

Dos amistades neobarrocas. La existencia humana como juego y hermerotismo

*Two neo-baroques friendships. The human existence
as a game and hermetorism*

GONZALO LIZARDO MÉNDEZ*

Universidad Autónoma de Zacatecas
México

*gonzalolizardo@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9907-7539>

Artículo de investigación

Recepción: 22 de Abril de 2020

Aprobación: 10 de Junio de 2020

Cómo citar este artículo:

Lizardo Méndez, G. (2020). Dos amistades neobarrocas. La existencia humana como juego y hermerotismo. *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 2(1), pp. 45-61. Recuperado a partir de: <http://cipres.sanmateo.edu.co/index.php/designio>

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

El presente artículo resultado de investigación reflexiona sobre dos (2) amistades intelectuales: cuatro (4) creadores cuyas colaboraciones recíprocas ayudan a elucidar esa tradición cultural que algunos pensadores localizan en Hispanoamérica y califican de “barroca”. Por un lado, la honda amistad entre María Zambrano y José Lezama Lima delata la urgencia de forjar —por medios filosóficos y poéticos— una teología sincrética más adecuada para nuestro paisaje. Por el otro, la breve relación entre Eugenio D’Ors y Pablo Picasso elucida la importancia de lo fugaz y lo lúdico para la creación artística pero también para la crítica filosófica. Así, al confrontar esas dos (2) amistades, será posible intuir con mayor claridad la función del arte y la figura del artista en nuestros tiempos neobarrocos.

Palabras clave: barroco; neobarroco; hermenéutica; Hispanoamérica.

Abstract

The present investigation discusses on two (2) intellectual friendships: four (4) creators whose reciprocal collaborations help to explain the cultural tradition that some thinkers have found in Hispanic America and have labeled as “baroque”. On one side, the deep friendship between Maria Zambrano and José Lezama Lima highlights the urgency to construct —by philosophical and poetic means— a syncretic theology, more appropriate for our landscape. On the other side, the brief relationship between Eugenio d’Ors and Pablo Picasso explains the importance of what is fugacious and playful, not only for artistic creation but for philosophical analysis. Thus, by confronting these two (2) friendships, it will be possible to understand more clearly the art’s role and the depiction of the artist in our neo-baroque times.

Keywords: baroque; neo-baroque; hermeneutics; Hispanic America.

Pertinencia de lo neobarroco

Antes de abordar la relación entre la vida, el arte y la política según el pensamiento denominado “neobarroco”, conviene preguntarse por qué reflexionar sobre “lo barroco” en pleno siglo XXI, en plena crisis de la modernidad, entre el fracaso del comunismo y la hegemonía del capitalismo, entre la información globalizada y las *fake news* de la web. Por esta misma crisis, es urgente un *ethos* alternativo que nos permita sobrevivir a los estragos de la Modernidad.

Así lo supone Bolívar Echeverría, uno de los autores que más ha aportado a dilucidar el “paradigma barroco”; no tanto para educir una alternativa radical de orden político al capitalismo, sino “una estrategia para hacer vivible algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad” (Echeverría, 2000, p. 15). En consecuencia, el paradigma neobarroco ofrece (aquí y ahora) una tercera alternativa para disfrutar los ideales propuestos por la modernidad, evadiendo el precio que el “comunismo” o el “capitalismo” imponen a los individuos y a los grupos sociales.

Para Echeverría existe una dolorosa contradicción entre los valores que promueve la modernidad (libertad, igualdad y fraternidad); así como los medios empleados para conquistarlos: el capitalismo liberal y el comunismo totalitario (ese capitalismo de estado). Además de llevarnos al borde del apocalipsis, estas dos (2) alternativas olvidaron una tercera vía: el “paradigma barroco” que se forjó a partir del humanismo pero fue desdeñado por la ilustración.

Para ejemplificar esta solución intermedia, Echeverría cita la propuesta que los jesuitas formularon para resolver el dilema entre la gracia y el libre albedrío; durante el siglo XVII fue una polémica que enfrentó a los teólogos de la reforma con los de la contrarreforma. Esto es, una conjunción de contrarios que equilibraba la libertad y la fatalidad, pero aún así condenada por Roma. A despecho de las alternativas extremistas (como la reforma y la contrarreforma) el neobarroco buscaría, no la lucha de contrarios, sino su conciliación: el cuerpo y el alma, el juego y el trabajo, el ahora y el mañana.

