por excelencia sea Goya, y el cuadro con que se dialoga el de su perro, límite de la figuración y quizás de la lógica figurativa, umbral de la Pintura: allí termina el color —más allá todo es negro, sin valores ni texturas—; también la razón, lo descifrabable.

Los retratos de Saura son trabalenguas visuales. Resonados por el negro de la cámara de eco, del nictógrafo, los modelos "arrojan", inmersos en la luz carbonizada, su violencia de ceniza, el jeroglífico

<sup>3</sup> Carta de Antonio Saura, París, 24, VII, 1981.

de su muerte: como una reverberación nocturna del rostro, o su marca vacía en el basalto, siempre al acecho de que el cuerpo vuelva.

Barroco: porque se trata de claroscuro, pero también porque el cuerpo afronta —como en el primer barroco, temáticamente: el martirio de los santos— estructuralmente, un riesgo, que aquí llega hasta su tensión límite, hasta ese punto en que sus fragmentos, como antes de ser totalizados en la imagen especular, pueden desunirse y rodar, anularse en la disolución.

Pero los retratos los reúnen, como para corroborar el milagro de su encuentro, que es el azar de la especie.

En un rostro —dibujado a ciegas con su propia firma, o con una frase que se ordena en caligrama— Borges ve todos los rostros ya que la combinatoria universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin *telos*; en el Libro —inmemorial e irrecuperable, sello de antes del origen que en vano repiten todos los libros— Jabès ve la conclusión y la fuente de toda posible escritura; en el retrato —o en esa jerigonza de signos faciales que terminan pareciéndonos— Saura ve una “firma”<sup>4</sup> del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara.

## BARROCO

<sup>4</sup> Como en las religiones africanas de Cuba los asuntos tienen *firmas*: esquemas de tiza en el suelo que señalan su presencia y orientan los rituales y las ofrendas.

*retombée*: causalidad acrónica,  
isomorfía no contigua,

o,  
consecuencia de algo que aún no se ha producido,  
parecido con algo que aún no existe.

Uno

## 0. CÁMARA DE ECO

LAS NOTAS que siguen intentan señalar la “retombée” de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede la voz.

Historia caduca leída al revés; relato sin fechas: dispersión de la historia sancionada.<sup>1</sup>

Boomerang: trazando la agrimensura de la cámara de eco, el mapa de la repercusión, ciertos modelos, cuya “retombée” se detecta, mostrarán su reverso: ni esquema puro, operante, sin base, ni unidad científica mínima, sino —patente en el círculo de Galileo, o en la teoría del *big bang* de Lemaître— núcleo imaginario, marca teológica.

Para elucidar el campo simbólico del barroco, la “retombée” se define como oposición de dos formas —el círculo de Galileo y la elipse de Kepler—, y sumariamente, como marca de otra oposición —la de dos teorías cosmológicas actuales: el *big bang* y el *steady state*—, en unas pocas obras de hoy.

Si el espacio promulgado tipo es el que describe la Cosmología, es simplemente porque esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden *figurar* la episteme de una época —aun si consideramos la indagación cosmológica como simple región de un discurso datable, esos esquemas serán válidos: reflejos de otros, generadores de la episteme dada, *sinopia* del fresco visible.

En el espacio simbólico del barroco —en ese, ilusorio, a que abren página y tela, pero también en el espacio físico, atravesado

<sup>1</sup> Historia sancionada (historia de lo científico en la práctica científica); historia caduca (historia de las intervenciones de lo no científico en la práctica científica). Cfr.: Gastón Bachelard, *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine* y Dominique Lecourt, *Pour une critique de l'epistémologie*, Paris, François Maspero, 1972, p. 34.



por el símbolo de la ciudad y la iglesia— encontraríamos la cita textual o la metáfora del espacio fundador, postulado por la Astronomía contemporánea; en la producción actual, la expansión o la estabilidad del universo que supone la Cosmología de hoy, indistinguible de la Astronomía: no podemos ya observar sin que los datos obtenidos nos remitan, por su magnitud, al “origen” del universo.

## I. LA PALABRA “BARROCO”

TODO TEXTO sobre el barroco se emprende considerando los orígenes de la palabra *barroco*. Criticándola aquí, éste confirma esa manía, ese vértigo del génesis que otorga a la filología un saber excesivo y subraya sus límites logocéntricos. La naturaleza de las cosas —se supone, al proceder así, que la tienen— estaría substancialmente escrita, como un significado aunque olvidable presente, en las palabras que las nombran: así, del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular —del portugués *barroco*—, el áspero conglomerado rocoso —del español *berrueco* y luego *berrrocal*—, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, *barroco* aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre. Discutibles filiaciones posteriores insisten en el sentido del rigor, de la armazón paciente: *barroco*, figura del silogismo —precisión de la joyería mental—; *Baroccio*, un rebuscado productor de madonas.

Los estudiosos han agotado la historia del *barroco*; poco se ha denunciado el prejuicio persistente, mantenido sobre todo por el oscurantismo de los diccionarios, que identifica lo barroco a lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir sus avatares más recientes de *camp* y de *kitsch*. Este rechazo, de aparente inocencia estética, encubre una actitud moral:

La extravagancia es un sustantivo femenino, término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, una busca afectada de formas extraordinarias y cuyo único mérito consiste en la novedad misma que constituye su vicio... Se distingue, en moral, entre el capricho y la extravagancia. El primero puede ser fruto de la imaginación; la segunda, resultado del carácter... Esta distinción moral puede aplicarse a la arquitectura y a los diferentes efectos del capricho y de la extravagancia que se manifiestan en este arte... Viñole y Miguel Ángel a veces ad-

mitieron en sus arquitecturas detalles caprichosos, Borromini y Guarini fueron los maestros del género extravagante.<sup>1</sup>

A la historia del barroco podríamos añadir, como un reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico. Sólo a partir de d'Ors el anatema se atenúa o, más bien, se disimula: "Si se habla de enfermedad con respecto al barroco es en el sentido en que Michelet decía: 'La femme est une éternelle malade'."

Motivar el signo *barroco* fundamentarlo hoy sin que la operación implique un residuo moral, no podría lograrse si se pretende una concordancia de orden semántico, un acuerdo de sentido entre la palabra y la cosa; donde se instaura un sentido último, una verdad plena y central, la singularidad del significado, se habrá instaurado la culpa, la caída. A la manía definidora, al vértigo del génesis, opondríamos una homología estructural entre el producto barroco paradigmático —la joya— y la forma de la expresión *barroco*:<sup>2</sup> analogía que articula al referente con el significante, primero considerando la distribución de los elementos vocálicos, luego, su grafismo:

—“La palabra *barroco* posee dos claras vocales bien engarzadas, que parecen evocar su amplitud y su brillo”:<sup>3</sup> el soporte, pues, es opaco, estrecho; en esa superficie consonántica, bien engarzados, como las perlas en la montadura, espejean los elementos claros.

En esa distribución brusca de la luz, en esa ruptura neta cuyos bordes separan, sin matices, la autoridad del motivo y la neutralidad, lo indiferenciado del fondo, hay un anuncio del momento cenital del barroco: el caravaggismo. Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios: así se obtiene —ya lo había formulado la Retórica de Aristóteles— un mayor impacto didáctico; aprender con facilidad es un placer substancial al hombre: se enseña con silogismos rápidos, sin junuras verbales, relacionando antitéticamente sujeto y predicado.

<sup>1</sup> Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, 1832.

<sup>2</sup> Según la definición que da de ellos A. J. Greimas en el prefacio de Louis Hjelmslev, *Le Langage*, París, Minuit, 1966.

<sup>3</sup> Victor L. Tapié, *Le Baroque*, París, Presses Universitaires de France, 1961, p. 9. El subrayado es mío.

Cifrado pues, en *barroco*, el método, el modo, pero también la vocación primera de ese estilo, que no por azar ha podido relacionarse con la expansión jesuítica: la pedagogía, la expresión enérgica que no sólo da a ver, sino que “pone las cosas frente a los ojos”. Arte de la *argucia*: su sintaxis visual está organizada, en función de relaciones inéditas: distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro; desnudez, ornamento independiente del cuerpo racional del edificio, adjetivo, adverbio que lo reuerce, voluta: todo artificio posible con tal de argumentar, de presentar autoritariamente, sin vacilaciones, sin matices. *Todo por vencer*.

—*Barroco*: en la sordina del flujo consonántico, la *a* y la *o*; el barroco, como el *Abricot* de Ponge, va de la *a* a la *o*. *Barroco*,

al oído, se abre y se cierra con un lazo [*boucle*]: las letras *a* y *o*: la palabra se repliega sobre sí misma en una figura circular, serpiente que se muerde la cola. Comienzo y fin son intercambiables. La palabra, en su inscripción, ofrece la imagen sensible de ese regreso, de esa vuelta. La figura del lazo [...] designa tanto la actividad literal [...] como las figuras semánticas: ciclo de las estaciones, girar de los astros, forma de las frutas, y su conclusión: las significaciones cerradas con dos vueltas de llave [*bouclées à double tour*]. Ese lazo [*boucle*], si creemos las pruebas de la etimología, es una boca: *boucle*, del latín *buccula*, diminutivo de *bucca*, boca. La figura del lazo, ligada a la de la vuelta (de llave, de escritura, de saltimbanqui), está sobredeterminada: se encuentra situada en un cruce de sentidos, en un cruce de caminos donde se superponen, enlazadas en la forma de la fruta, escritura, geometría, astronomía, retórica, música y pintura [...]. Todos esos caminos que se encuentran, obligatoriamente, en ese cruce, pasan por la letra redoblada del título, como en el circo, a través del aro, los leones sucesivos, las melenas de llamas.<sup>4</sup>

*Abricot / barroco*: es “en el ojo de las letras donde se produce y se cruza el tema del oro, en la letra *O*, boca abierta, enlazada (*bouclée*)”.<sup>4</sup> *Barroco* va de la *a* a la *o*: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción —reverso simbólico del oro— del círculo al lazo, del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler.<sup>5</sup> *Abricot*: sol visto en eclipse, *placé en abîme*; *ba-*

<sup>4</sup> Gérard Farasse, “La portée de ‘l’Abricot’”, en *Communications*, núm. 19, París, Seuil, 1972, p. 186.

<sup>5</sup> El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural,

*roco*: sol en el cenit —en la *o* círculo—, y luego, doble centro —la *a*-lazo, el doble centro de la elipse—, uno de los cuales es el propio sol.

Esta transcripción del barroco requiere su referente: uno, arquitectónico, le corresponde sin residuos: el Santo Sudario, de Guarino Guarini, en Turín, es una montadura; se trataba de engazar la mortaja manchada, la huella de la cara en el paño.

La armazón de la capilla es sutil: no se limita a la relación ingenua soporte/motivo, sino que, cumpliendo con la vocación pedagógica del barroco, nos presenta a la vez su realización literal y, repitiéndola, su metáfora en el mármol. El soporte/motivo, es decir, el dosel y el arca que cubre, cofre del sudario, están desdoblados y cubiertos a su vez por una meta-concreción del proyecto, por la definición, en un plano superior, metafórico, de la noción de barroco: la cúpula negra, montadura *aparente*, sabia superposición de estructuras estrelladas donde, *preciosa*, ha quedado engarzada la luz.

Desde su construcción hasta nuestros días la oscuridad de la capilla, la opacidad de sus materiales, la carencia de ventanas y el empleo, considerado abusivo, del mármol negro, han sido objeto de intriga, de crítica y hasta de burla. Para justificar este andamiaje sombrío, los historiadores se han visto obligados a recurrir a explicaciones alambicadas o de una gran densidad simbólica. Se ha discernido por ejemplo, en el plano, “una contaminación intencional, al menos en sus significados emotivos, entre la cripta y la cúpula [...] el sudario de Cristo, abandonado en el momento de su resurrección, es prueba de su humanidad y de su divinidad. La asocia-

---

paso de lo clásico a lo barroco: “La ruptura que rechaza la colección de todos los conjuntos —y le impide ser admitida entre ellos— instituye un borde, y es alrededor de ese borde, y tomando apoyo en su efecto, que va a ejecutarse la fantástica sinfonía del uno y el infinito, de lo singular y lo dispersado, dualidad resentida y trazada en el cuerpo y que se expresará más tarde como dualidad entre poder-ley y deseo, entre todo *lo que gira alrededor del Uno* —función paternal, ‘unión’ en una comunidad, ‘unidad’ de acción...— y *lo que evoluciona alrededor de lo plural*, o de lo ‘plurien’ [juego de palabras en francés entre plural y nada, *rien*], es decir, relaciones sexuales, en las cuales los cuerpos son al menos dos, cualquiera que sea su sentido, esquizofrenia, en la cual el cuerpo aparece segmentado y multiplicado.” Daniel Sibony, “L’infini et la castration”, en *Scilicet*, núm. 4, París, Seuil, 1973, p. 82. En lugar de las frases subrayadas en el original, subrayo otras para asimilar el círculo y la elipse a los dos términos que opone el autor.

ción es, pues, del todo pertinente. La muerte y la eternidad están yuxtapuestas en el sacro paño como la luz y la sombra en la negra capilla luminosa”<sup>6</sup>.

Esta “clave para interpretar el edificio” estaría implícita, por otra parte, en el camino que los fieles deben recorrer para llegar hasta el sudario: escaleras empinadas y oscuras, que acentúan el sentido del esfuerzo, la fatiga; parece que hay que subir de rodillas, como si, bajo la curva de la bóveda, se subiera al Calvario.

Otras lecturas igualmente simbólicas han visto en los esquemas geométricos y los planos de la cúpula evidentes analogías con los “temas” de horóscopos, a los cuales Guarini era aficionado, infiriendo de ello que la distribución de los efectos luminosos obedece a configuraciones zodiacales; puede epilogarse también, con Wittkower, sobre la estructura de la capilla en tanto que emblema del dogma de la Trinidad; finalmente, en el hecho mismo de exponer la reliquia en lo alto del ábside puede leerse una significación política: los miembros de la casa de Saboya, que continúan siendo sus propietarios, en lugar de conservar el paño en la intimidad del palacio, extienden generosamente sus beneficios, sus radiaciones, al pueblo, y demuestran, con esa “fastuosa reconstrucción del Santo Sepulcro de Jerusalén, qué falsa era la afirmación de Lutero según la cual Dios no se ocupaba de eso más que de los bueyes”

El acercamiento que hoy proponemos no pretende ni confirmar ni desmentir los precedentes. No se trata de una nueva interpretación, en función de una clave inédita, ni de otra lectura. Nada precedente o exterior al edificio lo justifica, ningún símbolo; nada sustenta ni se añade a la arquitectura negra, ni aspira a despejar su opacidad. Se postula aquí una *conformidad* entre ese producto barroco ejemplar y la palabra que lo designa, conformidad, a nivel de la última, en dos planos: la forma de su expresión —la distribución de sus elementos consonánticos y vocálicos; el grafismo de estos últimos— y el sitio simbólico de su aparición, el vocabulario técnico de la joyería.

Si el Santo Sudario corrobora, en su organización significativa, la forma de la expresión *barroco* y el lugar de su aparición, de ese surgimiento queda otra marca, no menos estructural: residuo de significado, vestigio puramente maquinal, sin vínculo asignable con su referente, *vaciado*: en la poesía barroca, las palabras que desig-

<sup>6</sup> Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barroco*, Turín, Einaudi, 1960, p. 276.

nan los materiales canónicos de la orfebrería no funcionan como signos plenos, sino, en un sistema formalizado de oposiciones binarias —la antítesis es la figura central del barroco—, como “marcadores” afectados de un signo positivo o negativo, es decir, como puras *valencias*: “En efecto, la predilección del poeta barroco por los términos de orfebrería y de joyería, no revela esencialmente un gusto ‘profundo’ por las materias que designan. No hay que buscar en ello una de esas ensoñaciones de que habla Bachelard en las que la imaginación explora los estratos secretos de una substancia. Esos elementos, esos metales, esas piedras preciosas no se utilizan, al contrario, sino por su función más superficial y más abstracta: una especie de *valencia* definida por un sistema de oposiciones discontinuas y que evoca más las combinaciones de nuestra química atómica que las transmutaciones de la antigua alquimia.”<sup>7</sup>

## II. LA COSMOLOGÍA ANTES DEL BARROCO

### 1. EL GEOCENTRISMO

EN EL *Timeo* surge una metáfora cuya resonancia ideológica se prolongará hasta el barroco: el Cielo es el lugar de las Ideas: el Ecuador —plano de los astros fijos que se desplazan de oriente a occidente con velocidad uniforme, la mayor de todos los cuerpos celestes— es el círculo del Mismo; la Eclíptica —gran círculo de la rotación anual del sol— el del Otro. Los dos círculos cósmicos corresponden a los dos elementos necesarios al funcionamiento de la dialéctica platónica. La figura que trazan en su movimiento los cuerpos celestes, cuerpos vivos, “testimonia el parentesco entre la apariencia sensible del Cielo y la estructura inteligible de las ideas”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jacques Merleau-Ponty y Bruno Morando, *Les trois étapes de la Cosmologie*, París, Robert Laffont, 1971, p. 46.