Eso vuelve más interesante la analogía que Echeverría establece entre el *ethos* barroco y el erotismo de Bataille como “aprobación de la vida (el caos) aún dentro de la muerte (el cosmos)” (Echeverría, 2000, p. 39). A contrapelo de la sexualidad “natural” (enfocada a satisfacer un apetito natural y a reproducir la especie), el paradigma barroco no pretendería concentrar las energías vitales del hombre en el trabajo ni en el

ahorro, sino también en el juego y el derroche. Por eso Eugenio D'Ors anhelaba una filosofía para el "hombre que trabaja y juega": para que el individuo se consagre no solo a producir valores, sino también a disfrutar el arte, la fiesta, los deportes, la mesa y el vino. Lo "barroco", necesariamente, es un paradigma centrado en el arte, no en la economía: de ahí su carácter subversivo, pero también su carácter huidizo.

José Lezama Lima y el contrapunto

Uno de los artistas que más reflexionó sobre la difícil relación entre arte y vida fue José Lezama Lima (2017). Al comienzo de *La expresión americana* escribe "sólo lo difícil es estimulante" (p. 57) para justificar su interés por el espíritu de lo americano: por la "forma" en que nuestro paisaje deriva hacia un sentido o una interpretación que nos defina. Tal definición implica que en esta deriva no solo participa el "sujeto metafórico" (la persona o la sociedad), sino también su contexto, su circunstancia geográfica y telúrica. Si lo americano tiene una expresión barroca tan peculiar se debe al influjo de la historia (como sostenía Hegel), así como también al del paisaje: los flujos y reflujos del clima que nos impiden pensar o vivir con la melancolía del castellano o la severidad del reformista. Es decir, "soy yo" pero también "soy este paisaje", hermoso y cruel, áspero y espinoso.

La mejor prueba de esta hipótesis es Lezama: un poeta cosmopolita recluso en una isla del Caribe, además, era marginado por un gobierno hostil. De ahí, acaso, la exuberancia de su prosa, su generosidad y su carácter. Al contrapuntear la historia con el paisaje, Lezama aplica un método que denomina "contrapuntístico". Sobre lo anterior, Irlemar Chiampi (2017) explica por oposición:

En vez de relacionar los hechos culturales americanos por la relación causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve, erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir. Compara así nuestros textos con los de otras culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. (p. 20)

El contrapunto es una visión de la historia desde el punto de vista (lúdico) de la eternidad. Este método —que resulta tan apropiado para los objetivos de este ensayo— se opone a la causalidad diacrónica de Hegel; permite esbozar una imagen de lo americano a partir de dos (2) categorías suplementarias: la tensión y el plutonismo.

La primera yuxtapone elementos dispares para alcanzar una “forma unitiva” (como en la arquitectura virreinal del siglo XVI). En cambio el segundo es “el fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (Lezama Lima, 2017, p. 90). Entre el plutonismo que rompe y la tensión que unifica, para Lezama este contrapunto tenía que ser el punto de partida para construir “nuestra” ontología. Una expresión común para los americanos, más allá de sus paisajes individuales. Entonces, todos viven, a su manera, su isla y su exilio.

Las amistades anagógicas

Comencemos por pensar “nuestro” paisaje para de ahí derivar hacia un sentido. Cada vez que se piensa en la fluctuante relación entre España, la colonia y México, el autor recuerda a uno de sus maestros de preparatoria cuando afirmaba: “tras la guerra civil española, el único ganador fue México”. Lo decía con agradecimiento, no olvidaba que aquí, tras la victoria franquista, el éxodo republicano revitalizó la cultura, tullida ya por tanto nacionalismo revolucionario e institucional.

Entre dichos exiliados, María Zambrano se hospedó en Morelia en 1939 para impartir un curso en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo. Un azar histórico que resultó fructífero para nuestra cultura literaria pero también para la pensadora malagueña. Gracias a esa estancia pudo escribir *Filosofía y poesía* (1939), un libro que ella calificaba de “utópico” en tanto le permitió expresar su irrenunciable vocación filosófica.

Fiel a la tradición barroca de su autora, en estas páginas se confrontan dos (2) conceptos (casi) insolubles: el pensamiento y la poesía como formas expresivas que, aisladas en sí mismas, son insuficientes para contener todo lo humano. Según Zambrano (1996) “en la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método” (Zambrano, p. 13).

A este antagonismo, instaurado por Platón en *La república*, lo moderó el mismo Platón en su *El banquete*, al imaginar una especie de amor que conjuntaría ambos caminos en busca de la unidad. Sin embargo, esta tregua platónica entre pensadores y poetas fue breve; a partir de entonces la relación no ha dejado de tambalearse. Como la de esos amantes que ayer se odiaban, hoy se reconcilian y mañana habrán de separarse.