El prestigio platónico del círculo se ancla, evidentemente, en la enseñanza pitagórica; algo menos citado es su anclaje en Heráclito, en quien la significación del círculo, idéntica a la que tiene en Platón, puede ser leída en tanto que inversión simbólica —como lo ha hecho Cassirer en *La philosophie des formes symboliques*, París, Minuit, 1973, vol. II, p. 165 [Ed. cast.: *Filosofía de las formas simbólicas*, México, RCE, 1971]— a partir del budismo, “moral” en que podemos señalar el primer recurso sistemático a la figura en tanto que significante privilegiado.

En las *Preguntas de Milinda*, el rey pide a Nagasena una imagen de la metempsicosis. Nagasena dibuja un gran círculo en el suelo: —¿El círculo tiene fin, Gran Rey? —No, Señor. —Así se mueve el ciclo de los nacimientos. —¿Y ese encadenamiento, no tiene fin? —No tiene fin, Señor.

Como el Buda, Heráclito utiliza con predilección la imagen del círculo, en cuya circunferencia comienzo y fin son comunes. Pero mientras que en el budismo el círculo sirve de imagen a la infinitud, y por ello a la ausencia de finalidad y de sentido de todo lo que es impermanente, del devenir mismo, Heráclito lo utiliza como imagen de la perfección. Para él, dice Cassirer, “la línea que se vuelve sobre sí misma remite a la unidad de la forma, a la figura como ley determinante del universo, así, Platón y Aristóteles construyeron, con la figura del círculo, su imagen intelectual del cosmos”.

Este no es el único caso de “vuelco” en la deducción a partir de un mismo concepto, entre el budismo y Heráclito: igualmente sucede con el concepto de mutabilidad de la forma, motivo de retiro, de huida, en el budismo —Siddharta escoge la ascesis a la vista de un anciano, un enfermo

<sup>7</sup> Gérard Genette, “L’or tombe sous le fer”, en *Figures*, París, Seuil, 1966, p. 33.

El demiurgo gusta de ideogramas: el del Cielo está formado por dos bandas cruzadas una sobre otra en forma de x e incurvadas de modo que sus extremos se unan en un punto opuesto al de su intersección; resultan dos círculos concéntricos: exterior-Mismo-Ecuador / interior-Otro-Eclíptica; el Cielo es también como una esfera armilar cuyos meridianos son los nexos que lo atan al eje del mundo. Cuando un planeta recorre un arco de la Eclíptica, es decir, se desplaza de occidente a oriente con su velocidad angular propia, es arrastrado, al mismo tiempo, de oriente a occidente por el movimiento regular de la esfera de las estrellas fijas. El planeta parece describir una curva, hélice o espiral, parecida a la de los tallos de la viña.

La cosmología, anterior, manifiesta en la *República*<sup>2</sup> “sacude” el ideograma: lo convierte en escena, las fuerzas divinas en diestras parcas. La visión de Er, el Panfilio, complica el funcionamiento

y un muerto—; para Heráclito, al contrario, el logos no se manifiesta más que deshecho en sus contrarios, hay que conservarlos: “de la reunión de lo diferente resulta la más bella armonía, una reunión divergente, como la armonía del arco y la lira”, “sólo la enfermedad hace la salud agradable, el mal el bien, el hambre la abundancia, la fatiga el reposo”. Los opuestos se equivalen, en Heráclito, al invertirse; “lo que está en nosotros es siempre uno y lo mismo”. Su propósito no es disolverlos, anularlos en tanto que representantes de la impermanencia, sino al contrario, subrayarlos como oposición relativa, signo temporal de la *harmonia palintropos*, marca del logos.

Si en esta breve arqueología nos detenemos en el estrato búdico, no es porque lo consideremos fundador: en lugar de la rueda y el círculo sam-sárico, pudimos evocar la cobra enroscada sobre sí misma, los círculos (ciclos) solares y védicos y antes, percepciones inscritas en el saber genético: ojo, boca, ano. Cuerpo: mundo de nueve pozos.

“La metáfora de la rueda, que jamás aparece radicalmente separada de la del anillo o de la del sol; y forma como éstas un sistema textual estricto del cual no saldremos, es eficaz para describir el movimiento y el diagrama de un mundo como los de un texto [...]. Paradigma circular y también circulatorio que regula la circulación y el intercambio de los elementos contrarios, de la identidad y la diferencia. La rueda y el recorrido solar conllevan la imagen metafórica de ese intercambio que puede leerse como la dialéctica misma.” Rueda, anillo, círculo (resonancia de lo sin telos y retorno de lo cíclico, en que “lo más cercano es también ya, en sí, lo más lejano”) funcionan como *anulación* —reducción a nada y puesta en forma de anillo— de la metafísica paradigma, cuya diseminación o *heliología* atraviesa todo el discurso occidental, desde Platón hasta Nietzsche. Estas revoluciones y órbitas textuales —queda por investigar su diálogo con las astronómicas— son analizadas por Bernard Pautrat, *Versions du soleil, Figures et système de Nietzsche*, París, Seuil, 1971, p. 12.

<sup>2</sup> Libro x, 616 c y ss. Doy aquí la síntesis de M. Rivaud.

de los círculos concéntricos, pero los mantiene como forma natural y perfecta del movimiento de los cuerpos celestes:<sup>3</sup>

Percibió, primero lejos, una luz como de arco iris, pero más brillante y pura, que atravesaba la Tierra y el Cielo. De esa luz partían los nexos que atan el Cielo y que están fijados al eje del Mundo como las amarras de un barco. Ese eje luminoso del Mundo es el haz de la Necesidad, que se erige de arriba abajo, de un extremo al otro del universo, alrededor del cual se efectúan todas las revoluciones celestes y que contiene un eje más fino, de diamante, puntiagudo en los extremos y rodeado de un guante formado a su vez de ocho guantes o anillos diversamente luminosos y de colores diferentes, comprendidos unos en los otros como vasos de diámetro decreciente. Los anillos giran con distintas velocidades y en sentido contrario a la rotación más rápida, la del anillo exterior, que la parca Cloto impulsa con su mano derecha.

En esta visión, los anillos corresponden a la esfera de las estrellas fijas y a las de los planetas —entre ellos la Luna—; al centro de ese espectáculo se encuentra la Tierra, esfera que imita la del mundo.

No se trata, parece, del cielo sensible, sino de “un mecanismo destinado a figurar los movimientos celestes, una especie de planetarium para la enseñanza”.<sup>4</sup> Pero, sobre todo, de este teatro pedagógico, de esta maquinaria bruñida y precisa como un automática, el texto pasa, imperceptiblemente, al cielo paradigmático, ideal.

La primera cosmología es una pura representación didáctica, un modelo. Esa reducción no es sólo gráfico del universo, sino también de la palabra —extranjera: el relato de un panfilio—; dos precedencias, dos exterioridades condicionan pues la ejecución de esta maqueta que “de los movimientos celestes no da más que una representación sumaria e inexacta” pero cuyo prestigio iba a mantenerse hasta Galileo.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Como Zaratustra, Er, el Panfilio de la *República*, viene de Persia. Un mismo modelo heliológico une los discursos, opuestos en la rueda, de Platón y de Nietzsche.

<sup>4</sup> M. Rivaud, en *Revue d'Histoire de la philosophie*, enero-marzo de 1928, pp. 1-26.

<sup>5</sup> Una marca esencial viene a inscribirse en la cosmología, tan idealista como fundadora, de la *República*: la del saber donde surge. La columna de arco iris, la noción de eje, y, formulada más tarde, la de un conjunto de esferas celestes sólidas y cristalinas, ya en el momento de su concepción,

Dos teatros de escenas imbricadas y sucesivas se enfrentan y oponen, aunque reflejados, asimétricos, en el espacio biunívoco que se extiende, hacia el relato y la muerte por una parte y hacia la máquina y el ciclo ideal por otra, entre la esfera armilar y la voz de Er.

La constitución del modelo cosmológico reposa en un relato y a su vez lo estructura. La exterioridad señalada —el “cosmos” del extranjero está injertado de elementos alógenos: iranios, zoóstricos— aparece limitada por otra que la comprende: Er “vuelve” de la muerte; se le había abandonado inánime en el campo de batalla, entre los cadáveres de los vencidos; “diez días después, cuando recogían los muertos ya putrefactos, lo levantaron a él en buen estado, lo llevaron a su casa para amortajarlo y, al decimosegundo día, cuando lo habían puesto ya en la hoguera, volvió a la vida. Entonces contó lo que había visto en el más allá”.<sup>6</sup>

Del otro lado, en la vertiente material —no narrativa— en este doble espacio, la primera escena está constituida por la maqueta —la esfera armilar—; la segunda por la esfera celeste, en la medida en que, a partir de la primera, se puede concebir una figura de la segunda no supeditada a la imagen supuesta engañosa del cielo visible, no deformada por las apariencias de la carpa móvil de la noche y el día, sino intacta en la armonía numérica de su perfección. No la contamina la realidad; está sustentada en la pura Idea, en la medida pitagórica. Y es esta conformidad entre la esfera —armilar, de madera y metal— y la Esfera —paradigmática celeste— lo que permite en la descripción de la *República* un constante deslizamiento retórico: los elementos de ambas se intercambian, parecen confundirse, como enunciados por un narrador dis-

en otro contexto, eran inoperantes: en la China antigua ya se había formulado una teoría del espacio infinito y vacío, que no pudo surtir efecto —es decir, disolver la concepción europea— sino después de Galileo. Cf. Joseph Needham, *The Grand Titration*, Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1969, p. 59. Tentación burdamente positivista —y opuesta, por ende, al funcionamiento de la “retombée”—: considerar la formulación china, o la que cito a continuación, de Aristarco de Samos, basándose en que han sido confirmadas ulteriormente, como verdades “científicas”, más pertinentes que las otras. En sentido estricto —la ciencia considerada como la coherencia conceptual de un momento dado—, estas teorías, hoy irrefutables, no eran más científicas, en el momento de su formulación, que las opuestas, consonantes —y por ello “válidas”— con la *episteme* contemporánea.

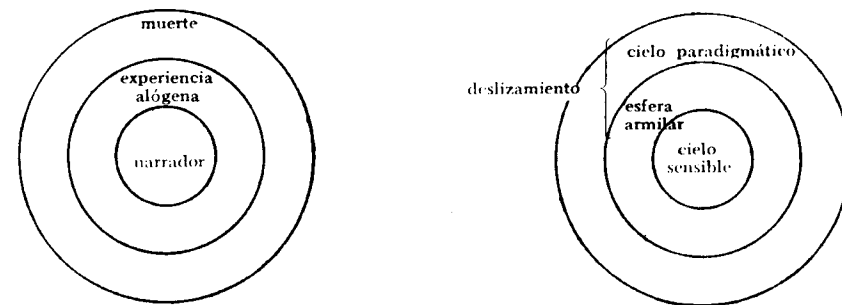
<sup>6</sup> *República*, x, 614 b.

traído o torpe, o por un recién resucitado: el eje de diamante o de metal del modelo, se convierte en la luz brillante que atraviesa el cielo, y en lugar de los meridianos de cobre o de madera, aparecen los nexos luminosos que unen el polo al ecuador. El deslizamiento interviene como licencia toponímica, pero no como imprecisión conceptual: algo sostiene ambas esferas y permite el paso de la “máquina” planetaria al cielo más real que toda experiencia, la ampliación, hasta que coincida con lo que “sólo la inteligencia pueda imaginar”, del autómata pedagógico: la fe en las Cifras, en las Formas; la confianza de Platón en las proporciones ideales era tal que consideró por una parte las leyes matemáticas, los ciclos prescriptibles que rigen el movimiento de los astros, y por otra, como simples ilustraciones defectuosas, descuidadas, a los astros mismos.

En el centro de la esfera-maqueta, sea “recogida, apelonada, enrollada” alrededor del eje, sea “oscilante, con un movimiento de vaivén a su alrededor” —según la traducción que se adopte—, se encuentra la Tierra, doble reducido de la esfera celeste.

El teatro duplicado de la *República* se estructura pues en dos sistemas de espacio que, hacia el relato por una parte y hacia el modelo por otra —hacia la palabra y hacia el objeto—, se contienen unos a los otros; escenas-esferas concéntricas, “retombée” topológica del cosmos que postulan.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> La esfera armilar, en tanto que modelo de la esfera ideal, comprende a la esfera celeste sensible y, si así puede decirse, “sabe más que ella”, pero menos que la figura perfectamente cifrada, ideal, a que sirve de apoyo, así como, en la otra escena, la muerte sabe más, por exterior y envolvente, en este sistema de inclusiones, de *comprensiones*.



Sostenida por el estrato —o por el fundamento— pitagórico del platonismo, por los adictos a las Cifras, la reducción cosmológica de la *República* y el *Timeo* alcanzará su definición mejor unos siglos más tarde: el *Almagesto*, apogeo de las consonancias matemáticas, hábil composición de Ptolomeo a que los árabes dieron nombre y autoridad: todo es medida, música, todo concuerda y según su sitio emite la luz o la recibe —realidad repujada, geométrica: ajedrez— como en la cúpula de estuco los polígonos estrellados, reflejando el rumor continuo de la fuente, miden y anulan el tiempo: la Tierra está en el centro, fija; a su alrededor, con movimientos perfectos, es decir, *circulares* y *uniformes*, se desplazan los cuerpos, insertos en distintas esferas.<sup>8</sup>

En Aristóteles la cosmología esférica se confirma. El universo es un sistema de orbes concéntricos: cada uno tiene su movimiento propio; el orbe exterior, que impulsa a todos los otros, es el de las estrellas; el del Sol y los de los planetas giran alrededor de un mismo eje; la esfera de la Luna tiene un eje especial; al centro de todo el andamiaje móvil, la Tierra. La acción del primer motor se ejerce lejos, sobre la esfera exterior como se ve en su rotación uniforme y perdurable, movimiento natural cuyo análisis no irá más allá de la tautología: definición de un significado central y pleno por una paráfrasis que lo designe. De ese movimiento no hay causa anterior y cambiante, o más bien, ésta se confunde con el motor inmóvil; ninguna parca nos impulsa. El sistema de la rotación es tan autónomo como eterno. Lo que con frecuencia se define como teología no es sino tautología.

Dieciocho siglos antes de Copérnico, un astrónomo, Aristarco de Samos, aventuraba una teoría precisa y reprobada, a la cual hoy no hay nada que añadir: la Tierra es un planeta como los otros y no sólo gira sobre sí misma sino también alrededor del Sol.

<sup>8</sup> La fuente, el juego de agua como único elemento móvil, y, alrededor, su reflejo ordenado, son la mejor isomorfía del *Almagesto*: "Un tercer elemento constitutivo del patio de la Medersa es la fuente —rectángulo o alberca— que ocupa el centro con su discreto juego de agua. Único sitio, como vemos enseguida, del movimiento, del reflejo, de la dispersión. Movilidad sonora y visual. Espejo fragmentado. En un conjunto de formas abstractas, fijas, desprovistas de todo mobiliario, único índice de lo diverso del instante. De un discurso una vez por todas enunciado —sin vez de enunciación— figura incompleta, centrada, inestable. Momento pobre, pero momento único del decir en un lugar pleno de dicho." François Wahl, *De la Medersa au Tafilalet*.

Si la reducción ideológica de Aristóteles —apoyada en la oportuna mecánica celeste— prevaleció, ocultando el modelo heliocéntrico, es porque, aunque añadiendo esferas invisibles, mantuvo el esquema esférico que corresponde con la apariencia global del cielo y que nuestra razón encuentra mucho más satisfactorio que el desorden de las apariencias terrestres. Otro argumento apuntala el sistema aristotélico, y la autoridad de la Cosmología geocéntrica: "la primera Física, es decir, la primera teoría racional y coherente de los fenómenos naturales que fue construida, era casi exactamente consonante con él y disonante con las otras hipótesis, sobre todo con la de Aristarco".<sup>9</sup>

## 2. LA GEOMETRIZACIÓN DEL ESPACIO: COPÉRNICO / UCELLO

El orden de esferas sin fallas, euritmia, permanece intacto. Copérnico viene a perturbarlo: no se trata de una desconstrucción científica, sólo de una deposición, radical, de centro.

El sistema de esferas, y sus movimientos, se mantiene, con otro eje —ya no lo usurpa la Tierra, que ha perdido su poder de referencia absoluta—: el Sol.

La destitución copernicana —resurrección del planteo de Aristarco— destruye la superestructura tolemaica, altera energicamente el modelo fijado por la tradición platónica, aunque no su fundamento epistémico: descentra, instituye, a su modo, una relatividad de centros, pero respeta el área que los comprende; al considerar que la esfera exterior, la de las estrellas fijas, se encuentra a una distancia "incommensurable", dilata el andamiaje fundamental, pero respeta su constitución primaria; modifica el sistema, no lo subvierte; no revoluciona, reforma.

Esta modificación puede interpretarse como una metonimia —un desplazamiento de centro de atención, un deslizamiento de la mirada hacia lo contiguo— en la topología simbólica del cosmos antiguo; su metáfora será Galileo.

El universo está centrado, aunque la esfera del Cosmos se ensancha, borra sus contornos; bastaría que se hiciera infinita.

*De Revolutionibus* prefigura el pensamiento galileano al preparar la *metáfora material* que constituirá su núcleo. Esta prefi-

<sup>9</sup> J. Merleau-Ponty y Bruno Morando, *op. cit.*, p. 48.

guración —lo primero que del texto pasa al campo simbólico, su primera “retombée”— se encuentra en la respuesta que Copérnico presenta al argumento aristotélico sobre la inmovilidad de la Tierra. Para demostrar que la Tierra está fija, Aristóteles invocaba el movimiento de los cuerpos separados de ésta: vuelo de pájaros, fluir de nubes, caída perpendicular de “graves”. El movimiento es un proceso que afecta al móvil, expresa su naturaleza y existe en el cuerpo mismo que se mueve. Si la Tierra estuviera en movimiento, un cuerpo que se dejara caer desde lo alto de una torre jamás tocaría el suelo junto a su base; una piedra lanzada verticalmente en el aire no podría volver al lugar exacto de donde partió; una bola de cañón descendiendo desde lo alto de un mástil, no caería jamás, si la nave se mueve, junto a su pie.

¿Qué diremos de las nubes —objeta Copérnico— y otras cosas que flotan en el aire, y de las que caen, o, inversamente, tienden hacia lo alto? Simplemente que, no sólo la tierra, con el elemento acuoso conjunto, se mueve así —es decir, naturalmente—, sino también una parte considerable del aire y todas las cosas que, de la misma manera, tienen relación con la tierra. Sea que el aire próximo a la tierra, mezclado con materia terrestre y acuosa, participa de la misma naturaleza que la tierra, o bien que el movimiento del aire sea adquirido, en el cual éste participa sin resistencia debido a su contigüidad con la tierra y al movimiento perpetuo de ésta... Por eso el aire más próximo a la tierra parecerá en reposo, y las cosas suspendidas en él, a menos que el viento o cualquier otra fuerza no las empuje de un lado a otro.

En cuanto a las cosas que caen y se elevan, creemos que su movimiento debe ser doble con relación al mundo y, generalmente, compuesto de lo rectilíneo y de lo circular [unidos “como la enfermedad al animal”]. Las cosas que se ven empujadas hacia abajo por su peso, son terrosas al máximo y es indubitable que las partes conservan la misma naturaleza que el Todo. Y no es por otra razón que lo mismo se produce en las que son empujadas hacia arriba por la fuerza ígnea. En efecto, el fuego terrestre está alimentado, sobre todo, por la materia: se dice así que la llama no es más que humo ardiendo.<sup>10</sup>

Lo importante en este razonamiento, es que aplica a los fenómenos terrestres las leyes de la “mecánica celeste”: la división del Cosmos en regiones supra y sublunares queda implícitamente abandonada.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> *De Revolutionibus*, I, 1, cap. VIII.

<sup>11</sup> Alexandre Koyré, *Etudes Galiléennes*, París, Hermann, 1966, p. 170.

El movimiento se libera de los cuerpos que lo contenían, se autonomiza; además el Cosmos comienza a desarticularse, el espacio a homogeneizarse —a geometrizar—; a ir hacia la infinitud del Universo de Bruno, abolición de lugar y dirección privilegiados, conjunto abierto que sólo enlaza la unidad de sus leyes y que desplazará la noción de Cosmos, entidad cerrada, jerárquica.

Es este espacio indiferenciado —extensión, objeto arquime-dizable—, propicio a la división ordenada y a la distribución métrica de las figuras, el que sirve de soporte al suelo cuadrículado de las cámaras renacentistas, embaldosados, líneas que, uniéndose en el horizonte codifican y regulan la dimensión de los cuerpos, superficie sin grietas, marmórea, cuadrículable, de Ucello a Picasso: como el de Copérnico, el espacio que permite construir la perspectiva es ordenado, finito y cerrado.<sup>12</sup> “El pintor no conoce más que cosas visibles, cosas —como dirá más tarde Kepler— que se dejan ver por sus extremos y deben de encontrar cada una su lugar en función de su tamaño y de su ‘rôle’ en la *istoria*; y si aún en la profundidad nueva que instituye el *trompe-l’oeil* las cantidades van disminuyendo *quasi per sino in infinito*, no por eso las líneas de fuga dejan de converger en un punto visible, allí donde se sella la

<sup>12</sup> Más que de inicio o de invención de la perspectiva, habría que hablar de mutación o de segunda concreción de la perspectiva: Panofsky ha demostrado —sobre todo en *La perspectiva como forma simbólica*— cómo, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, en cuanto a la espacialidad concebida como una forma a priori del conocimiento, se suceden dos concepciones: una discontinua, antitética, finita —la del objetivismo— que engendra una perspectiva curva, con eje de fuga en forma de espina de pescado; los cuerpos, provistos de sus propias luces y sombras, aparecen como realidades inconexas y aisladas, sin ese denominador común que será el espacio homogéneo y su expresión simbólica: el punto de fuga único. El espacio solidario de esta perspectiva es sólo ausencia de cuerpos y no parece extenderse, en la representación —por yuxtaposición— de éstos, más allá de los límites de lo representado: todo asume una cualidad irreal, casi espectral, como si el espacio extracorpóreo pudiera imponerse solamente a costa de los cuerpos sólidos y al hacerlo les retirara, vampíricamente, su verdadera substancia.

A este espacio compartimentado, sucede otro, homogéneo, que corresponde al subjetivismo moderno y que prevalece hasta el cubismo, simbolizado, en su representación, por la convergencia en un punto ideal, aunque bien definido en el cuadro, de las líneas de fuga; todas las ortogonales coinciden en ese punto único, lo cual corresponde con la geometrización progresiva del universo, aun en su expresión de las tres coordenadas cartesianas.



clausura del sistema",<sup>13</sup> en la coincidencia especular del punto de fuga y el punto de vista.

En la geometrización del espacio como fundamento de la representación, de la figuración perspectiva, advertimos un efecto epistemológico, una "retombée" de la reforma copernicana; otra es la construcción de la cúpula de Santa María de las Flores: "aplicando por primera vez el cálculo a la solución de un problema técnico, el de cubrir un espacio tan vasto que excluía toda posibilidad de construir sobre andamios, Brunelleschi, en efecto, substituyó al empirismo medieval un método racional fundado en la geometrización del espacio, en la asimilación del espacio arquitectónico al espacio euclideo".<sup>14</sup>

Como el Sol, la Tierra y las esferas concéntricas, girantes, hasta las estrellas fijas, según su situación en el Cosmos, así la perspectiva cataloga las figuras, las clasifica por orden de tamaño y de relación en la profundidad ficticia de la tela; su poder de distribución es el de una jerarquía de funciones: Sol iluminante-iluminado ante el primer plano, ojo; y al fondo se encuentran las líneas de fuga, el punto extremo del espacio y reverso virtual del ojo: marcado por un hueco, una estrella fija.

El "primer motor" —como Aristóteles llama, de modo más comprensivo, a Cloto, la parca platónica— imprime directamente al Cielo un movimiento de rotación uniforme, natural y eterno; indirectamente, filtrado por los estratos celestes, atenuado, este impulso se ejerce sobre la Tierra, pero sin rigor, como borrado, "ya que sobre la Tierra los fenómenos son menos regulares, menos ordenados que en el Cielo; dependen, en parte, del azar, es decir, escapan, parcialmente, a la razón".<sup>15</sup>

La reforma copernicana y la sumisión del espacio a la ley termina con esta concepción de la Tierra como extensión propicia a lo casual, a lo discretamente irracional. El planeta dejará de ser un escenario borroso que duplica sin acierto al celeste, ámbito del fenómeno opacado, cubierto —como el cielo se cubre—; al mismo tiempo que postula su marginalidad, el Cosmos copernicano, heliocéntrico, afirma su autonomía: no refleja ningún exterior, no es

<sup>13</sup> Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, París, Seuil, 1972, p. 233.

<sup>14</sup> G. C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory*, y Francastel, *Peinture et Société*, ambos citados por Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 235.

<sup>15</sup> Jacques Merleau-Ponty y Bruno Morando, *op. cit.*, p. 49.

una región; lo que en él ocurre no es una repetición degradada. Ninguna esfera ideal lo modela.

La "retombée" de este gesto epistémico —su preparación mediata, su etiología inconexa— está, rigurosa isomorfía, en la transformación radical de sentido que tiene lugar en el espacio urbano y notablemente en el discurso que lo enuncia y así lo objetiva:

El siglo xv italiano produce un discurso original sobre la ciudad porque ésta cesa entonces de ser considerada como reflejo de una ciudad divina y como estancia de exilio, y porque, por primera vez después de la Antigüedad, es posible interesarse en las creaciones humanas y necesario sondar su fundamento racional, y aun más precisamente porque la ciudad aparece como un campo de creación, un lugar de creatividad [...]. Ilustrando el nacimiento de una nueva *episteme* con la misma autoridad que la investigación filológica, la reflexión sobre el arte, el realismo histórico, pero también el discurso sobre la higiene y los primeros intentos de planimetría que se desarrollan paralelamente, ese discurso instaure una primera objetivación de lo urbano.<sup>16</sup>

Como sucederá con el espacio que la soporta, la ciudad deja de ser un reflejo, como más tarde, cuerpos y lugares, se hace representable, ergo, mensurable; primero, en la progresiva desaparición de la imagen celeste, se dibujan ciudades imaginarias; el código de la figuración naciente no osa posarse sobre objetos enteramente reales, terrestres, o éstos, por su densidad de información, son resistentes a la ley, a la representación; luego un mismo *pattern* —muralla exterior, cúpula central, torres: la ciudad legible, en suma—, con casi imperceptibles deformaciones, figura arbitrariamente varias ciudades alterando la plancha modelo con un rasgo pertinente.

Se producen, finalmente, las representaciones planimétricas de sitios reales, defensivos; se trata, más que de mapas de la red urbana, de enumeraciones o catálogos gráficos de fuertes.

Alberti introduce en el espacio de la representación una geometrización análoga a la que, desde Copérnico hasta Giordano Bruno, va a operarse paulatinamente en el espacio astronómico: crea el plan geometral, utiliza longitud y latitud para situar exactamente los edificios en el interior de la ciudad.<sup>17</sup> Leonardo asocia la medi-

<sup>16</sup> Françoise Choay, *Notes préliminaires à une sémiologie du discours sur la ville*, p. 5.

<sup>17</sup> Alberti investiga las leyes geométricas de la perspectiva, y en ese campo, donde se centra todo el interés de la época por la visión, Lacan ve

da, la visión coordinada, a la vista global: aparece, con la ciudad hablada, la ciudad medida.

Medir, situar: señalar un punto de referencia o unidad espacial exterior al objeto coordinado. También la Tierra y el espacio serán entidades situables: el patrón, el centro, será expulsado a un exterior desde donde regirá estaciones y movimientos. La vida y el límite, el calor y la medida se confieren desde el centro exiliado.

Más tarde, la proclamación de la infinitud del Universo por Giordano Bruno implicará la agrimensura total de un espacio sin lugares ni direcciones privilegiados, pero ya el sistema heliocéntrico de Copérnico, la unidad solar y su correlato gráfico, el mapa, postulan y practican un espacio mensurable, geometrizado.<sup>18</sup>

La ciudad deja de ser un doble imperfecto, un reflejo: la existencia terrestre ya no es considerada solamente como una etapa

---

una "retombée" de la institución del sujeto cartesiano, que es también una especie de punto geométrico, de punto de perspectiva. Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, París, Seuil, 1973, p. 81.

<sup>18</sup> Poco importa, insistimos, si este correlato lo precede: *De Revolutionibus Orbium Coelestium, libri sex* aparece en 1543; el primer plano perspectivo de Florencia, trazado por Alberti, es de 1483; los planos de Leonardo —para César Borgia—, de 1502.

Hay un "décalage" de corte epistemológico, que puede producirse, también, en distinto sentido, como ha sucedido, por ejemplo, en el espacio urbano: "Lo esencial [...] es aplicar al instrumento urbano, o más generalmente, al espacio instrumental, los métodos de la concepción técnica. Pero no hay que asombrarse si este procedimiento de la técnica parece ser a veces la repercusión de antiguos ecos. Éste se funda en ciencias que lo han precedido en el tiempo, con relación a las cuales está retardado y cuyos cortes epistemológicos no coinciden con los suyos: así, el concepto de conjunto fue elaborado por las matemáticas casi un siglo antes de servir a la práctica técnica de las sociedades industriales, y los practicantes del siglo XIX, como Haussmann, no disponían de él más que virtualmente." Françoise Choay, *Connexions*, p. 30.

La "retombée" puede realizarse, no respetando las causalidades —como sostiene en nosotros el sentido común: el corpus conceptual humanista, naturalizado, que funciona como tal—, sino, paradójicamente, *barajándolas*, mostrando sobre una mesa, *en dépit du bon sens*, su autonomía, que a veces —como en el ejemplo que sigue— las anula, o su co-operación: "El reloj de Huyghens, que le da su precisión, no es más que el órgano que realiza la hipótesis de Galileo sobre la equigravedad de los cuerpos, es decir, sobre la aceleración uniforme que da su ley, al ser la misma, a toda caída. Es divertido observar que el aparato fue terminado antes de que la hipótesis pudiera comprobarse por la observación y que por ese hecho la hacía inútil al mismo tiempo que le ofrecía el instrumento de su rigor." Jacques Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966, pp. 286-287 y Alexandre Koyré, *Proceedings of American philosophical Society*, abril de 1953, vol. 97 —citado por Lacan.

hacia la vida celeste: el *hombre que mide* no está de paso, su vida no es un olvidable prólogo, vale la pena mejorarla, prolongarla: *De vita longa, De triplice vita* —Ficin—, *Trattato della vita sobria* —Cornaro—, *Liber de longa vita* —Paracelso.

Con el universo heliocéntrico surge la higiene, proliferan consejos y tratados: *el centro se exilia; el hombre se instala*.

La geometrización del universo, esa "migración del espacio de las medidas que, a partir del lugar abstracto donde vivía retirado, se desplazará hacia lo más profundo de la naturaleza misma",<sup>19</sup> suscitará paralelamente, como conclusión y fundamento de sus leyes, el sentido de la geometría en tanto que especulación axiomática, discurso que enuncia sus propias reglas al mismo tiempo que se libera de todo vínculo empírico de visibilidad. Subversión del lenguaje clásico: notaciones no fonéticas pueden reducir en fórmulas la constitución de las estructuras más complejas; la geometría deja de ser "un medio de reducción de la complejidad de la experiencia natural a algunas formas fundamentales para convertirse en un medio de extender a campos siempre más vastos el proceso de racionalización de la conciencia visual".<sup>20</sup> Se estudian las proyecciones ortogonales y las bases de la proyectiva; se elabora la geometría analítica demostrando la transformabilidad de los problemas geométricos en problemas algebraicos; las magnitudes geométricas se representan como totalidad de elementos primordiales, los *indivisibles*, que anima la fluxión, de cuya suma derivan las reglas para el cálculo del área de las figuras de contorno curvilíneo.<sup>21</sup>

Solidario y reverso de esta reducción, en otro sitio una ampliación la invierte: el desarrollo de los núcleos que presiden el proceso de proyección: en lugar de concentrar en fórmulas, de aplanar en la página cuerpos y volúmenes, las formas geométricas más simples, yuxtaponiéndose, cortándose en las matrices planimétricas, los generan, los engendran: combinaciones sintácticas de unidades simples, netas, que un toque ligero —como cristales de caleidoscopios— complica y subdivide, desarrolla, hace resonar, a la vez

<sup>19</sup> Jean T. Desanti, "Que faire d'un espace abstrait?", en *Connexions*, p. 84.

<sup>20</sup> Paolo Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Officina edizioni, 1964, p. 15.

<sup>21</sup> Proyecciones ortogonales —François D'Aguillon, 1613—; bases de la proyectiva —Gérard Desargues, 1642—; geometría analítica —Descartes y Fermat, 1639—; representación de las magnitudes geométricas como totalidad de elementos primordiales —Bonaventura Cavalieri, 1635.

agrandada y estrella. Borromini proporciona, de este proceso, la ilustración mejor: San Carlino se genera a partir de un esquema geométrico constituido por unidades simples —que podríamos llamar morfemas planimétricos—: cuatro triángulos equiláteros intersecantes que producen en su intersección primero el óvalo de la cúpula y luego —gracias a la introducción de un segundo morfema, el rectángulo— la curva de los ábsides y la posición de las columnas. Generación similar en San Ivo a partir de una base triangular. Poco importan, de más está decirlo, las implicaciones simbólicas de estas figuras primarias —la Trinidad en San Carlino, la actividad y la esperanza en la abeja heráldica que forman los triángulos de San Ivo—; importan sus montajes: momento de producción, de germinación, tomado en el espesor del plano y cuyo entrelazamiento pertenece al interior del lenguaje, momento que, transponiendo una dicotomía practicada por Julia Kristeva podríamos llamar *geno-plano* —planimetría operante—, en oposición al *feno-plano*, constituido por la planimetría operada del dibujo a construir, del esquema fijado.

### 3. LA MATERIA: GALILEO / CIGOLI

La metáfora de Galileo es la de la corrupción.