No obstante, por mucho que pareciera imposible sanar la angustia del filósofo con la melancolía del poeta, Zambrano prefirió no rendirse y cultivar la amistad como bálsamo, pero también como espacio de diálogo, pesquisa y encuentro. Eso explica la relación intelectual que sostuvo con Lezama Lima desde 1936 (cuando lo conoció en La Habana) hasta 1976, cuando falleció el cubano: una amistad que podría interpretarse como el eco de un amor (neoplatónico) más allá de lo contingente. Basta ese ejemplo para reconocer que:

La filosofía no siempre ha olvidado su origen, sino que partiendo de él ha salido a rescatar el ser perdido de las cosas [...] en esta referencia a la unidad íntegra del universo, en este dirigirse abrazando todas las cosas, poesía y filosofía estarían de acuerdo". (Zambrano, 1996, pp. 112-113)

Por eso, cada vez que me pregunto si es posible esa (neobarroca) utopía; se invoca a la exiliada María y al insiliado José en algún rincón de La Habana, bebiendo café y conversando. Como emblema ejemplar de un hermerotismo entre (dis)parejas; la utopía de dos (2) amigos que hacen frente común contra la historia.

Hacia una teología sincrética

Como demuestra María Zambrano, la relación actual entre poesía y filosofía se ha invertido respecto a la que había en la Grecia clásica. En aquellos siglos, los poetas —esos voceros de los dioses— daban voz a la desesperación, a la melancolía, a lo pasajero, mientras que los filósofos querían ofrecer una esperanza —erigida sobre la razón— para que los hombres salieran de la caverna en pos de justicia, libertad, soberanía.

Por el contrario, "en los tiempos modernos, la desolación ha venido de la filosofía y el consuelo de la poesía" (Zambrano, 1996, p. 34). Demuestra que las estirpes de Homero y de Platón no siempre han tenido relaciones cordiales. Sin embargo, se han confabulado para darle forma a la existencia humana y sentido a su devenir; como si ambas configuraran una especie de teología: una nueva relación entre el hombre y lo sagrado.

Esta búsqueda filosófica/poética no solamente varía a lo largo de la historia —en función de las circunstancias económicas, políticas y sociales—, sino también a lo ancho del paisaje, sea geográfico o mitológico. Así lo sugirió Lezama Lima (2017), en *La expresión americana*, cuando se propuso comprender cómo dicha "forma en devenir" (es decir, lo histórico) se encamina "hacia un sentido" (es decir, hacia Dios) a través de

un paisaje para configurar una “era imaginaria” (una “era poética”). A propósito de esa conjunción lezamiana (donde lo histórico y lo poético se conjuntan con lo teológico) María Zambrano opinó en una de sus cartas al poeta cubano:

[N]o quiero decir que sea imposible hoy el hacer teología, mas creo que es lo único posible y que se hará... se hará en la poesía, en la filosofía, en la crítica, si la hubiera, en esa crítica que tú haces tan buena y justa”. (Jiménez, 2009, p. 35)

Si el paisaje determina la reflexión y la creación que caracteriza a una “era imaginaria” concreta —por ejemplo, a nuestra era neobarroca—, Lezama Lima sugiere que en la actualidad no se puede aspirar a un sentido estable ni unitario, sino fluctuante y disperso. De ese modo, su “teología” —más allá de su proclamado catolicismo— nos revela no a un dios geométrico (como la esfera de Pascal), sino a uno arborescente y fractal, como Pachacámac, el dios incaico “que hace con el universo lo que el alma con su cuerpo” (Lezama Lima, 2017, p.202). Un dios invisible que solo se hace visible a través de la naturaleza y del hombre; un dios que debe ser amado (y creado cada día) a través del mundo sensible, no a pesar de él. Un dios que sería fluctuante y disperso, arquetípicamente neobarroco.

El Eros hermenéutico de Lezama Lima

Es significativo que Zambrano y Lezama soñaran con una nueva teología mediante la conjunción del pensamiento con la palabra poética. Este sueño común indica que los viejos dogmas del catolicismo no les satisfacían del todo, pero tampoco los colmaba la opción del ateísmo marxista, tan común en esos años. Tanto la filósofa como el poeta aceptan la idea de Dios, pero rechazan las imágenes que nos ha impuesto el poder. En concreto, frente al Dios tridentino que nos exige ser castos para que evitemos el infierno, Lezama (1978) fantaseó con “una metafísica de la cópula [que] sería la única gran creación posible frente a la destrucción total que se avecina” (p. 181). En vez del ascetismo contra reformista, el cubano elige practicar una hermenéutica erótica: un Eros del conocimiento que volvería más habitable nuestro paisaje neobarroco.

La idea tiene mérito no por novedosa, sino por venerable. Proviene de la Biblia, pero fue desarrollada al margen de la teología oficial por los gnósticos, los cátaros y los humanistas. Cuando se dice que José “no la conoció [a María] hasta que dio a luz a su hijo primogénito” (Mateo 1, 25), y cuando María repuso al arcángel “¿cómo será esto?, pues no conozco varón” (Lucas 1, 34); el verbo “conocer” alude no solo al acto cognoscitivo, también al sexual.