El corte que desintegra el juego aceitado de las esferas es el de la materia degradada, caída, muda: el Sol no es un globo pulido, uniformemente brillante —aro bizantino de placas de oro, círculo flamenco naranja—: tiene manchas; la Luna no es plana, esférula blanca sin poros: como la Tierra, es irregular y montañosa; la Vía Láctea no es un astro esplendente y continuo, sino un vasto conglomerado de estrellas; Júpiter arrastra “lunas” en sus movimientos: la materia que forma las esferas celestes, los cuerpos aparentemente nítidos, sin vetas, que giran en el espacio, no difiere de la que se aglutina en la Tierra, está igualmente constituida, es igualmente *corruptible*.

Materia homogénea: las mismas leyes matemáticas y físicas son aplicables a los fenómenos que tienen lugar a nuestro alrededor y a los que se producen en los objetos celestes; la física aristotélica, fundada en esta diversidad y por ello en el filtraje o deformación que la Tierra impone a la perfección de los movimientos, se revela inoperante: no hay espacio cósmico, con diferencias cualitativas,

sino universo indefinido y sin regiones; el espacio concreto de la física es tan continuo como el espacio abstracto de la geometría.

La observación de la segunda nova, la del Serpentario, y la de la Luna, permiten al *Sidereus Nuncius* proclamar la metáfora de la corrupción.

Su primera “retombée” surge en la iconografía más severa del Renacimiento: la representación de la virgen. El deslizamiento del *dato* científico en un detalle marginal de la imagen renaciente emblemática, ilustra, más que la isomorfía, la transposición ingenua y citacional, *de primer grado*, de un elemento perteneciente a una red simbólica des-constituyente —el discurso científico galileano des-constituye la epistemología del cosmos para fundar la del universo— hacia un espacio simbólico, por esa red, mediatamente constituido —el discurso plástico—:

Un amigo de Galileo, el pintor florentino Ludovico Cardi, el Cigoli, quien a su vez había efectuado importantes observaciones de las manchas solares, ilustró, sólo dos años más tarde y del modo más literal, las observaciones del *Sidereus Nuncius*: en 1612 pintó en la capilla Paulina de Santa María Mayor, en Roma, una virgen de la Asunción, respetando su iconografía, sobre una Luna, pero esta última aparece, como en las fotos tomadas por Apolo, agujereada de cráteres, montañosa y árida, callosa, áspera. Es la Luna de Galileo que, cita textual, franquea la constancia de una observación, la literalidad empírica, e irrumpe en la representación.

Transposición, en otro sentido, ejemplar: el poder subversivo del discurso científico, en tanto que energía de corte, mina, bajo el significante literalizado —la Luna observable— el significado que la iconografía le imponía: la Luna deja de ser *un círculo immaculado que epifaniza la pureza celeste* para convertirse en *una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia*.

### 4. EL CÍRCULO: GALILEO / RAFAEL

Homogencizar la materia, arquimedizar el espacio: Galileo, observando, retraza, tacha, pero no alcanza a formular una teoría cosmológica moderna, a rechazar los postulados aristotélicos.

Koyré considera que “la parte astronómica del *Diálogo* es singularmente pobre. Galileo no tiene la menor cuenta no sólo de los descubrimientos de Kepler sino tampoco del contenido concreto de

la obra de Copérnico. El heliocentrismo se presenta en él en su forma más simple —el Sol en el centro y los planetas moviéndose a su alrededor con órbitas circulares—, forma que, con toda pertinencia, él sabía falsa”<sup>22</sup>

La fidelidad —el empecinamiento— de Galileo a la tradición aristotélica, puede resumirse en la persistencia, que atraviesa todo su discurso, de la noción de *natural* confundida con la de *racional*; el barroco será extravagancia y artificio, perversión de un orden natural y equilibrado: moral. A la dicotomía aristotélica *natural/violento*, que se aplica al movimiento, la rutina represiva que comienza con la interpretación moralizante del texto galileano, irá substituyendo progresivamente la oposición *natural/artificial*.

Para Galileo, hay un *lugar natural* único: el centro del mundo; también hay un solo *movimiento natural*, el que va hacia el centro siguiendo la ley aristotélica de la caída de los cuerpos graves —de la cual Copérnico se había liberado—. Sólo el movimiento hacia abajo, *deorsum*, es pues, natural, porque posee un término natural; el movimiento hacia arriba, *sursum*, no lo es: todos los cuerpos son pesados, de modo que ese movimiento es violento y no tiene fin natural: se puede subir indefinidamente.

Esta afirmación de *De Motu* puede articularse con otra, que la completa, en el *Diálogo*:

El movimiento rectilíneo es algo que, a decir verdad, no se encuentra en el Mundo. No puede haber movimiento rectilíneo *natural*. En efecto, el movimiento rectilíneo es, por naturaleza, infinito, y como la línea recta es infinita e indeterminada, es imposible que un móvil dado tenga, por naturaleza, el principio de moverse en línea recta, es decir, hacia donde es imposible llegar, ya que no hay término en el infinito. La naturaleza, como dice el propio Aristóteles, no emprende jamás algo que no pueda ser hecho, no emprende pues un movimiento hacia donde es imposible llegar.<sup>23</sup>

Si todos los cuerpos cósmicos son, por naturaleza, móviles, su movimiento no puede ser más que circular. Un cuerpo que se mueve rectilíneamente se aleja cada vez más del sitio de partida; si ese movimiento fuera natural, de ello podría deducirse que, desde el comienzo, ese cuerpo no estaba en su lugar natural y que, en consecuencia, las partes del mundo no estaban dispuestas en un

<sup>22</sup> Alexandre Koyré, *op. cit.*, p. 212, nota 2.

<sup>23</sup> Galileo, *Diálogo* 1.

orden perfecto; como lo están, es imposible que estén determinadas por naturaleza a cambiar de lugar y en consecuencia, a moverse en línea recta.

El círculo, que no aleja a un cuerpo de un punto dado, es la línea física privilegiada, y no la recta, a lo cual conduce, por otra parte, un simple razonamiento:

Sobre un plano horizontal —geométrico— realizado sobre la Tierra, por ejemplo, sobre un plano tangente a la superficie de la Tierra, un cuerpo “grave” estaría en una situación totalmente diferente [de la situación que tendría en el plano horizontal de la geometría o de la física de Arquímedes]. En efecto, al moverse sobre ese plano se alejaría del centro de la Tierra —o del mundo— y, en consecuencia, se elevaría. Su movimiento sería pues, violento, y de hecho, comparable al de un cuerpo que sube por un plano inclinado, es decir por un plano ascendente: no sólo no podría prolongarse indefinidamente, sino que, al contrario, tendría que detenerse por necesidad. El único movimiento real que no sería ni natural ni violento, el único movimiento que no haría que un cuerpo “grave” se elevara o bajara, el único movimiento que no haría que un cuerpo se alejara de o se acercara al centro de la Tierra —o del mundo— sería el que siguiera sus contornos; sería, en consecuencia, un movimiento circular. Dicho de otro modo: el plano horizontal *real* es una *superficie esférica*.<sup>24</sup>

La prioridad de la superficie esférica sirve a Galileo para mantener uno de los residuos del orden cósmico: la disposición concéntrica de los elementos; los cuerpos pesados se sitúan donde menos lugar hay para recibir la materia —en el centro del globo del Universo—; los más ligeros se van agrupando en estratos a su alrededor.

Galileo se aferra al círculo como a la noción de naturalidad que en la tradición aristotélica le es consubstancial; la fetichización de esta figura participa también del espejismo que deriva de las últimas lecturas, mecánicas, de esa tradición: el espejeo de la *similitud*, que va desde la *convenientia*, *l'aemulatio*, la analogía y el juego de simpatías, trama semántica del parecido aun en el siglo XVI, hasta las “correspondencias” bretonianas, último fulgor de ese prestigio. La autoridad de la similitud, en su variante más arraigada —Hombre/Cosmos; Microcosmo/Macrocosmo— funciona ple-

<sup>24</sup> El mismo razonamiento se encuentra en *De Motu*, en el *Diálogo* y en los *Discursos*, citado por Koyré, *op. cit.*, p. 208.

namente en Galileo: los miembros del cuerpo humano, había observado, describen círculos y epiciclos en sus movimientos de rotación alrededor de las articulaciones cóncavas o convexas; los planetas, pues, deben trazar estas mismas figuras en su recorrido alrededor del Sol.

Si la Luna de Santa María Mayor es una transcripción literal —de primer grado— del dato aportado por el *Sidereus Nuncius*, en la obra de Rafael se inscriben dos niveles de “retombée”, dos planos de conversión del modelo científico en el espacio simbólico: el primero, que se manifiesta en toda su pintura, y antes en las de Perugino y Pinturicchio, podría ser considerado como una “rétombée” *analógica* —de segundo grado—:

El círculo —como ha señalado Charles Bouleau<sup>25</sup> no será empleado nunca más con la fidelidad de Rafael. Su predilección por “la figura más simple y perfecta” fue tal que, además del *tondo*, forma antigua que volvió a utilizar con maestría, inscribió con frecuencia uno y hasta varios círculos en el espacio rectangular de sus Madonas, cuyas líneas siguen el contorno de éstos. El mismo esquema sirve para tratar otros temas. El círculo organiza toda la composición, obliga a las figuras a insertarse en él, forma emblemática, reflejo único del orden. Un círculo —la Madona de Bridgewater; el Entierro, de Roma—; dos círculos iguales que se cortan —la Virgen entre San Juan Bautista y San Nicolás, de Londres; el Matrimonio de la Virgen, de Milán; la Crucifixión, de Londres; el Triunfo de Galatea; dos círculos concéntricos —la Virgen del Cardenalillo—; tres círculos —la Bella Jardinera, del Louvre; la Madona de Foligno. El gran fresco de la Disputa del Santo Sacramento está ordenado por arcos de círculo de centro muy alto, fuera de los límites de la obra; finalmente, tres círculos que se imbrican estrechamente estructuran la compleja organización de la Transfiguración, del Vaticano. Cada personaje, a pesar de la espontaneidad de sus gestos, de la libertad de sus trazos, se inserta con perfecto rigor en esa geometría y garantiza, al plegarse a ella sin esfuerzo, *naturalmente*, la euritmia como cualidad implícita de su generador, el círculo, su poder teológico.

El tercer nivel, *metafórico*, está presente en las últimas obras de Rafael: el círculo de la rotación cumple con su función orga-

nizadora, pero además interviene como desplazamiento simbólico —traslación equidistante del centro de la razón—: la rotación “siente” en la Madona Sixtina “como se siente” en la *Disputa* la “rotación” de las conciencias alrededor de la “verdad”.<sup>26</sup>

##### 5. LA ALEGORÍA: GALILEO / TASSO

El imperio de lo *natural* obliga a Galileo a proclamarse agente del *terror*, como se ha llamado a esa tradición, moral, denotativa, que asimila las figuras retóricas a una perversión de la naturalidad del relato y cuyo espacio se extiende desde Santo Tomás hasta el primer Robbe-Grillet. Con argumentos que podrían ser modelos de la resistencia al barroco, Galileo abogaba contra la poesía alegórica, y en particular contra la de Tasso. La alegoría obliga a la narración espontánea, “originalmente bien visible y hecha para ser vista de frente”, a adaptarse a un sentido encarado oblicuamente, implícito; la poesía alegórica oscurece el sentido original y lo deforma con sus invenciones alambicadas e inútiles como “esas pinturas que consideradas de lado y desde un punto de vista determinado, nos muestran una figura humana, pero están construidas siguiendo una regla de perspectiva tal que, vistas de frente, como se hace natural y comúnmente con las otras pinturas, no dan a ver más que una mezcla confusa y sin orden de líneas y de colores, donde con mucha aplicación se puede formar la imagen de ríos y de caminos sinuosos, de playas desiertas, de nubes y de extrañas quimeras”.<sup>27</sup>

La anamorfosis aparece pues como la perversión de la perspectiva y de su código —presentar de frente, ver de frente—, del mismo modo que la alegoría aparece como la degradación de la narración natural.

Lo que condena Galileo no es sólo la alusión marginal a otra cosa —rostros bajo los ríos y caminos sinuosos; un signo virtual bajo el signo presente— sino el hecho de que para percibirla el espectador debe desplazarse hasta un punto dado, ese en que “gracias al efecto de una variación de escritura, se revelan los límites que el código impone a la construcción de la perspectiva, las pro-

<sup>25</sup> Charles Bouleau, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, París, Seuil, 1963, p. 122.

<sup>26</sup> Yves Bonnefoy, *Rome, 1630*, París, Flammarion, 1970, pp. 173-174.

<sup>27</sup> Galileo, *Consideraciones a Tasso*.

hibiciones que gobiernan su funcionamiento 'normal'. Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello —hay que insistir— utilizando los medios mismos del código, definido como regulador". Si el reproche de Galileo a la alegoría y la anamorfosis constituye un rechazo formal de la polisemia —soporte del barroco—, su repudio a enderezar la imagen de la anamorfosis mediante un desplazamiento del punto de vista y la adopción de un segundo centro, lateral, revela una fobia del descentramiento, como si éste "cuya posibilidad está inscrita desde el origen en el código, no pudiera efectuarse más que entre límites muy reducidos y más allá de los cuales la imagen parecerá deshacerse, cuando en realidad sólo ha sido *transformada*".<sup>28</sup> La exclusión del descentramiento, la censura de ese punto marginal a través del cual el código de la perspectiva revela su facticidad, sus fallas y, con la ruptura de la continuidad de los contornos, desarregra el sistema de la linearidad, la apropiación y el ordenamiento de la realidad, ¿no será una versión más del empecinamiento de Galileo por el centro único —el círculo— y de su aversión por el doble centro de la elipse?

El relato de Tasso, afirma Galileo, se parece más a un trabajo de marquetería que a una pintura al óleo: *límites precisos*, sin relieve, *elementos demasiado numerosos* y simplemente yuxtapuestos, como si el poeta hubiera querido *llenar sistemáticamente todos los vacíos*.

Para Damisch, esta crítica manifiesta el nexo que existe entre los procedimientos de la alegoría y una práctica artesanal —la de la marquetería— que estuvo asociada, en sus comienzos, a la institución del código de la perspectiva.

Límites precisos, elementos demasiado numerosos, deseo de llenar sistemáticamente todos los vacíos: caracterizando la marquetería, Galileo, sin saberlo, formula los prejuicios anti-barrocos:

Uno, canónico: horror al "horror al vacío", miedo a la proliferación incontrolable que cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciador. El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicada*.

<sup>28</sup> Hubert Damisch, *op. cit.*, pp. 187 y 188.

*tiva*,<sup>29</sup> para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica. En el barroco, la poética es una Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *carregada*, la posibilidad de un *yo* generador, de un referente individual, centrado, que se exprese —el barroco funciona al vacío—, que oriente o detenga la crecida de signos.

La marquetería es también *cita*: yuxtaposición de diversas texturas, de vetas opuestas; contornos precisos, sin relieves: mimesis barroca.<sup>30</sup> Más que la profundidad del paisaje, la geometría de los instrumentos, o el volumen de las frutas; lo que la marquetería muestra, sumando segmentos de distinto grano, es el barnizado artificio del *trompe-l'oeil*, fingiendo denotar otra cosa, señala en sí misma la organización convencional de la representación. Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego.<sup>31</sup>

Al señalar antes que la obra la *operatividad* —emplee o no el *trompe-l'oeil*—, más que la imitación de una obra canónica —o reproducción ilusoria— la producción como mimesis o activación de un *código*, la marquetería metaforiza, sobre todo, a la propia metáfora, significativa de connotación del barroco, arte de

<sup>29</sup> Roland Barthes, "Tacite et le baroque funèbre", en *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, p. 108.

<sup>30</sup> Marquetería y barroco: "Nada menos fluido, menos continuo, más abrupto, que la visión que en ella se expresa. Sí, el universo ofrece a primera vista una profusión de colores, de substancias, de cualidades sensibles, y es por su riqueza por lo que asombra al primer contacto; pero pronto las cualidades se organizan en diferencias, las diferencias en contrastes, y el mundo sensible se polariza siguiendo las leyes estrictas de una especie de *geometría material*." Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 29 y 30. El subrayado es mío.

<sup>31</sup> El lenguaje barroco podría compararse a esa "lengua de fondo" (Grundsprache) en que el presidente Schreber escucha sus alucinaciones y que Lacan identifica con los mensajes *autónimos* de que hablan los lingüistas: el objeto de la comunicación es el significante y no el significado. El mensaje, en el barroco, es la relación del mensaje consigo mismo; en la "lengua de fondo" del presidente —que, como la del barroco, es algo arcaica pero siempre rigurosa y rica en eufemismos— la relación de los seres que emiten estas voces es análoga a las conexiones del significante, su naturaleza, además, es puramente verbal: son la "entificación" de la palabra que soportan. Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, pp. 537-538.

hacer según ciertos cánones, del hacer *tout court según reglas internas al hacer mismo*. Pero *hacer* quiere decir *significar*. La metáfora, que interviene en la significación, la prolonga, la suspende, es el modelo por medio del cual el sistema barroco encuentra más conveniente —más fácil, más necesario— describir, inventar, proyectar, instituir este hacer autónomo y desprejuiciado, este hacer por hacer, hacer haciendo *la cosa y el modo* que posibilita el mensaje literario —estético en general— y garantiza el sentido que éste es capaz de comunicarnos [...]; la metáfora —en la descripción metalingüística que da de ella el barroco— no se carga de intenciones metafísicas y cognoscitivas, sino que viene a representar el momento de excelencia —y de ostentación— de la operatividad en que el ingenio barroco se resuelve.<sup>32</sup>

Esta banda isomórfica *alegoría-anamorfoxis / alegoría-marquetería / marquetería-(cita) (saturación) (metáfora barroca)*, se cierra, alrededor de la imagen nodal, generadora: la rotación circular del sistema galileano: la metáfora es el traslado, la mudada retórica por excelencia, el paso de un significante, inalterable, desde su cadena "original" hasta otra, mediata, y de cuya inserción surge el nuevo sentido —figura logocéntrica: supone que hay un sentido y que se desplaza, pero aun en el interior del desplazamiento el logocentrismo se salva en la medida en que hay un sentido propio y un centro: figura de la conservación.

Como la metáfora, la rotación circular es la única traslación de los cuerpos que garantiza su inalterabilidad, la invariabilidad de la distancia que los separa de un centro que los anima y conforma, y este desplazamiento permite, como en el espacio simbólico, la producción del sentido: el funcionamiento del sistema —retórico / solar.

Metáfora / rotación circular: sentido y planetas permanecen iguales a sí mismos en el universo pre-barroco: todo se mueve sin inmutarse, todo se traslada, siempre a igual distancia, alrededor de un centro esplendente —el Sol, el Logos— sin alterar, en ese desplazamiento, su identidad. *La metáfora es la "retombée" del círculo —de la órbita circular—, como la elipsis lo es de la elipse —de la órbita elíptica—: el del barroco es el espacio de Kepler.*

<sup>32</sup> Giuseppe Conte, *La metáfora barroca*, Milán, Mursia, 1972, pp. 76 y 95. Considero este "barroco", centrado en la metáfora, como un pre-barroco, dejando la nominación de barroco propiamente dicho para el arte isomórfico del keplerismo y (des)centrado en la elipse.

### III. LA COSMOLOGÍA BARROCA: KEPLER

TAL ES LA connotación teológica, la autoridad icónica del círculo, forma natural y perfecta, que cuando Kepler descubre, después de años de observación, que Marte describe no un círculo sino una elipse alrededor del Sol, trata de negar lo que ha visto; es demasiado fiel a las concepciones de la Cosmología antigua para privar al movimiento circular de su privilegio.<sup>1</sup>

Las tres leyes de Kepler,<sup>2</sup> alterando el soporte científico en que reposaba todo el saber de la época, crean un punto de referencia con relación al cual se sitúa, explícitamente o no, toda actividad simbólica: algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único,

<sup>1</sup> El apego a una forma reviste siempre un intento de totalización ideal: se postula una identidad de matriz, una *conformidad* de las estructuras primarias sensibles —estáticas o dinámicas— con un modelo o generador común promovido así al rango de significado último, ergo ontológico. Si la reducción al círculo nos parece hoy burda, la tentación de una lectura positivista, en clave de interacción puramente formal —es decir, olvidando, eludiendo o repudiando la instancia del sujeto, su inserción en el campo simbólico donde se efectúa el enunciado de esas formas—, está siempre presente. Hoy, un desciframiento de ese tipo nos conduciría a aseverar que si una figura nos atraviesa, modela verticalmente el cosmos, es sin duda la hélice: la cadena del ADN está configurada como una doble hélice; la Vía Láctea tiene brazos espirales. El manierismo helicoidal que postula el *contraposto*, que deforma y propulsa los personajes, y el barroco borrominiano, al dibujar las torres-hélices de San Ivo de la Sapiencia, hubieran hecho surgir en la realidad, pasar al espacio de la representación, la estructura paradigmática elemental.

Pero más que confirmar o invalidar la isomorfia precedente, habría que investigar el soporte logocéntrico de toda reducción isomórfica; esta investigación, este ir más allá del pensamiento isomórfico debe pasar por la negación/integración de los modelos formales, así como la transgresión de la metafísica implica que sus límites estén siempre activos; el ir más allá de la metafísica se efectúa —afirma Derrida— como una agresión y transgresión que se sostiene con un código al cual la metafísica está irreductiblemente ligada.

<sup>2</sup> 1) Los planetas describen elipses de las cuales el centro del Sol es uno de los centros; 2) El radio que une el centro del Sol al centro del planeta recorre áreas iguales en tiempos iguales; 3) La relación del cubo de la mitad del eje mayor al cuadrado del período es la misma para todos los planetas.

irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del *yang* germinador del Sol, el ausente.

Esta doble focalización se opera en el interior de un espacio limitado —por la esfera de las estrellas fijas—, cavidad donde se encuentran la Tierra, el Sol y los planetas, espacio, tan lejos como pueden verse los astros, finito: el pensamiento de la infinitud, de lo no centrado, sin lugares ni espesores precisos, el pensamiento de la topología barroca, lo bordea, límite lógico.<sup>3</sup>

El pensamiento de la finitud exige el pensamiento imposible de la infinitud como *clausura conceptual* de su sistema y garantía de su funcionamiento. La amenaza del exterior inexistente —el vacío es *nada* para Kepler, el espacio no existe más que en función de los cuerpos que lo ocupan—, exterior del universo y de la razón —la impensabilidad de la nada—, rige pues, al mismo tiempo, la economía cerrada del universo y la finitud del logos; el “centro vacío, inmenso, el gran hueco” de nuestro mundo visible, donde los planetas trazan alrededor del Sol las elipses concéntricas de sus órbitas, exige, al contrario, su *clausura física* en la “bóveda” de las estrellas fijas.

Más que considerar la elipse como una forma concluida, paralizada, habría que asimilar su geometría a un momento dado en una dialéctica formal: múltiples componentes dinámicos, proyectables en otras formas, generadores. La elipse supuesta definitiva podría a su vez descomponerse, convertirse en otras figuras cónicas, reducirse a una interacción de dos núcleos o a la escisión de uno, central, que desaparece, a la dilatación de un círculo, etc. De estos momentos no hay, por definición, clausura; la forma geométrica, en esta lectura, funcionaría como “grama móvil”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “Este pensamiento —el de la infinitud del universo— conlleva no sé qué horror secreto; en efecto, uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro, y por ello mismo, todo lugar determinado.” (Kepler.) Pascal, como es harto sabido, sintió el mismo horror, pero con una diferencia: en él, el vértigo del infinito engendra su vórtice: allí donde no hay lugar, o donde el lugar falta, allí, precisamente, se encuentra el *sujeto*.

<sup>4</sup> Uno de los posibles “modelos tabulares”, consideraría el “descentramiento”, el “doble centro” —un centro presente que se podría asimilar al significante y un centro virtual que se podría asimilar al significado—, etc. Aplico a esta figura un funcionamiento textual propuesto por J. Kristeva, *Semiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

Situaremos la “retombée” de la elipse no sólo en tanto que marca representable, ateniéndonos a su registro constitutivo —el de la geometría y la figuración—, sino que la proyectaremos en otro espacio, el de la Retórica, para mostrar, gracias a ese desplazamiento, la coherencia del logos que, como diferencia, genera las dos versiones de la *figura*.

Una proyección de las *cónicas*, su inserción en otro discurso —el de la Retórica— mostraría esta coherencia en la gramática del barroco: *la elips(e/is)*, *la parábola* y *la hipérbol(a/e)* corresponden a los dos espacios, geométrico y retórico. No es un azar si la tradición aristotélica nombra y distribuye estas *figuras* que afirman, en la coincidencia nominal de sus dos versiones, la compacidad de un mismo logos.<sup>5</sup>

#### 1. DESCENTRAMIENTO: EL CARAVAGGIO / LA CIUDAD BARROCA

La “retombée” de la cosmología kepleriana puede situarse, si leemos la elipse como descentramiento y “perturbación” del círculo —con todas las resonancias teológicas que ello implica—, en un momento preciso: la organización geométrica del cuadro, su armazón, se descentran —se excentran—; los gestos, en su exceso, ya no pueden conformarse al círculo de la rotación de los miembros alrededor de sus ejes, solidario de la cosmología galileana, del círculo de la rotación de los planetas; se han ensanchado, dilatado, sus curvas son tan “imperfectas” como la materia porosa, lunar, de los cuerpos que los realizan. Partiendo de lo alto —del ángulo superior derecho, por ejemplo, en *El Santo Entierro*, del Caravaggio—, un movimiento brusco desequilibra y fuerza los personajes hacia el ángulo inferior izquierdo —Bouleau señala las connotaciones de la palabra *sinistra*—; el peso los degrada, la gravedad los arrastra, río abajo. El centro solar (la *charpente* circular), áureo, único, ya no los imanta y ordena; derivan, caen o ascienden, huyen hacia los bordes. Ahora, “rebajados”, habitan nuestro espacio: pies callosos, grupas, harapos; el ruido de unas monedas o el de un látigo

<sup>5</sup> Un texto posterior deberá investigar la “retombée” de la parábola y la hipérbol(a/e); éste se limita a diseminar la elips(e/is), fundamento del barroco.



se nos vienen encima. Descentramiento y caída teológicos: los santos se encarnan en la plebe romana, la escena del milagro es una cantina, de modelo al cuerpo inánime de la virgen sirve el cadáver de una hidrópica.

El descentramiento —la anulación del centro único— repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano. La ciudad renacentista es galileana, inscribible en un círculo; su plano alude a una metáfora antropomórfica explícita, también a la metáfora cosmológica que le sirve de substrato: la del universo helicocéntrico. Poco importa, a nivel de la *episteme* renacentista, el desplazamiento de la Tierra al Sol: algo unifica ambos sistemas y les imparte su infalibilidad y equilibrio: la presencia plena y estructurante del Hombre:

Para los arquitectos, teóricos del Renacimiento italiano, edificios y ciudades deben ser concebidos a partir del modelo de los cuerpos animados, de los cuales el del hombre es perfecto. Su organización será pues, dictada por las mismas relaciones armónicas y las mismas reglas de proporción que ligan los miembros entre ellos y al cuerpo entero. El centro del cuerpo, el lugar que le da sentido, no puede ser aún el corazón, motor de una organización inaparente y descubierta mucho más tarde, sino el ombligo. Para F. di G. Martini el ombligo de la ciudad está constituido por la plaza principal, alrededor de la cual se agrupan la catedral, el palacio del príncipe y una serie de instituciones. Alberti y Filarete comparan también la ciudad al cuerpo, con sus huesos, su carne, su piel y sus miembros. En todos estos autores neopitagóricos el centro de la ciudad que se inscribe idealmente en un círculo, es igualmente valorizado por sus propiedades geométricas que por sus propiedades metafísicas.<sup>6</sup>

El espacio centrado es semántico: proporciona una información redundante que se refiere al conjunto conocido de estructuras sociales y favorece la integración a ellas. En la ciudad onfálica, el *alojamiento*, inserción etológica, es también una *habitación*, inserción simbólica; la ciudad galileana funciona, en cuanto a su espacio semántico, como la aldea primitiva: la posición de la cabaña atribuye y enuncia un estatuto económico, una actividad ritual y hasta regula las posibilidades de selección conyugal. La aldea y la ciudad prebarroca no se limitan a situar al hombre en los intersticios de su red circular y motivada, sino que al hacerlo le garan-

<sup>6</sup> Françoise Choay, *op. cit.*, p. 93, n. 1.

tizan una relación con el universo —o con el espacio de los muertos—, lo insertan en una topología significativa, en un espaciamento en que la distancia al ombligo, al anclaje materno constituyente, es emblemática: allí donde vivir es hablar.

El discurso urbano prebarroco, aun el más reformador o crítico, opera siempre en función del “centramiento”, distribuye en función de motivación; así la reforma sixtina dispone las edificaciones significantes con relación a un monumento único —Santa María Mayor— y no hace más que “adaptar a una situación orgánicamente compleja y condicionada por las preexistentes el esquema radiocéntrico de los utopistas”;<sup>7</sup> la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significativo privilegiado que la imante y le otorgue sentido: Pietro de Cortona “prolonga el discurso arquitectónico a la escena urbana circundante y expresa así, de modo clarísimo, la nueva concepción del monumento como elemento de un tejido continuo al cual se conjuga dialécticamente”.<sup>8</sup>

Descentramiento: repetición. Que nada perturbe la insistencia, la uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos, como en la perspectiva de los paisajistas del Renacimiento, hasta la línea del horizonte, que nada interrumpa la continuidad silogística del texto urbano, de aceras y cornisas, como nada fractura, desde lo ínfimo hasta lo máximo, la continuidad lítica del espacio mensurable, ni la del tiempo, perpetua sucesión de instantes idénticos, sin relación con la experiencia de la vida: un reloj lo marca en cada sala burguesa.

Perspectiva, tiempo, dinero: todo es medida, cantidad, repetición; todo es analizable, fragmentable: el cuerpo en órganos, la moral en casos —los jesuitas los codificaron—, el comercio en operaciones de cálculo y contabilidad, el oro en monedas uniformemente calibradas y acuñadas, la tierra en Estados de fronteras precisas, la arquitectura en órdenes, la ciudad en unidades fragmentarias, reducibles a figuras geométricas: avenidas que avanzan, sin meandros, no importa hacia dónde; lo que cuenta son las series, el alineamiento obsesivo, la repetición de columnas y molduras, y hasta de hombres que, también idénticos, imperturbables, mecanizados, recorren las avenidas, endomingados para los desfi-

<sup>7</sup> Paolo Portoghesi, *op. cit.*, p. II.

<sup>8</sup> *Ibid.*

es militares. "Las líneas de progresión toman entonces más importancia que el objeto a que conducen. La explanada que da acceso al palacio Farnese presenta más interés que la fachada masiva que se encuentra en su cima".<sup>9</sup>

Pero la insistencia en la uniformidad rectilínea no es sólo un menosprecio al monumento final —reducido a un arco de triunfo— sino una marca de la coincidencia, en el horizonte, de las líneas, una confirmación del funcionamiento de la perspectiva—, sino una sugestión de movimiento, de rapidez. Barroco: espacio del viaje, travesía de la repetición.

La ciudad, que instaure lo cifrable y repetitivo, que metaforiza en la frase urbana la infinitud articulable en unidades, instaure también la ruptura sorpresiva y como escénica de esa continuidad, insiste en lo insólito, valoriza lo efímero, amenaza la permanencia de todo orden.

Todo puede prolongarse —la constitución de las cosas así lo permite—, ergo, aburrir. Apoteosis, casi histérica, de lo nuevo, y hasta de lo estafalario: obeliscos, fuentes *grotescas* para desvirtuar la monotonía de las avenidas, ruinas, o falsas ruinas, para ahondar y negar el cauce mudo del pasado cuya historia "se encuentra más bien en las huellas que ha dejado en las formas vivas".<sup>10</sup> Los periódicos envejecen el acontecimiento de ayer con la malaxia sin conexión alguna —excepto su simultaneidad— de acontecimientos de hoy; la moda, siempre cambiante, ridiculiza el traje a la vista: es imposible —no hay grado cero del vestuario— no seguirla.

El espacio urbano barroco, frase del descentramiento como repetición y ruptura, es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un referente autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión.

<sup>9</sup> Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, París, Seuil, 1964, p. 465. Título original en inglés: *The City in History*.

<sup>10</sup> Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 46. Tomo del mismo autor la simultaneidad de acontecimientos históricos.

## 2. DOBLE CENTRO VIRTUAL: EL GRECO

La  $\{ \}$  refleja (  $\{ \}$  ) con que Lomazzo traza el monograma secreto de la perfección, estructura varias obras del Greco.<sup>11</sup> Línea serpentina, llama: "Hay que representar todos los movimientos de manera que el cuerpo parezca una serpiente, para lo cual la naturaleza se presta fácilmente."<sup>12</sup> Furia de las figuras: ascenso que las tuerce forzándolas a organizarse, a encajar en un riguroso ornamento que contrapone sus ademanes, hélices.

Dos centros virtuales —los de las curvas superiores—, que se corresponden especularmente, imantan la composición. Sólo el andamiaje invisible del cuadro los revela; no los ocupa ninguna figura: los personajes se vuelven hacia ellos, cruce de las miradas.

En esta doble focalización especular y negativa, en esta vigilada simetría al vacío, podemos leer un "momento de pasividad" en la dialéctica generadora de la elipse, un *grama* de retracción y ausencia.

Momento virtual, femenino —metonímico— en la germinación de la figura: los centros inocuados no se limitan a totalizar alternativamente la composición, a desplazar la mirada de un término a otro, contiguo, sino que marcan la función de la carencia organizadora en el interior de la cadena significativa, la importancia de la focalización denegada en la red metonímica de la representación.<sup>13</sup>

Su reverso dialéctico: real, masculino —metafórico— se encuentra, perfectamente legible, en la pintura de Rubens.