La cópula sexual como emblema de la *conjunctio oppositorum*, el matrimonio entre contrarios. Una analogía recurrente en la narrativa de Lezama Lima (1978), como en *Oppiano Licario*, cuando José Cemí hace el amor con Ynaca y siente cómo “el hieratismo comenzó a ejercer su influencia en la rotundidad de su erotismo” (p. 150). Más que placer, la cópula con Ynaca le regala a Cemí una nueva percepción de lo real, una nueva consciencia que le permite “nadar en el verbo universal” y vislumbrar el mundo hipertélico, “por la unión de su protón y su metáfora” (p. 150).

Así como condena el eros porque nos sujeta al mundo material, la Iglesia condenó al saber porque induce a la insumisión frente al poder. En cambio, para Lezama la lujuria puede abrirnos una puerta hacia la sabiduría, y el deseo de conocimiento es un deseo casi carnal. Tras esta analogía se esconde la creencia de que Dios no es personal, lo contrario: el ser disperso, impersonalmente, en todos los seres del universo.

Conocer a Dios —amarlo— implica vincular, crear analogías, urdir metáforas que aglutinen la divinidad diseminada. Por eso escribió Octavio Paz —otro amigo de Zambrano y de Lezama—:

La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. (Paz, 1987, p. 103)

De ese modo, Octavio Paz —como Lezama Lima— vincula el erotismo poético con el hermetismo alquímico, una conjunción de opuestos que podría llamarse “hermerotismo”: el goce del conocimiento, la sabiduría del placer.

Las dualidades de un dios patriarcal

Para decepción —y escándalo— de muchas personas “laicas”, es frecuente todavía que a uno le pregunten si cree (o no) en Dios. En mi caso, para no enredarme con sutilezas, suelo responder que creo en el dios de Spinoza: un dios impersonal, que se manifiesta como un orden universal a través de las leyes de la naturaleza. La respuesta, por lo general, no satisface a los cristianos porque prefieren creer en un Dios antropomorfo y patriarcal; capaz de oír millones de plegarias simultáneas y de hacer milagros con sus manos y su voz.

Esta imagen fue impuesta por las escrituras que lo describen como a un anciano: “su vestidura era blanca como la nieve, y el cabello de su cabeza como lana pura, su trono, llamas de fuego” (Daniel 7, 9). Incluso Jesucristo suscribe esta imagen cuando

afirma que los ángeles “contemplan siempre el rostro de mi padre que está en los cielos” (Mateo 18, 10). Conscientes de que esas imágenes son inverosímiles, algunos teólogos católicos insinúan que no son sino metáforas poéticas. El jesuita Juan Eusebio Nieremberg, por ejemplo, imaginó un dios sin forma humana, cuya esencia estaba en todas partes y sus límites en ninguna.

Para argumentar esta imagen, Nieremberg argumentó que las creaturas poseen cuerpo solamente para satisfacer sus necesidades: las plantas requieren de raíces para extraer alimento; los animales de piernas para perseguir su presa o para huir de sus predadores; los hombres de manos porque no pueden hacer nada solo con quererlo. En sus palabras:

Dios no tiene nada de esto, porque no tiene ninguna imperfección [...] ni tiene pies, ni manos, ni cabeza, ni aumento, ni ojos, ni oídos, ni trabajo de discurso, ni mudanza de movimiento, porque es inmenso, impasible, inmutable, inmortal, eterno, omnipotente, sapientísimo. (Nieremberg 1904, p. 57)

Pese a su semejanza con el dios de Spinoza, esta imagen abstracta de Dios (panteísta y por lo tanto barroca) fue divulgada en los siglos XVI y XVII, primero por influjo del humanismo neoplatónico y después por influencia del humanismo jesuita. Aunque la Iglesia la toleró de mala gana dentro de sus círculos intelectuales, prefirió difundir (ante el vulgo) la de un Dios antropomorfo y patriarcal. Tenía dos (2) ventajas: por un lado era más fotogénica ante los feligreses y, por el otro, sustentaba mejor el poder absoluto de los reyes y de los papas, esos dioses terrenales, sentados en sus tronos de fuego.

Cuando la teología deviene política

Hay, por supuesto, una profunda diferencia entre el dios personal monoteísta y el dios impersonal de Lezama. El primero es un dios misógino y paternalista, diseñado para imponer una política autoritaria, enemiga de cualquier crítica: cuando hay un solo Dios, un solo rey, una sola religión, no queda espacio para filósofos, poetas, ni disidentes. Por entenderlo mejor sería conveniente volver los pasos para confrontar el pensamiento del autor (monoteísta) que desempolvó el concepto de “barroco”: Eugenio D’Ors (1881-1954), un escritor catalán/madrileño tan famoso en su tiempo como desconocido en el nuestro.