## 3. DOBLE CENTRO REAL: RUBENS

*El Intercambio de Princesas*, de Rubens, ilustra literalmente el momento de doble focalización positiva, posible constituyente de la generación de la elipse.

Dos mozalbetes robustos y cubiertos con cascos —alegorías de

<sup>11</sup> Como *La Comida de Simón* del Chicago Art Institute.

<sup>12</sup> Lomazzo, Libro VI, cap. IV.

<sup>13</sup> Empleo aquí una definición lacaniana de la metonimia tal y como la precisa François Wahl, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, p. 442.

España y Francia, la misma figura en sus dos posiciones *solsticiales*—, giran, dibujando una cuidadosa elipse abierta —las manos no llegan a tocarse: un personaje desnudo, poco visible, ángel o diablo, trata de cerrarla.

Un torbellino superior de angelotes, onda cerrada de mano en mano, materializa una elipse perfecta, celeste, y enmarca una coruscación —el oro que derrama desciende sobre las princesas.

La elipse superior duplica, en el espacio alegórico por excelencia —el cielo—, la rotación que efectúan las alegorías terrestres —España y Francia—, así como éstas duplican sobre la Tierra, en el trazado elíptico de sus desplazamientos, el orden del cielo astronómico, la trayectoria de los planetas —entre ellos la propia Tierra.

La organización del cielo astronómico real —la órbita kepleriana— se refleja en la figuración alegorizada sobre la Tierra —la curva que trazan los mozalbetes—, como esta última se refleja en el cielo simbólico —la espira de los angelotes.

Dos centros reales —ocupados por figuras—: los de la elipse terrestre: coinciden con ellos las princesas que se intercambian. Una es luminosa, esbelta y espejeante —solar—; la otra, por su puesto, es más pequeña, apagada, discreta.

#### 4. ANAMORFOSIS DEL CÍRCULO: BORROMINI

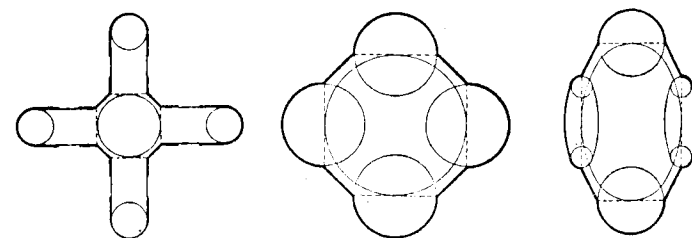
Entre las posibilidades de generación de la elipse, una posee particular verosimilitud geométrica: la que confiere al círculo poder de elasticidad, y a su centro —como a un núcleo celular— capacidad de escisión.

Dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, desplazamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta esa lateralidad máxima que permite la constitución real de otra figura regular: anamorfosis.

El proceso probablemente seguido por Borromini en el dibujo del plano de San Carlino retraza estas posibilidades dinámicas del círculo. El esquema original del San Pedro miguelangelesco —un círculo central inscrito en una cruz griega con brazos terminados por círculos— sufre una primera mutación según Portoghesi, cuando se eliminan todos los elementos de pausa, es decir, los brazos rectangulares que retardan el contacto entre el espacio central y sus terminaciones curvilíneas de los ábsides. El esquema resultante

<sup>12</sup> Lomazzo, libro VI, cap. IV.

se deforma en sentido longitudinal a través de un proceso de anamorfosis que atribuye a la materia una especie de elasticidad: los ábsides semiovales se derivan de la transformación proyectiva de los ábsides semicirculares del esquema primitivo; la elipse emblemática del barroco, la elipse borrominiana, forma central del plano definitivo, explicita aquí una de sus probables etiologías: la anamorfosis del círculo.



Plano de San Carlino, de Borromini, obtenido por anamorfosis del círculo.

Generada a partir del círculo, por dilatación longitudinal, la elipse planimétrica, base formal del feno-plano en la práctica de Borromini, puede ilustrar la validez de esta figura en la proyectiva del barroco; no por derivada del círculo debe considerarse la elipse —como lo hizo la tradición idealista, desde Platón hasta Galileo— “rebajamiento”, anomalía o residuo de una forma precedente y perfecta. *Derivación* se toma aquí en el sentido lexicológico del término: las formas obtenidas, que sólo por prejuicio llamamos secundarias, tienen igual poder “performativo” que las infinitivas, su puestamente básicas y a las cuales la prioridad (temporal) ha dotado de *prioridad* (se trata, en este sentido, de un término de bolsa): “acción” que tiene un privilegio sobre las otras. A la precedencia cronológica —arbitraria: podríamos generar el círculo por contracción de la elipse— se ha otorgado normatividad autoritaria en una jerarquía de valores cuya referencia maniática es la del origen.

## 5. ELIPSIS: GÓNGORA

La elipsis arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico —supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa—, sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente, caravaggismo: rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo/alzamiento cenital del objeto: “La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación. En ese sentido se puede hablar del goticismo de su luz de alzamiento. La luz que suma el objeto y que después produce la irradiación.”<sup>14</sup> La elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro, *láser* que alcanza en Góngora su intensidad máxima: “su luminosidad, el más apretado haz luminoso que haya operado en cualquier lengua romántica”.<sup>15</sup>

O si se quiere: supresión, sequedad o carencia del paisaje/exaltación jubilosa de la naturaleza muerta que ocupa el primer plano:

la circunstancia de la contrarreforma hace de la obra de Góngora un contrarrenacimiento. Le suprime el paisaje donde aquella luminosidad suya pudiera ocupar el centro. El barroco jesuita, frío y ético, voluntarista y sarmentosamente ornamental, nace y se exhibe en la decadencia de su verbo poético, pero ya antes le había hecho el círculo frío y el paisaje escayolado, oponiendo a sus venablos manos de cartón [...], banquete donde la luz presenta los pescados y los pavos.<sup>16</sup>

Al provocar la momentánea incandescencia del objeto, su chisporroteo ante los ojos, extrayéndolo bruscamente de la opacidad, arrancándolo a su complementaria noche oscura,<sup>17</sup> el discurso barroco, que respeta así las consignas didácticas del aristotelismo,

<sup>14</sup> José Lezama Lima, “Sierpe de Don Luis de Góngora”, en Lezama Lima, *Los grandes todos*, Montevideo, Arca, 1968, pp. 192-193.

<sup>15</sup> José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 215.

<sup>16</sup> José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 196.

<sup>17</sup> Lezama, sobre *Las Soledades*, proyecta la metáfora de la *noche oscura* en lo que él considera una complementariedad textual: Góngora/San Juan: “Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría

reproduce una práctica para aguzar la visión, que Lezama localiza en la cetrería: “A veces el tratado del verso en Góngora, recuerda los usos y leyes del tratamiento de las aves cetreras. Cubre la testa de esas aves una capirotta que les fabrica a sus sentidos una falsa noche. Desprendidas de sus copas nocturnas artificiosas, les queda aún el recuerdo de su acomodamiento a la visión nocturna, para ver en la lejanía la incitación de la grulla o la perdiz.”<sup>18</sup>

El apogeo de la elipsis en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina, coincide con la imposición de su doble geométrico, la elipse, en el discurso astronómico: la teoría kepleriana. En la figura retórica, en la economía<sup>19</sup> de su potencia significativa, se privilegia, en un proceso de doble focalización, uno de los focos en detrimento de otro. *La elipsis, en sus dos versiones, aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado / el Sol) que esplende en la frase barroca; otro obturado (el significante oculto / el centro virtual de la elipse de los planetas), elidido, excluido, el oscuro.*<sup>20</sup> La noción de carencia, de defecto, se

mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizás ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español, en que el rayo metafórico de Góngora necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa [...]. Será la pervivencia del barroco poético español las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metafórico de Góngora en vuelto por la noche oscura de San Juan.” *Op. cit.*, pp. 204 y 209.

La función de lo positivo junto a lo negativo —del objeto y su noche como complementariedad y alternancia, podría asimilarse, más que a cualquier aspecto del pensamiento clásico —a pesar de las connotaciones aristotélicas que señalamos—, a un sistema de dualidades antagónicas en cuya yuxtaposición hay un movimiento de vaivén y que sería legible a través de la dialéctica hegeliana o por sus orígenes en el pensamiento renacentista: Bruno.

<sup>18</sup> José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 200.

<sup>19</sup> Otra lectura *económica* de la elipse, nuevo acercamiento a la figura: “su desarrollo que hace aparecer la mercancía como cosa de dos caras, valor de uso y valor de cambio, no hace desaparecer esas contradicciones sino que crea la forma en la cual pueden moverse. Se trata por otra parte del único método para resolver contradicciones reales. Es por ejemplo una contradicción que un cuerpo caiga constantemente sobre otro y sin embargo lo rehuya constantemente. La elipse es una de las formas del movimiento a través de las cuales esta contradicción a la vez se resuelve y se realiza”. Philippe Sollers, *Nombres*, 2.98, París, Seuil, 1968.

<sup>20</sup> La dialéctica que rige las apariciones de los centros es comparable a la que opuso al dios secreto de Port Royal con el dios solar de Versalles y sobrepasa el sentido estético, moral o sociopolítico que se le ha conferido usualmente.

apenas la fecunda yegua andaluza (madre de caballos que son el mismo viento), de piel coloreada como el iris, concibe por obra del más puro soplo del viento engendrador, cuando lo mismo el caballo que su madre (él anhelando fuego, humo ella) tascan ya el freno de oro.

El pasto de las riberas del río Guadalete es como ambrosía, alimento de los caballos del Sol, según Ovidio.

La mecánica clásica de la elipsis, es análoga a la que el psicoanálisis conoce con el nombre de *supresión* (*Unterdrückung*/re-*presión*), operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno. La supresión, como la elipsis, es una operación que permanece en el interior del sistema-conciencia: el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconsciente y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significante expulsado de su discurso legible.

En el universo extremadamente culturalizado del barroco, el mecanismo de la metáfora se eleva a lo que hemos llamado su potencia al cuadrado:<sup>22</sup> Góngora parte, como terreno de base —los otros poetas, del enunciado lineal, informativo—, de un estrato ya metafórico armado por esas figuras de tradición renacentista que han constituido hallazgos para la poesía precedente, que él considera como enunciados “sanos”, “naturales” y a los que, mediante una nueva metaforización, dará acceso al registro propiamente textual. Podemos considerar que el término ausente y doblemente alejado de esas metáforas es “ignorado”<sup>23</sup> por el poeta barroco en su trabajo de codificación, que pertenece a un inconsciente cultural oculto bajo el proceso de naturalización y al cual ni siquiera el propio codificador tiene acceso; en este caso, la metáfora barroca se identificaría con un modo radicalmente diferente de la *supresión*, que consiste en un cambio de estructura: la *represión* (*Verdrängung/refoulement*). Es en el plano del sistema Inconsciente donde se desarrolla íntegramente esta operación, mediante la cual se encuentran empujados o mantenidos a distancia los represen-

<sup>22</sup> Severo Sarduy, “Sur Góngora”, en *Tel Quel* 25, 1966 y en *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. [Incluido en este volumen.]

<sup>23</sup> Estas comillas son más que necesarias: poco importa, por supuesto, que el poeta lo conozca o no —trampa del psicologismo—; importa, al contrario, saber si está inscrito de modo descifrable o no en el significante, cuya cadena, si así puede decirse, “sabe” bien al poeta.

tantes de representaciones ligados a ciertas pulsiones.<sup>24</sup> En la medida en que se identifica con una organización de la carencia —y ante todo como carencia “originaria”—, la represión pone en acción un funcionamiento de tipo metonímico que implica la fuga indefinida de un objeto de pulsión; pero, en la medida en que a través del síntoma deja entrever un regreso de lo reprimido —el síntoma<sup>25</sup> es su significante en la economía de la neurosis—, se confunde *exactamente* con la metáfora.<sup>26</sup>

El lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente, adquiere —como el del delirio—, una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico —resorte, también, del síntoma—, pierden su dimensión metafórica: su sentido no precede la producción; es su producto *emergente*: es el sentido del significante, que connota la relación del sujeto con el significante. Así funciona el lenguaje barroco, también el delirio:

Esas alusiones verbales, esas relaciones cabalísticas, esos juegos de homonimia, esos retruécanos [...] y yo diría ese acento de singularidad cuya resonancia en una palabra tenemos que saber escuchar para detectar el delirio, esa transfiguración del término en la intención inefable, esa fijación de la idea en el semantema (que en este caso tiende precisamente a degradarse en signo), esos híbridos del vocabulario, ese cáncer verbal del neologismo, ese en viscamiento de la sintaxis, esa duplicidad de la enunciación, pero también esa coherencia que equivale a una lógica, esa característica que, de la unidad de un estilo a los estereotipos, marca cada forma del delirio: a través de todo eso el enajenado, por la palabra o por la pluma, se comunica con nosotros.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> La definición de estos conceptos freudianos está tomada de Jean Laplanche y J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, París, PUF, 1967.

<sup>25</sup> Se trata, por supuesto, de un síntoma que funcione como significante, es decir, que se diferencie del “índice natural” que constituye la noción de síntoma en medicina.

<sup>26</sup> Lacan insiste en esta identificación total: “si el síntoma es una metáfora, el decirlo no lo es”. *Écrits*, p. 528.

<sup>27</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, pp. 167-168.

Los términos elididos —en ambos discursos— son pocos: aquellos “representantes de la representación” ligados, directamente o no, a ciertas pulsiones: la de muerte, no por azar, en el barroco, que, por denegación, multiplicó el ornamento funerario; las escatológicas, como ya se ha dicho en ese derroche de oro. Los recursos simbólicos de la elisión, al contrario, son tan ilimitados como el lenguaje —la sinonimia de la expulsión es vasta—; sin embargo, es el carácter constitutivo de los símbolos lo que los acerca y reduce: así como los números primos se encuentran en la matriz de todos los otros, así los símbolos de un discurso subyacen bajo todos sus semantemas: una investigación *discreta* —es decir, atenta a la discontinuidad, a la diferencia, a los puntos de ruptura de la cadena significativa, gracias a los cuales surge la significación— de sus interferencias, siguiéndolo el hilo de una metáfora cuyo desplazamiento simbólico neutralizará los sentidos segundos de los términos que asocia, restituirá a la palabra su pleno valor de evocación.<sup>28</sup> Lacan añade que “esta técnica exigiría, tanto para enseñarse como para aprenderse, una asimilación profunda de los recursos de una lengua y especialmente de los que se realizan concretamente en los textos poéticos”.<sup>29</sup>

En ambos discursos la carga significativa de los términos, su capacidad de referencia al centro oscuro —significante “feo, incómodo, desagradable”, “horrendo pormenor” del barroco/“nudo patógeno” del psicoanálisis—, no obedece ni al trabajo de elaboración textual a que han sido sometidos, ni a su casi siempre engañosa dependencia semántica con relación al centro virtual, sino simplemente, a su *posición* con respecto a él, es decir, a su inserción en la topología propiamente simbólica de la elips(e/is): así, la escucha discreta —desciframiento del discurso a partir del sonido—, *musical*, la verdad del oído, permite detectar *radialmente* la presencia del “nudo patógeno” —o del significante elidido— y su proximidad: la metáfora de esta detección, de origen freudiano, “evoca el pentagrama donde el sujeto despliega ‘longitudinalmente’, para emplear el término de Freud, las cadenas de su discurso, siguiendo una partitura cuyo leitmotiv es el ‘nudo patógeno’. En la lectura de esa partitura, la resistencia se manifiesta ‘radicalmente’, término

<sup>28</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, p. 295.

<sup>29</sup> *Ibid.*

opuesto al precedente, y con un desarrollo proporcional a la proximidad de la línea en curso de desciframiento, a la que libera, concluyéndola, la melodía central”.<sup>30</sup>

Esos radios son isomórficos de los ejes de la elipse y el discurso longitudinal, de su trazado, supuesto uniforme, alrededor del doble centro. En apariencia sólo el centro manifiesto, solar, le imparte su brillo significativo, ordena cuidadosamente la distribución de las figuras y el oro; en realidad, si escuchamos *discretamente*, pronto aparecerán puntos preaudibles, y por ello situables, en que el tema regresa, puntos regularmente repetidos, faltas, fallas en la órbita, marcas que hay que contornear, momentos en que la palabra vacila, o al contrario, reincidencias, en el despliegue de los mismos elementos significantes: “paréntesis frondosos en el período de la corriente” —como las islas de un río en *Las Soledades*— espejeo, anagrama, trabajo de típano.

Queda por elucidar, en este funcionamiento del discurso, un sitio: el del sujeto. Éste, si en efecto se trata de él —toda la topología lacaniana no hace más que probarlo—, es porque no está donde se le espera —en el sitio donde un Yo gobierna visiblemente el discurso que se enuncia—, sino allí donde no se le sabe buscar —bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado, del cual el Yo se cree expulsado.

Así, en el instante mismo en que el sujeto “surge” como sentido en un lugar dado del texto —para lo cual tiene que ser ya un elemento mínimo del lenguaje, un “trazo unario” en el campo del Otro—, se desvanece en otro lugar —*fading*—, allí donde algo se pierde o cae del lenguaje: el representante de la representación. En ese sentido, los dos centros de la elipse ilustran perfectamente el sujeto en su división constituyente. Y aún más: se ve cómo la metáfora, al hacer surgir en una cadena significativa un término procedente de otra cadena, es, como dice Lacan, metáfora del sujeto: no sólo remite a otro registro de sentido, sino también a otro sitio donde encontrar el sujeto.

En este plano, se diría también que la escritura barroca, en su derroche al servicio de una represión, es la verdad de todo lenguaje. El objeto de la represión no es la significación misma (ni el afecto, que será, simplemente, desplazado), sino un significante, sobrede-

<sup>30</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, pp. 371-372.

terminado, que, por ser un representante, Lacan compara a un embajador.

En la medida en que el sujeto circula bajo la cadena, en la medida en que brilla en el trazado de la órbita como su centro supuesto, parece ajeno al centro oscuro, pero cuando un significante de más o de menos viene a marcar la carencia —detectable en el representante de la representación—, entonces la cadena deja caer al sujeto de su lugar único, lo *desorbita*, y éste viene a situarse, como un reverso de su brillo, en la noche del centro segundo.

#### 6. ELIPSIS DEL SUJETO: VELÁZQUEZ

*Las Meninas* figurarían, entregarían al espectador, condensado en el instante de la mirada, en ese, primero, en que el cuadro se estructura como totalidad, todo el proceso —la elevación al cuadrado— de la metáfora barroca: su doble elisión, su trabajo insistente, y luego, en la brevedad de un reflejo, en la coincidencia fortuita del ojo y la imagen especular, la revelación frontal, aunque virtual meridiana, del sujeto elidido, su *extracción*.

Doble elipsis: ausencia de lo nombrado, tachadura de ese exterior invisible que el cuadro organiza como reflejo, de eso que la tela reproduce y que todos miran, todos se vuelven para mirar; ausencia aquí subrayada por la estructura propia de la obra y que irrumpiendo, semiesfumada, en su centro, el espejo restituye: lo que del cuadro, apunta Foucault, es dos veces necesariamente invisible, metátesis de la visibilidad.

Pero a partir de esa elipsis, a la vez inherente al cuadro —por su existencia como pintura— y constituyente de este cuadro —por su particular composición—, se produce otra que eleva la obra al barroco —como se eleva a una potencia— y la designa como modelo del cifraje barroco de codificación: el sujeto (tema) aquí elidido es también el sujeto, el fundamento de la representación, ese “a quien la representación se parece, ese a cuyos ojos la representación no es más que parecido”: centro organizador del logos en su metáfora solar: el rey, alrededor de quien todos giran y que todos ven; su correlato metafísico: el maestro que representa, la mirada que organiza, el que ve.

Simplemente, la posibilidad de una lectura frontal —no radial—, el surgimiento del sujeto, doblemente elidido, como imagen

especular, su concepción como entidad no escindida y su extracción sin residuos, nos sitúan de lleno en una lectura idealista, cuyo propio funcionamiento admirable bastaría como garantía de falacia: tal desciframiento, al ofrecer su nitidez revela su función precisa, esa que el sueño, como pantalla, utiliza para, al mostrar, ocultar.

Aventurar otra interpretación de *Las Meninas* no podría hacerse más que bajo la rúbrica, siempre balbuceante, del hipotético “¡y si...”.

Y si Velázquez, en *Las Meninas*, no estuviera pintando, como sostiene la teoría del reflejo especular, el retrato de los soberanos estáticos y admirados, sino, en una tautología emblemática del barroco, precisamente, *Las Meninas*. A ello nos conduce el hecho de que las dimensiones del cuadro representado coinciden con las del cuadro real visto a la distancia a que se encuentra el espectador —el sitio vacío de los modelos—; también corresponden, visiblemente, los bastidores de ambas telas.

Prueba por analogía: estando un día en Alcaná de Toledo, y en los cartapacios y papeles viejos que un muchacho va a vender a un sedero, Cervantes se interesa en un manuscrito en caracteres que conoce ser arábigos; gracias a un morisco aljamiado y a una alusión a Dulcinea —su mano para salar puercos— descubre que se trata del propio *Quijote*, en su versión original, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo (I. IX). Cervantes se desconsuela al saber que su autor —el autor de *El ingenioso Hidalgo*— “era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II. III).

*El Quijote se encuentra en El Quijote —como Las Meninas en Las Meninas— vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus “embelecadores, falsarios y quimeristas” son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España.*

Suplemento: un espejo “colocado para que, visto desde el punto en que coinciden su marco y el del cuadro, proporcione un efecto de perspectiva asombroso” viene a ocupar, en la sala del Prado y para lograr ese efecto, el sitio en que, para realizar la obra tautológica, Velázquez debió disponer un espejo idéntico y,

para disfrutar de ese sorprendente efecto, debemos dar la espalda al cuadro, renunciar a que nos mire. Nada hemos dicho pues del reflejo —incluido el de la obra en la obra— mientras vemos en él un doble desplazado. No se trata de un retorno del ausente en el espejo: hay también una cara azogada, un reverso del cuadro, un sentido de la escritura; el reflejo no se produce sin que algo se pierda, sin que algo se deslice, desde el centro expuesto, hasta el centro negro. Todo reflejo tiene su doble opaco, el que cae para el desciframiento.

Poco nos hemos interrogado sobre lo que pinta Velázquez en *Las Meninas* y sobre la falsa inocencia de los espejos. Esa curiosidad nos hubiera hecho comprender que el sujeto no regresa único, unido, pleno, en un punto preciso; que no lo podemos aprehender frontalmente.

¿Y si la estructura del cuadro —otro análisis coincide aquí con el nuestro— y su montaje perspectivo no se alejaran, como hacia su punto de fuga, hacia el espejo (y el rey), sino hacia dos puntos sin coincidencia? Por una parte, esa puerta por donde un hombre que ha visto la escena y los personajes en representación “se fuga” hacia el exterior. Ese hombre, homónimo del que organiza la representación —se llama Nieto Velázquez— es el que ha visto, el reverso del que, como ausente, mira. Más que los modelos en la cámara, contempla el gongorino diseño interno, más que la escena, el plano vuelto al revés del cuadro representado en el cuadro. El que se va, dice Lacan, es el que se ve y el que ha visto; el que se queda —Velázquez—, el otro punto de fuga: es la mirada que vendrá a pintar en nuestro lugar, el lugar de la vista, pero en la medida en que ésta no contiene la mirada; el maestro la deja sobre la tela.

En la pintura primitiva el pintor está presente como donador; en la clásica, como centro de la perspectiva, ojo que organiza la coincidencia de las líneas en el punto de fuga —el código de la representación—; en *Las Meninas* como mirada representada y acto (visión) presentante, alternadamente. El cuadro —añade Lacan— es una trampa: pide al ojo que deposite en él ese objeto parcial que es la mirada —interior de la visión—, la cual “se da con el pincel sobre la tela para que usted dé a luz la suya ante el ojo del pintor”.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> “Du regard, ça s'étale au pinceau sur la toile, pour vous faire mettre bas le vôtre devant l'oeil du peintre”. Jacques Lacan, “Hommage à Marguerite Duras”, en *Cahiers Renaud Barrault*.

Y si todo pudiera leerse en función de intersticio, de ranura; falla constituyente del sujeto cuya metáfora repercute en cada ilustración de unidad: la del autor, la del espectador, la del logos; ranura del párpado, desdoblamiento del nombre y hasta —no especularizable, escondida bajo la espejeante falda—, el sexo de la Infanta; Lacan hace un juego de palabras entre Infanta y *fente*, ranura.

Al mostrarse al revés, la representación gira y se duplica —dos espacios, sujeto escindido (autor y su homónimo), doble elipsis, mitad de la representación en la representación (ya que la parte superior del cuadro está ocupada únicamente por otros cuadros y por una ventana que, aunque invisible marco de luz difusa, basta para señalarlos como tales), mitad de lo representado en la representación (la parte inferior del cuadro, ocupada por los personajes representados, incluido el maestro que los representa); pintura —la casi totalidad del cuadro— y no-pintura; el propio cuadro citado, que, de la representación, no muestra más que la armadura, el soporte.

Esta doble escena no señala más que su falla: imposibilidad de tener acceso a lo elidido, ni siquiera en tanto que imagen especular, irreductibilidad de una tautología sin residuos: *la obra está en la obra, es verdad, pero —como en El Quijote y en Las Meninas— para subrayar su alteridad, obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible.*



## IV. LA COSMOLOGÍA DESPUÉS DEL BARROCO

### 1. LA RELATIVIDAD RESTRINGIDA<sup>1</sup>

NADA puede situarnos, definir dónde estamos en un espacio "absoluto, verdadero y matemático" —newtoniano—: el continente uniforme, el soporte infinito e imperturbable de las cosas, está desprovisto de toda realidad, nada podrá garantizarnos, ni siquiera, si estamos en reposo o en movimiento —a menos que giremos alrededor de algo o que seamos el centro de una rotación circular—, ni tampoco cuándo ocurre ese "estar": tiempos locales, fragmentados, contradictorios, envolventes; espacios variables, condicionados por la situación del que los mide: sólo una certidumbre impide la dispersión total, el desajuste de las redes: la velocidad, constante, de la luz en el vacío, poco importa la velocidad relativa del cuerpo que la emite, ni la del que la recibe. Fuera de esa abstracción, imposible determinar un punto, situar una referencia: de este lado, en el Espacio-Tiempo, sólo existen puntos-eventos representables

<sup>1</sup> En estas notas aparece, aquí, una laguna: es que el modelo científico cuya diseminación se ha señalado no es el puramente astronómico, sino el cosmológico. Si a partir de la cosmología barroca se suceden postulados y descubrimientos, si, por ejemplo, el rechazo del pensamiento galileano llega a constituirse en la noción newtoniana del tiempo y en la dogmatización de su correlato, el espacio euclideo, etc., nada viene a subvertirlo hasta la intervención de la Relatividad Restringida, en 1905, así como nada subvierte, aun si mucho lo había criticado, el espacio de la perspectiva, hasta su relativización en *Les Demoiselles d'Avignon*, de 1907. No sostenemos, por supuesto, la inexistencia de la cosmología en el período "clásico" —entre fines del siglo XVII y fines del siglo XIX—, sino su repliegue y retroceso, circunscrita por una práctica más rigurosa y matemática, más "científica": la Física. Ejemplo de esta retirada, y de la carencia de "retombée" que suscita en el clasicismo, el rechazo de Kant: da un alcance cosmológico a las leyes de la gravitación universal de Newton, pero niega toda validez racional a las preguntas cosmológicas por excelencia —que hoy no podemos ni siquiera formular de ese modo—: límites del espacio, origen del tiempo. Hay, pues, una cosmología clásica, pero "implícita y avergonzada", sin "retombée" detectable: de allí nuestra laguna. Por motivos que el propio texto, espero, elucidará, adopto en su exposición la primera persona.

por líneas: su continuar a existir, su estiramiento en el tiempo; el punto sería un evento instantáneo, sin origen ni trazas: surgimiento del cuerpo, inmediata desaparición.

Un paso sintético nos permitiría "recuperar" esa transgresión teórica: la noción de *intervalo de Universo*: "longitud" espacio-temporal entre dos "puntos-eventos", invariante métrico aplicable a dos "sistemas de inercia" en traslación relativa, rectilínea y uniforme. El Espacio-Tiempo sería, para algunos físicos, un nuevo absoluto, la "recuperación" de dos nociones caducas, el Espacio y el Tiempo.<sup>2</sup>

La pintura en que, por ejemplo, esta relatividad se manifestaría, se estructuraría —o más bien se des-estructuraría— como una continuidad de espacios yuxtapuestos y autónomos, válido cada uno solamente para el personaje que lo centra —*Les Demoiselles d'Avignon*—, sin posible denominador mensurable común. Si el marco, o la mirada del espectador, totalizan los "puntos de vista", la particularidad de éstos, lejos de disiparse, es, al contrario, conservada, integrada: espacios no comprendidos en un espacio universal —marco y mirada se encuentran referidos a un nuevo "punto de vista"— y que implican la generación de sus propias geometrías, la distribución de sus materias y el fluir de sus tiempos: geo(crono)metrías coexistentes y variables.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> El ideograma cosmológico relativista sería una serie infinita de paralelas, mensurables de dos en dos, cuyo origen sería el del universo, simplificado así para ser legible.

<sup>3</sup> Cuya prefiguración podría encontrarse en la Monadología de Leibniz: cada mónada, "sin ventanas por donde algo pueda entrar o salir", está sola en el mundo, aislada, sólo Dios entra con ella "en conversación y hasta en sociedad, comunicándole sus pensamientos y sus voluntades de una manera particular"; cada una centra un espacio, una serie de perspectivas que le son propias y en cierta medida implica su mundo como reflejo de Dios y "región de verdades eternas". Esos puntos estarían dispersos, reducidos a su autonomía, si no fuera porque cada uno sostiene un diálogo simple y solitario con la *Monas monadum* y es esa "dependencia respectiva de cada una ante Dios" lo que establece la comunicación entre ellas. Sin la corona totalizante de la *Monas monadum* tendríamos una pluralidad del mismo orden que la que postula la relatividad. Hay en la Monadología, una *pulsión de infinitismo muy propia del barroco*, que la corona excesiva de la *Monas monadum* contiene. Excesiva: contradice el principio de la economía de la comunicación al duplicar la comunicación de las mónadas entre sí obligándolas a pasar por su intermedio. Al contradecir el principio del menor gasto, la corona, que obliga al derroche, al "camino más largo posible", funciona como entidad barroca. De allí su paradoja: contiene al barroco —al impedir la pluralidad sin nexo— con el barroco —al obligar al derroche. Cf. Michel Serres, *Hermes ou la communication*, Paris, Minuit, 1968, p. 154.

## 2. LA RELATIVIDAD GENERALIZADA

La teoría relativista de la gravitación postula un "Universo que, en lugar de ser un objeto más o menos indeterminado situado en un marco definido a priori, se transforma en una estructura espacio-temporal cuyas propiedades métricas no pueden conocerse exactamente si no se conocen las de la distribución de la materia que contiene".<sup>4</sup> Es decir, se descubre una relación matemática y causal entre el "contenido" material y la "forma" espacio-temporal: el espacio no es independiente de los cuerpos que contiene —el verbo contener se convierte en una noción caduca—, las propiedades métricas del continente están asociadas a las del contenido; la relatividad generalizada excluye la idea clásica de un marco universal en el cual se puede, teóricamente, incluir no importa qué conjunto de objetos, o no importa qué secuencia de eventos. "Ya no recibimos el mundo como un mundo de 'cosas' constantes cuyas propiedades se modifican en el tiempo: se ha convertido en un sistema cerrado de 'eventos': cada uno se define a partir de cuatro coordenadas equivalentes. Dejamos también de tener un contenido del mundo independiente, recibido, sin más, en esas 'formas' acabadas que son 'el' espacio y 'el' tiempo: el espacio, el tiempo, la materia, indisolublemente ligados, no se definen más que por su reciprocidad y sólo su síntesis, su correlación y su codeterminación conservan una realidad física, mientras que cada uno, considerado aisladamente, cae en la categoría de la simple abstracción."<sup>5</sup>

Geometrías locales, creadas, en sus intermediaciones y en su interior, por los cuerpos —las curvas fundamentales, en la del Sol, por ejemplo, son las elipses de los planetas—: el espacio, alrededor de una masa, se curva proporcionalmente a su magnitud y densidad, terminaría cerrándose sobre sí mismo, a tal punto que ni siquiera la luz podría salir de él; en ese sistema, separado del resto del Universo, daría vueltas en redondo. Todo —masa, luz...— no es más que el aspecto visible de una magnitud indefinible por sí misma y cuyo único indicio es su transformación. "Las cuatro dimensiones del mundo físico son fundamentalmente equivalentes e

<sup>4</sup> Jacques Merleau-Ponty y Bruno Morando, *op. cit.*, p. 195.

<sup>5</sup> Ernst Cassirer: *La philosophie des formes symboliques*, París, Minuit, 1973, vol. III, p. 519. [*Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1977.]

intercambiables";<sup>6</sup> algo, sin embargo, regula este sistema de conversiones: el principio de la menor acción: a las tres dimensiones espaciales corresponde un principio de cantidad de movimiento, a la temporal, el de la energía. La energía tiende a conservarse según el principio de la menor acción, y, como la masa a que corresponde, posee su inercia: la oposición masa/energía carece de fundamento, la conservación de ambos términos obedece al mismo principio, ligado al de la conservación del impulso.