Sin ánimo de vindicar su ejemplo ni de condenarlo, la obra de D’Ors fue además importante por concebir al hombre como “un ser que trabaja y que juega”. Asimismo,

por su deseo de vincular el arte y la vida; por revalorizar el papel del mito y por haber convertido en género literario la glosa: un ejercicio hermenéutico que, a partir de la experiencia cotidiana, permitía a D'Ors reflexionar sobre graves temas filosóficos (o al revés).

Su vida y su obra intrigan, más que nada, por sus proteicas metamorfosis. En su juventud, durante el Gobierno de Prat de la Riba, fue el intelectual más influyente de Barcelona. Sus ideas sustentaron el catalanismo, que veía la derrota de España en la guerra del 98 como síntoma de la decadencia castellana y como señal para crear un imperio catalán que absorbiera los restos del imperio español (Varela, 2017).

Sin embargo, al morir Prat de la Riba, D'Ors fue expulsado de los cargos oficiales que desempeñaba, y en 1922 abjuró del catalanismo, que desde entonces lo consideró un traidor. Pocos años después, ya instalado en Madrid, se afilió al falangismo; le permitió convertirse en jefe nacional de bellas artes “desde el 8 de febrero de 1938” (Varela, 2017, p. 402).

A pesar de sus vaivenes políticos, su biógrafo Javier Varela asegura que D'Ors, nunca fue un fascista ni un hombre vengativo. Por el contrario, “procuró usar su influencia para librar de la represión a algunos de sus antiguos colegas” (Varela, 2017, p. 15). Desde la perspectiva del presente artículo, D'Ors fue un pensador asistemático que no se atrevió a ser coherente con sus propias intuiciones.

Por ello, su noción de “lo barroco” como sinónimo de “lo dionisiaco”, y como antónimo de “lo apolíneo”, lo hizo renegar de su propia naturaleza: “la verdad es que siento por lo barroco [...] un amor ilegal [...] Me atrae lo barroco, que tengo obligación de condenar” (Varela, 2017, p. 472). En otras palabras, con tal de mantenerse cerca del poder, Eugenio D'Ors se resignó a ser, hasta el final, un neobarroco de clóset; un barroco que no se atrevió a confesarlo públicamente.

Eugenio y Pablo: dos (2) destinos contrapuestos

El *paisaje* que habitaba Eugenio D'Ors es una ciudad que ya no existe. No vivió en la Barcelona gótica ni en la actual, sino en la metrópolis “fin de siècle” que en las postrimerías del XIX e inicios del XX configuró su traza arquitectónica gracias al talento de Lluís Domènech o Antoni Gaudí; una orgullosa urbe que organizó dos (2) célebres exposiciones internacionales (1888 y 1929). En cambio, Pompeu Fabra cimentaba las bases normativas del idioma catalán con la *Gramàtica* (1918) y el *Diccionari general* (1930).

En esa Barcelona fue donde convivieron Eugenio D'Ors (1881-1954) y Pablo Picasso (1881-1973). Por ese entonces, Eugenio era un joven precoz que controlaba el ambiente literario de la ciudad gracias a su prolífica escritura. Sus "glosas" tenían multitud de lectores, y su personaje Teresa —protagonista de *La bien plantada* (1911) — era reconocida como un símbolo mítico de la filosofía y la estética "novecentista": una mujer que daba "con cada uno de sus gestos, con cada uno de sus dichos lacónicos, una lección de catalanidad eterna, de tradición, de patriotismo mediterráneo, de espíritu clásico" (D'Ors, 1920, pp. 69-70). En resumen, era un intelectual consagrado, pese a su juventud.

Por su parte, Pablo era un joven malagueño que a los 14 años emigró a Barcelona para estudiar pintura en la Llotja. Su ascenso fue vertiginoso: al año siguiente su cuadro *Ciencia y caridad* (1897) obtuvo mención honorífica en la exposición de Bellas Artes en Madrid. Sin embargo, muy pronto cansado de la Llotja, Picasso abandonó el academicismo para acercarse al círculo modernista de Ruseñol y Casas. A partir de entonces, muchas veces debieron coincidir Pablo y Eugenio, sobre todo en el café *Els Quatre Gats*, donde se reunía la intelectualidad catalanista (Varela, 2017). Aunque faltan testimonios para saber lo que Pablo opinaba sobre Eugenio, parece innegable que el segundo admiraba al primero —con cierta inquina— a pesar de que ambos vivirían después destinos contrapuestos.

Así, mientras Pablo tuvo, como militante republicano, una vida errante y una fama perdurable, Eugenio se instaló en Madrid durante el franquismo para usurpar una fama efímera y padecer un perdurable olvido. Aunque profesaban ideologías políticas de signo contrario, ambos compartían una visión del mundo que puede llamarse "barroca", por más que el catalán quisiera negarla y que el malagueño se regodeara en ella. Esto permite suponer que lo barroco admite dos (2) versiones opuestas en perpetua pugna: el "barroco" de D'Ors, dogmático, simétrico y amante de las jerarquías, frente al "barroco" de Picasso: siempre lúdico y disidente, enamorado de su mutabilidad. Una diferencia que debe explorarse con mayor detalle, profundidad y filigrana.