La realidad última, en suma, no tiene el más mínimo aspecto de *cosa*: no es más que pura *significación* desprovista de *representación* [...]. Toda "substancialidad" es radicalmente convertida en funcionalidad: la "permanencia" verdadera y definitiva no puede ya atribuirse a una existencia desplazada en el espacio y en el tiempo, sino, solamente, a las magnitudes y relaciones de magnitudes que forman las constantes universales de toda descripción del devenir físico. Es la invariabilidad de tales relaciones, y no la existencia de seres individuales, cualesquiera que sean, lo que constituye el estrato último de la objetividad.<sup>7</sup>

El funcionamiento semiótico, sin punto de referencia, sin verdad última, es todo relación, *grama* móvil en constante traducción, dinámico; en él "lo que se llama objeto deja de figurar un algo esquematizable, realizable en la intuición y dotado de ciertos predicados espaciales y temporales, para convertirse en un punto de unidad a captar por el pensamiento puro. El objeto, como tal, no podría jamás ser 'representado'".<sup>8</sup> Es decir que, "hurtándose a la predicación, el complejo significativo y todas las prácticas semióticas que regula, se substraen a la enunciación de 'algo' sobre un 'objeto' y se construye un dominio inagotable y estratificado de *décrochages* y de combinaciones que se agotan en la infinitud y el rigor de su demarcación".<sup>9</sup>

Gravitación e inercia, fuerzas equivalentes, rigen los movimientos de los cuerpos a grandes distancias; sus acciones no son uniformes: dependen de las distancias a que se encuentren las masas que determinan la geometría de esa región; hay pues una infinitud de métricas (riemannianas) matemáticamente posibles: si hubiera una

<sup>6</sup> Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, *op. cit.*, vol. III, p. 511.

<sup>7</sup> Ernst Cassirer, *op. cit.*, vol. III, pp. 520-521.

<sup>8</sup> Ernst Cassirer, *op. cit.*, vol. III, p. 520.

<sup>9</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 323.

geometría universal, ésta sería el resultado de un conocimiento de la materia a escala universal.

Movimiento/fuerza, masa/energía, longitud/duración no existen en sí, solamente significan algo, y ese algo es diferente para los diferentes observadores obligadamente en movimiento: el mundo no es aprehensible más que desde mi punto de vista e inconcebible desde un punto de vista totalizante que sería el de nadie. Ese punto imaginario, situado en el infinito, arrastra la producción de símbolos, haciéndolos cada vez más generales, y funciona como su propio límite: cada acercamiento ilusorio a esa "métrica universal" exige una nueva corrección, señala, con sus propios postulados, su *residuo*: la obra —Joyce— multiplica su focalización, señala el reemplazo y la dispersión de sus "puntos de vista", la convertibilidad de unos en otros —el tiempo entre ellos—, intenta que cada nueva percepción llegue a enunciarse a partir de ese punto absoluto y anónimo que se sitúa por definición más allá del alcance de toda experiencia posible: *focus imaginarius* que es a la vez fin de la subjetividad y de la contingencia, fundamento y límite del logos, silencio.<sup>10</sup>

O quizás no —el resultado final será el mismo, el "programa" distinto—: la obra —Joyce— no trata de obtener una visión totalizante (imaginaria), ni de testimoniar, con la fuga al infinito de ésta, su imposibilidad, sino al contrario, renuncia a priori al punto de vista de nadie y se despliega en flujos voluntariamente regionalizados, se "dice por masas en la unidad discontinua de sus cortes", "señala la ausencia movediza y sin embargo dirigida, dialogada, de toda lengua de fondo" (Sollers): *polílogo exterior* —en oposición al monólogo interior, centrado— disperso como multiplicidad melódica de timbres, de dicciones, de acentos. Lenguas que se emiten localmente, que no perturba el fantasma de la síntesis: pulverización del sujeto en la historia.

<sup>10</sup> En el discurso matemático podríamos encontrar una isomorfía: los números finitos no pueden definirse más que situándose en otra posición, el infinito, ni éste, más que en otra, el transfinito: el nombre surge siempre fuera de lo nombrado y por ello implica un corte: la castración. En este sistema, a diferencia del que postulo a partir de la relatividad, no hay residuo —ni *à la limite*, objeto—: en lugar del resto está la posición del nombrante. Cf. Daniel Sibony, "L'infini et la castration", en *Scilicet* 4.

### 3. BIG BANG

El universo está en expansión<sup>11</sup> y se originó en un momento dado —hace quince billones de años— por explosión de la materia "inicial". El espectro de las estrellas torna hacia el rojo, señal de que se alejan; si se acercaran, tornaría hacia el azul, pero este fenómeno jamás se observa.<sup>12</sup> El universo se dilata: sus cuerpos se separan, huyen unos de otros; algunos, en nuestra galaxia, a seiscientos kilómetros por segundo, otros, quizás fuera de ella, a doscientos treinta mil: son los quasars, descubiertos hace diez años por Marten Schmidt.

*Big bang*: sea una esférula en la cual electrones, neutrones y protones se encuentran apretados unos contra los otros y a temperaturas de varios millones de grados. "Átomo primitivo" de Lemaître, "ylem" de Georges Gamow, ese estado puntual, denso y comprimido, estalla: una hora después la temperatura baja, neutrones y protones se combinan para constituir los primeros núcleos. Diez millones de años más tarde, a quinientos grados, se forman los átomos neutros, una parte de su gas se espesa y pulveriza, la acción de las fuerzas de gravitación, en puntos fortuitos, da nacimiento a galaxias y a estrellas. Mientras más se alejan unas de las otras, más aumenta el vacío del espacio: la densidad de la materia se hace menor, tiende hacia cero, Universo que se acerca a su final. De su explosión inicial nos queda, detectable, un indicio: rayo fósil extremadamente débil pero constante y que, a diferencia de todos los otros rayos conocidos, no parece proceder de ninguna fuente localizable: es idéntico en todas direcciones, invariable, como si el espacio mismo lo difundiera.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Abrevio la exposición de estas opuestas teorías de la cosmología contemporánea, el *big bang* y el *steady state*. Su actualidad es tal que han dejado de ser patrimonio científico; los argumentos de sus defensores y detractores se extienden a diario en la prensa.

<sup>12</sup> En el mundo sonoro, no oímos de igual modo el pito de una locomotora cuando se acerca que cuando se aleja —torna hacia lo grave o hacia lo agudo.

<sup>13</sup> Fue el propio Gamow quien tuvo la idea de detectar ese rayo residual; la expuso en un artículo publicado en 1956 que, por entonces, no suscitó la menor curiosidad; diez años más tarde, Robert Dicke sostuvo que una antena de radio muy sensible podría detectar el eco de la explosión primitiva y comenzó a construir el aparato destinado a ello. Entretanto, dos físicos del

Sea un universo significante *materialmente* en expansión: no es sólo su sentido, su densidad significada —precedente e impalpable— lo que se expande, sino su dimensión significante gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca y el sonido en el espacio-tiempo por ellos irradiado, en la extensión, indisoluble de su presencia, que su masa a la vez crea e incurva; blanco o silencio dejan de ser soportes imperturbables y abstractos: son generados con la materia en que se expanden. Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales.<sup>14</sup>

Obra sin "motivo": en expansión, ampliable al infinito, serie del gesto puro en su repetición o *marca de cero*:<sup>15</sup> colores sobre un fondo gris sordo —la mezcla uniforme de todos los colores, saturación y anulación del prisma—, vestigio atenuado de la compacidad inicial; fósil del *ylem* cromático.

#### 4. STEADY STATE

Si el *big bang* encuentra su confirmación en la presencia y el alejamiento de los quasars, la definición misma de estos objetos suscita una contradicción: los quasars nos aparecen como estrellas, debían de encontrarse cerca de nosotros en el Universo —y en este caso hay que encontrar otra explicación al hecho de que su espectro torne hacia el rojo, *red shift*—; por otra parte, se desplazan a velocidades tales que en función de la expansión no podrían encontrarse sino muy lejos y en ese caso hay que explicar por qué son percep-

Bell Laboratory —Arno Penzias y Robert Wilson— con una antena instalada para un programa de comunicación por satélite y sin saberlo, ya lo habían logrado: inexplicable y desde todos los puntos del cielo, a la antena llegaba la irradiación, vestigio del "origen".

<sup>14</sup> En esta contradicción, señalada como especificidad de la producción poética, y desequilibrada voluntariamente a favor de la amplitud mayor del espectro vocálico francés, el registro cromático de las *e* (como en el barroco español puede detectarse un desequilibrio a favor de la *a* y la *o*), y aplandando, hasta reducirla a un suelo uniforme y sin frotos, la materia consonántica, se fundamenta la obra de Marcelin Pleynet, *Stanze*, París, Seuil, 1973.

<sup>15</sup> Cf. CERO, *Colores/Números/Secuencias*, en este volumen.

tibles. La luz que emiten los quasars es fluctuante y el diámetro de un objeto que emite rayos a intensidad variable no puede ser superior al período de esas variaciones, de modo que un quasar tiene que ser, según las observaciones, de un diámetro medio de un mes-luz; nuestra galaxia tiene un diámetro de doscientos mil años-luz ¿cómo explicar que un cuerpo mucho más pequeño que ella irradie mucha más energía? Marten Schmidt piensa que, coherentemente con la teoría del *big bang*, el *décalage* de los rayos hacia el rojo se debe a velocidades muy elevadas y que los objetos que los emiten se encuentran extremadamente lejos, a diez billones de años luz de la Tierra, prácticamente en los orígenes del Universo.

O bien los quasars están cerca —lo cual explica su visibilidad—, no están dotados de velocidades enormes ni se alejan sin cesar unos de otros: el Universo —que esté o no fragmentariamente en expansión— es estable e inmutable, su estado es continuo —*steady state*—, como continua, según Thomas Gold y luego Herman Bondi y Fred Hoyle, es en él la *creación del hidrógeno a partir de nada*; este hidrógeno basta para formar nuevas estrellas y llenar el vacío creado por la eventual fuga de las galaxias. Creación de materia a partir de nada: Universo en equilibrio perpetuo, *sin comienzo ni fin*, ilimitado en el pasado y en el futuro, renovándose perpetuamente, y ello a condición de que se cree, por año, un solo átomo de hidrógeno en el volumen que ocupa un rascacielos, a condición, también, de aceptar que, contrariamente al principio capital de la física —la conservación de la materia— ésta se crea y se destruye.

Pero ¿cómo explicar entonces el *red shift*? ¿Y si ese *décalage* *ge* tuviera un origen gravitacional? Si un rayo de luz emana de una fuente extremadamente densa debe ceder energía al escaparse; ese fenómeno puede provocar un *décalage* hacia el rojo. La observación prueba que, al contrario, la materia que ha irradiado esos fotones es muy poco densa. ¿Y si ese *décalage* se debiera, en efecto, a velocidades muy elevadas, pero de objetos próximos que, debido a una explosión interna de la galaxia, se dispersaran en todas direcciones? En ese caso, algunos se alejarían —y su espectro tornaría hacia el rojo— y otros se acercarían —y su espectro tornaría hacia el azul—: este último fenómeno nunca se ha observado.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Los quasars pueden catalogarse en función de su luminosidad y de la importancia de su *décalage* hacia el rojo: mientras mayor es éste, mayor la velocidad, la distancia, y mayor la cantidad de quasars que se observa; eran pues más numerosos antes que ahora; hay pocos en nuestra proximidad.

En estas respuestas, y sobre todo en el desarrollo de la cosmología relativista, es manifiesto que las soluciones a singularidad inicial son inevitables. Ahora bien, una pregunta gravita bajo todo el desarrollo lúcido de la teoría del *big bang*: ¿qué había antes del *ylem*, de dónde surge el átomo primitivo? ¿Es el resultado de todos los procesos que actualmente se desarrollan —la expansión— pero *al revés*? Se trataría, en este caso, de un Universo reversible y pulsante, con sucesivas contracciones y dilataciones. ¿Pero cómo esos procesos inversos y simétricos podrían producirse a lo largo de un mismo tiempo, cómo marcar un *antes* y un *después* si todo —hasta el tiempo— se vira al revés en el momento de la singularidad?<sup>17</sup> Tiempo que no es un marco vacío y preexistente donde la materia se expande, sino que está generado en la expansión. ¿O

---

Los rayos que emiten nunca tardan en llegarnos más de doce billones de años: datan de tres billones de años después de la formación del Universo. Su vida es breve —un millón de años—; no se sabe cómo desaparecen.

<sup>17</sup> Ese antes y ese después pueden leerse, como lo ha hecho en otro campo Peirce —cf. el estudio que se le dedica en "Intervention au Séminaire du Dr. Lacan", en *Scilicet* 4, p. 56—, en función de inscripción: el antes es lo que no está inscrito, lo que no es nada; el después es la misma nada pero inscrita. Por supuesto, no se puede llegar a lo que había "antes" a través de la simple operación analítica que consiste en quitarle a lo que ha habido "después" todo lo que constituye el carácter de ese "después", ya que el "antes" que se determina así no es más que el antes de ese "después", no es más que una especificación imaginaria de ese "después". El "antes", en ese sentido, no es más que un "después" tachado; es precisamente esa inscripción del "antes" bajo la forma de esa tachadura lo que caracteriza, lo que funda el "después" como tal.

El surgimiento del "estado puntual" a que alude el *big bang*, el arranque de la serie —de toda serie— puede entenderse como el paso del *cero absoluto*, orden en general de lo potencial, al *cero de repetición*, o sea, a la identidad consigo misma de la contradicción, en Frege, cuya marca se inscribe en la serie de los números enteros. La cosmología sería la versión material del paso de la *contradicción* a la *identidad consigo misma de la contradicción*, o, como lo he metaforizado en "CERO. Colores/Números/Secuencias", el paso del no-color al blanco, cero de repetición que, para generar la serie de los colores, se toma como uno.

Paso de lo potencial a lo temporal y también de lo potencial a la realización, paso en el cual el autor del artículo sobre Peirce ve una paradoja: la potencialidad no se realiza más que individualmente, pero, por ese hecho, se destruye en tanto que posibilidad infinita; lo potencial comprende, indistintamente, todos los puntos de un conjunto, su realización, al contrario, es individual: el primer efecto de ese paso es, pues, de repudio (forclusión): señala de inmediato los límites de lo potencial, instituye sus fronteras. El antes y el después quedan así significados en tres niveles: nada germinal/trazo de repudio (*trait forclusif*)/repetición infinita del trazo, es decir, serie.

habrá más bien que decir que la contracción no ha precedido a la expansión sino que, en realidad, se trata de una imagen en la que pasado y futuro se invierten, *como la izquierda y la derecha en el espejo*?

La obra isomórfica del *steady state* —corresponde a esa constitución formal *H*, de Philippe Sollers—, impugnaría no el dato científico, la comprobación, hoy observable, de la expansión, sino su fundamento teológico, tan aparente como el que sustentaba el círculo de Galileo y cuyo substrato humanista informa cada una de sus resonancias, como lo hacía la órbita "perfecta" en la organización de los toni renacentistas.

Quizás no sea un azar que la formulación del *big bang* se deba, como muchas de las teorías que suscitaron el barroco, a un dignatario de la compañía de Jesús: el abate belga Lemaitre; quizás su fundamento teológico esté presente en todo su enunciado: un estadio de génesis, puntual, metáfora del verbo y el semen/un estadio de crecimiento, metáfora de la multiplicación, del núcleo primigenio diseminado, pero también de la corrupción y del exilio/un apogón apocalíptico final, disolución en el vacío, ausencia del sentido.

La constitución continua de hidrógeno, es decir, de materia prima del Universo en su primera fase, estaría formalizada, en la obra literaria, por una creación continua de materia fonética a partir de nada —ni sustentación semántica ni "fundamento"—, materia cuyo sentido sería justamente la exhibición de su estar en el presente, sin marca de origen, o marcada de un origen a partir de nada, ni siquiera como producto de una diferencia cuya marca, no por imponerse en tanto que pura entropía acróica sería menos fundadora. El Universo textual así obtenido, sin hiatos ni aglutinaciones, es producción uniforme y permanente de materia: surge en todas partes y según el mismo ritmo, sin emisor centrado o privilegiado, sin principio ni fin. Materia no teológica cuya presencia es puramente atómica, soplo inalterable y sin rupturas —sin puntuación, forzosa-mente, sin marca anímica del "fiato", tara tipográfica del *pneuma*—, sin separación de estrofas o párrafos, sin mayúsculas. Obra que, como el estado estacionario, asume las consecuencias de un principio cosmológico según el cual para todo observador y en todo tiempo, el Universo —el texto— debe tener, a gran escala, la misma apariencia global.

*H/steady state*: materia que se crea y se destruye, pero siempre y en todas partes; sin origen asignable ni anulación global,

hacia y a partir de nada, sin *quantum* único ni límites. Espacio sin escansión, tiempo que desaparece, sin fallas, en el horizonte, y cuya luminosidad, con la neutralidad del *sunyata*,<sup>18</sup> que Occidente descubre aquí al final de su parábola, tiende hacia cero.

## V. SUPLEMENTO <sup>1</sup>

### 1. ECONOMÍA

¿QUÉ SIGNIFICA hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer —y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” —como el círculo de Galileo— en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor— subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.

### 2. EROTISMO

El espacio barroco es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman *objeto parcial*: seno materno, excremento —y su equivalencia

<sup>18</sup> Esta noción, como muchas otras relativas al budismo, ha sido elucidada, gesto fundador, en Occidente, en la obra de Octavio Paz.

<sup>1</sup> En su casi totalidad, este “Suplemento” se encuentra, a modo de conclusión provisional, en otro trabajo, mucho más regionalizado —se limita a América Latina— sobre el barroco. Cf. Severo Sarduy, “Barroco y neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1973.