Ni apolíneo, ni dionisiaco, sino hermético

Según cuenta Eugenio D'Ors, fue en una "hora meridiana" de mayo, en el jardín botánico de Coímbra, cuando vislumbró una fructífera verdad: "que el Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido" (D'Ors, 1993, p. 39). De allí dedujo que "lo barroco" se relacionaba con lo salvaje y con el *Wildermann*; en resumen,

con lo dionisiaco. En contra de críticos como Benedetto Croce, para quienes el barroco era una “variante de lo feo” o una descomposición del Renacimiento, D’Ors arguyó que existían “constantes históricas” a las que llamó “eones”. Categorías que, a pesar de su carácter metafísico, se desarrollaban en el tiempo: cualidades eternas pero al mismo tiempo históricas (D’Ors, 1993, p. 65).

Entre otros eones, D’Ors destacó la persistencia de dos (2): el eón Roma como principio de la unidad, el monoteísmo y “lo Clásico” frente al eón *Babel* como principio de la pluralidad, el panteísmo y “lo Barroco”. Tal oposición le permitió concluir que lo barroco no era un simple estilo histórico, propio de los siglos XVI y XVII; se hallaba presente en épocas tan lejanas como el alejandrino, por lo cual era un fenómeno que no sólo atañía a lo artístico, sino “a la civilización entera” (D’Ors, 1993, p. 70).

Pero esta premisa, que en otras manos hubiera revolucionado la historia cultural, en manos de D’Ors se volvió censura y maniqueísmo en cuanto tomó partido por “lo clásico” (como sinónimo del orden, la civilización y la tradición), metiendo en el saco de “lo barroco” todo lo que rechazaba (como sinónimo del caos, la barbarie y la Revolución). Por eso condenó a Goya y a Monet, al Romanticismo y al Impresionismo, a Lutero y a la Anarquía; mientras canonizaba a Cezanne y Poussin, al Clasicismo y al Novecentismo, a Maurras y a la monarquía.

Por una especie de miopía intelectual, D’Ors fue incapaz de admitir matices ni términos medios. Si hubiera leído mejor a Gracián —a quien admiraba—, hubiera entendido que la verdad no se halla en los opuestos sino en su conjunción: en la agudeza del “concepto”. Habría que ver “lo barroco”, en todo caso, como un tercer eón; ni apolíneo ni dionisiaco, ni romántico ni clásico, sino *hermético*. Es gracias a Hermes —el dios de los alquimistas y los traductores— que “Dioniso habla la lengua de Apolo, más Apolo habla finalmente la lengua de Dioniso, con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte” (Nietzsche, 1993, p. 208), como bien lo intuyó Nietzsche, y como después lo demostraría Picasso.

Pablo Picasso y el canon (en fuga)

Para precisar los límites y posibilidades de “lo barroco”, podría confrontarse el rastro de Eugenio D’Ors —ese “barroco falangista”— con la trayectoria de un contemporáneo suyo, Pablo Picasso —ese “barroco republicano”— que nació en Málaga pero que muy joven se mudó a Barcelona para estudiar pintura en la Llotja. De hecho, la casa donde nació D’Ors, en la *Carrier Condal #1*, se encuentra muy cerca del Museo

Picasso, consagrado a exponer la fructífera relación entre el pintor malagueño y la capital catalana.

El museo está organizado en torno a dos (2) períodos claves en la vida del pintor. Por un lado, su juventud en la gran ciudad, desde que ingresó en la academia hasta que desertó de ella (en 1898) con su escapada a la Horta de Sant Joan. Por el otro, los meses que se enclaustró (entre agosto y octubre de 1957) para pintar sus *Meninas*: la serie con que se propuso reinventar a don Diego Velázquez, su maestro (y acaso su némesis).

Entre estas dos (2) etapas se cerraron varios ciclos: el joven Picasso que renuncia a la tradición para instaurar la suya propia. Una tradición subversiva, en perpetua errancia, en barroca fuga, que Picasso consumaría al confrontarse pictóricamente con la magna opera de Velázquez. Entre ambos períodos le pasaron a Picasso muchas cosas —el franquismo y las Guerras Mundiales, Dada y el psicoanálisis, el jazz y el Che Guevara— sin que perdiera el paso creativo.

Así ponía en práctica, muy a su manera, una premisa que don Eugenio había formulado (y que Dalí después plagiaría): “Lo que no es tradición es plagio” (Varela, 2017), un aforismo plenamente barroco; por cuanto plantea que toda “innovación” en el arte debe relacionarse o juzgarse con el canon, con la “tradición” artística: lo fugitivo es parte esencial de lo permanente.

Por ello resultan admirables —más que sus metamorfosis— las constantes iconográficas de Picasso (sus eones), como si así mostrara que no quería destruir el canon sino ponerlo en fuga. Sus recurrentes ventanas intrigan tanto como la proliferación de sus espejos, minotauros, pintores y modelos. Motivos que la tradición barroca emplea para vincular el arte y la vida, y que Picasso subvierte para iniciarnos en los dilemas de nuestro siglo: misterios atemporales, eones en movimiento.

La musa, el espejo y el pintor

Apenas se propone percibir la vida, el arte descubre que su obra se integra en esa misma vida y se vuelve, por tanto, percepción de la percepción, reflejo de reflejo, intertextualidad. Cada poema es una cosa en sí, pero no cualquier cosa, sino un artefacto para percibir y expresar tanto el mundo como la poesía. Esa doble intención fue suscrita por Velázquez, Goya, Picasso; esa tradición artística, a la que podríamos llamar “barroca” por su discreto neoplatonismo, si bien eligen sus temas de la vida concreta, lo hacen siempre para transmutarla en otra cosa, ideal, arquetípica, poética.

Según Rau, las obras de Picasso “no sólo muestran reflexiones conscientes sobre los temas y el estilo de Steinlen, Toulouse-Lautrec o Gauguin, sino que también dan testimonio de experiencias vividas personalmente” (Rau, 1982, p. 9). De suerte que cada obra expone una analogía muy específica entre la vida y el arte. Si Picasso hizo tantas obras sobre el tema del pintor y su modelo, fue porque dicha escena, además de serle cotidiana, representaba una experiencia impersonal, casi mitológica: un emblema de la creación.

Tal intención es más evidente en las litografías con que Picasso ilustró *La obra maestra desconocida*; una noveleta de Honoré de Balzac sobre un viejo pintor (Frenhofer) que invirtió diez (10) años en hacer el retrato de una mujer, con tal paciencia y estudio que el resultado resultó indescifrable. Así, de Balzac (2014) escribe: “Hace falta la fe, fe en el arte, y vivir durante mucho tiempo con la propia obra, para poder realizar semejante creación” (p. 68), sostenía Frenhofer, sin percatarse de que sus admiradores, abrumados, no comprendían su pintura ni valoraban (por tanto) su arte.

La noveleta admite dos (2) lecturas: al tiempo que exhibe la ineptitud de ciertos artistas para consumir sus proyectos, anticipa también una vía pictórica basada en el análisis del objeto, no en su copia servil. Fue esta lectura —precursora del cubismo— la que Picasso se propuso ilustrar con sus litografías, revelando el proceso del pintor para “transmutar” a su modelo en otra cosa (ideal, arquetípica, poética), pero con una frescura y una vitalidad que evidenciaran el error de Frenhofer: la lentitud y la torpeza de su método pictórico.

Ya lo escribió Octavio Paz (1987): “Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia” (p. 94). Picasso demostró que dicha afirmación era válida sobre todo cuando el arte es un espejo del mismo arte.

Eugenio y Pablo, otra vez (o el eón de lo fugaz)

En su libro sobre Eugenio D’Ors, Antonino González recrea la equívoca amistad entre el escritor catalán y Pablo Picasso con una anécdota. En 1930, mientras reescribía su libro sobre el pintor malagueño, el autor catalán enviaba los avances a Picasso para que este los ilustrara. En uno de ellos, elogiaba la índole humanística de la obra picassiana porque, en esos tiempos dominados por el paisaje naturalista, “no contiene ni una figura de árbol siquiera” (González, 2010, p. 168).

Así resumía D’Ors el “ángel clásico” del pintor, sin contar con que Picasso apenas leyó ese pasaje; lo ilustró con “unas ramas entecas, asomando tras de una tapia” (González, 2010, p. 168). El episodio retrata de cuerpo entero a sus dos (2) protagonistas.

D'Ors exhibe su obsesión por ordenar y jerarquizar, definiendo al pintor como parte del eón clásico —el de lo esencial, lo permanente, lo atemporal—. En cambio, Picasso se opone a ser clasificado pues su única esencia es la fugacidad, el juego, el perpetuo cambio. Así lo explica González (2010):

Para D'Ors, el auténtico valor de Picasso está en ser el primer pintor de la *pascua* (...) Pero Picasso no quiere ser eso, porque no lo es. Y para que a D'Ors no le quepa duda, introduce esas ramas. Picasso no quiere ser un clásico y se separa de D'Ors precisamente porque éste le quiere convertir en eso y nada más que en eso, un clásico. (...) Por tanto, a ojos de Picasso, D'Ors se había equivocado, le había congelado, y era necesario desmentirlo en el acto. (p. 169)

Por culpa de esa diablura, la amistad del escritor se trastocó en resentimiento. A los ojos de D'Ors, Picasso cometió un error por el simple hecho de contradecirlo, renunciando a lo valioso —la devoción clásica— para volcarse en la barroca devoción por lo fugaz. Sin darse cuenta, quizá D'Ors contradecía sus premisas: si los eones eran constantes históricas, ¿Por qué empeñarse en suprimir lo barroco? ¿No sería más admirable, más justo, aspirar al equilibrio, tal como lo hacía Picasso?

Lo absurdo de D'Ors fue que todo lo quería congelar. En realidad, ni Picasso ni Monet daban “a la fugacidad estatuto ontológico, no hacen del tiempo sujeto, sino que a través de él muestran la permanencia de lo cambiante, de lo que permanece en el cambio, que se aprecia precisamente gracias a que cambia” (González, 2010, p. 82). Después de todo, ¿No es ocioso empeñarse en conservar aquello que por sí mismo jamás se pierde? A ojos de los mortales, lo más valioso será siempre lo fugaz.

Conclusión, canon y fuga

Por supuesto, hay una diferencia abismal entre ambas amistades. Mientras Zambrano y Lezama se mantuvieron abiertos al diálogo, sin importarles los obstáculos ni las distancias geográficas, D'Ors jamás supo tolerar la menor divergencia en Picasso. Aún así, las afinidades entre estos creadores —así como sus disonancias— permiten delinear las premisas que sustentan al *ethos* barroco y lo vuelve una alternativa viable frente a las paradojas de la modernidad.

Desde el dogmatismo D'Ors, hasta el individualismo de Picasso, pasando por el forzado exilio de Zambrano y el voluntario insilio de Lezama; los cuatro (4) mantienen un dinámico contrapunto entre su vida interior (psíquica) y su vida mundana (política): entre la fugacidad de la existencia y lo que hay de constante en el corazón humano.

Ante el plutonismo, los cuatro (4) optan por la tensión: por la imaginación sin desdeñar el logos, por el juego sin renegar del trabajo, por la poesía sin desdeñar la política, ni la ciencia, ni la filosofía.

En consecuencia, el hombre (neo)barroco —como buen panteísta— supone que vivir es crear(se) de manera continua, diacrónica y sincrónicamente, hacia adentro y hacia fuera; sin conformarse jamás del todo: al ver la existencia como poiesis continua, incluso el error se vuelve importante. Entonces “construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *ethos barroco* frente al *ethos realista*” (Echeverría, 2000, p. 195). Así lo afirma Bolívar Echeverría, antes de precisar:

[E]l ser humano de la modernidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección. Trabajar, disfrutar, amar, decidir, pensar, opinar: todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto. (Echeverría, 2000, p. 196)

Por ello mismo, el (neo)barroco no niega lo que existe a cambio de un porvenir que no existe (ni existirá). ¿No es más herético abjurar —como exige la Iglesia— del mundo material creado por Dios? Si así fuera, la frase emblemática del siglo XVII *Memento mori* (en español, *recuerda que morirás*) no implicaría renunciar a la vida, sino aprender a vivir. Aprende a disfrutar aquello que perciben los sentidos antes de que la eternidad “nos” lo quite para siempre. También hay que aprender a desear amorosa, amistosamente, hermeróticamente al “Otro”, es decir, al mundo. En resumen, el lector debe recordar que morirá, sin embargo, no hay que olvidar vivir; citando a Francisco de Quevedo, solamente “lo fugitivo permanece y dura” (De Quevedo 1984, p. 280).

Referencias

- Chiampi, I. (Ed.) (2017). Prólogo. En *La expresión americana* (pp. 11-40). México: Fondo de Cultura Económica.
- D’Ors, E. (1920). *La bien plantada de Xenius*. Madrid y Barcelona: Tipográfica Renovación.
- D’Ors, E. (1993). *Lo barroco*. Madrid: Tecnos Alianza.

- De Balzac, H. (2014). *La obra maestra desconocida*. México: Océano.
- De Quevedo, F. (1984). *Antología poética*. Barcelona: Plaza y Janés, Clásicos.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- González, A. (2010). *Eugenio D'Ors. El arte y la vida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, P. (2009). *Cartas desde una soledad*. Madrid: Editorial Verbum.
- Lezama, J. (1978). *Oppiano Licario*. México: Ediciones Era.
- Lezama, José. (2017). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nieremberg, J. (1904). *De la hermosura de Dios y su amabilidad*. Madrid: Biblioteca del Apostolado de la Prensa.
- Nietzsche, F. (1993). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Edaf.
- Paz, O. (1987). *Los hijos del limo*. México: Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo.
- Rau, B. (1982). *Pablo Picasso. Obra gráfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Varela, J. (2017). *Eugenio D'Ors. 1881-1954*. Barcelona: RBA, Barcelona 2017.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.