

# Lo barroco. Historia de un concepto estético desde la Europa de entreguerras hasta la posmodernidad

Miguel Corella\*

Recepción: 18-5-2022 / Aceptación: 29-6-2022

**Resumen.** El artículo estudia, por una parte, la génesis del concepto de lo barroco en Eugenio D'Ors en relación con sus referentes intelectuales inmediatos. Desde la perspectiva europea se analiza el influjo de la oposición establecida por Worringer (1908) entre *Abstraktion* y *Einfühlung*, así como la impronta del concepto de romanticismo político de Carl Schmitt (1919). Por otra parte, se analiza la historia del concepto de lo barroco en dos momentos. De un lado en el denominado neobarroco americano, impulsado por autores como Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy. En este ámbito se muestra el modo en que el concepto sirvió para dar cuenta de lo que desde las posiciones colonialistas de D'Ors representaba la crisis de la cultura clásica europea y que, desde la perspectiva americana, definía en sentido positivo la identidad cultural hispanoamericana. Para estudiar una segunda deriva del concepto, se examinan las similitudes y diferencias entre el sentido que la categoría tiene en D'Ors y su reinterpretación en el pensamiento posmoderno de la década de los ochenta, de la mano de Calabrese, Jenks y Deleuze. Finalmente, se recurre a metáforas musicales para esclarecer las diferencias entre el barroco histórico de los siglos XVII y XVIII y el barroco posmoderno.

**Palabras clave:** Barroco; Neobarroco; Neobarroco americano; Romanticismo político.

## [en] The baroque. History of an aesthetic concept from interwar Europe to postmodernity

**Abstract.** The article studies, on the one hand, the genesis of the concept of the baroque in Eugenio D'Ors in relation to his immediate intellectual referents. From the European perspective, the influence of the opposition established by Worringer (1908) between *Abstraktion* and *Einfühlung* is analyzed, as well as the imprint of the concept of political romanticism of Carl Schmitt (1919). On the other hand, the history of the concept of the baroque is analyzed in two moments. On one side in the so-called American neo-baroque, promoted by authors such as Lezama Lima, Alejo Carpentier and Severo Sarduy. This area shows the way in which the concept served to account for what, from the colonialist positions of D'Ors, represented the crisis of classical European culture, but which, from the American perspective, defined cultural identity in a positive sense. Hispanic American. To study a second drift of the concept, the similarities and differences between the meaning that the category has in D'Ors and its reinterpretation in the postmodern thought of the eighties, by Calabrese, Jenks and Deleuze, are examined. Finally, musical metaphors are used to clarify the differences between the historical baroque of the 17th and 18th centuries and the postmodern baroque.

**Keywords:** Baroque; Neobaroque; American neobaroque; Political romanticism.

**Sumario.** I. Lo barroco: cultura de crisis. II Abstracción versus emoción y clasicismo versus barroco. Eugenio D'Ors y Wilhelm Worringer. III La reivindicación de lo barroco. Hispanoamérica y la posmodernidad. IV. Eugenio D'Ors: clasicismo y eurocentrismo. V. Eugenio D'Ors, Menéndez Pelayo y Carl Schmitt: clasicismo y catolicismo. VI. Lo barroco en Latinoamérica o el extremo Occidente. VII. Concierto barroco: armonía, melodía y ritmo. VIII. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Corella, M. (2023). Lo barroco. Historia de un concepto estético desde la Europa de entreguerras hasta la posmodernidad. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas, número especial*, 51-63.

### I. Lo barroco: cultura de crisis

Aunque en sentido estricto se entiende por cultura barroca la propia de los siglos XVII y principios del XVIII en Europa y América, puede que el influjo de este estilo no haya desaparecido nunca, sino que se renueve constantemente. Así lo prueba el hecho de que se haya hablado de

neobarroco en diversos momentos, fuera para referirse a la arquitectura francesa del Segundo Imperio o a la cultura postmoderna de finales del siglo XX. Por otra parte, el hecho de que se definiera por oposición al Renacimiento, especialmente después del libro de Wölfflin *Renacimiento y Barroco* (1888), lo contraponía a lo clásico en general y no sólo a su renacimiento. Este proceso

\* Universitat Politècnica de València  
[mcorella@har.upv.es](mailto:mcorella@har.upv.es)

llevó finalmente a convertir la oposición entre clasicismo y barroco en una de esas parejas de contrarios con que se intenta organizar la pluralidad de lo real en torno a una dialéctica o una agonística. Como si se tratara de dos impulsos en constante lucha, esta pareja de categorías formales quedaba así dispuesta para su aplicación a contextos históricos muy diversos.

Sería imposible abordar aquí una historia general del concepto de lo barroco, por lo que nos limitaremos al período del siglo XX en que el término tomó un sentido específico de crítica a la estética de las vanguardias. Es esta una idea que comienza con Eugenio D'Ors en 1935 y que retorna con fuerza a finales de la década de los ochenta con publicaciones como *La era neobarroca* de Omar Calabrese (1987) y *El pliegue* de Gilles Deleuze (1989). Entre un hito y otro, nos detendremos en analizar la deriva del concepto en un contexto específico: el debate sobre la identidad cultural latinoamericana que abrió Lezama Lima en 1957 y que retomaron en la década de los setenta Severo Sarduy con “El barroco y el neobarroco” (1972) y Alejo Carpentier con *Concierto barroco* (1974). Para poder revisar la recepción y transformaciones del concepto de lo barroco en el contexto latinoamericano de los setenta y en la fundamentación teórica del posmodernismo será necesario estudiar previamente la génesis de este en el pensamiento de Eugenio D'Ors, tarea que se organizará en torno a sus referentes intelectuales inmediatos. De un lado, en relación con sus fuentes europeas, en concreto con la distinción de Worringer entre *Abstraktion* y *Einfühlung* y, especialmente, con el concepto de *romanticismo político* de Carl Schmitt (1919). De otro, se revisará el sentido del concepto en relación con la tradición del pensamiento católico reaccionario español y, en particular, en el diálogo con Menéndez Pelayo. Finalmente, recurriremos a términos musicales como melodía, armonía y ritmo; figuras que aparecen en D'Ors, Calabrese, Deleuze y Sarduy y que serán muy útiles para definir el neobarroco posmoderno mediante el contraste con el barroco histórico. Nuestra historia del concepto de lo barroco resultará de este modo parcial por varias razones. En primer lugar, por atender al período que transcurre entre el retorno al orden tras la primera crisis de las vanguardias y la ruptura posmoderna con las mismas a finales de los ochenta. Parcial también por centrarse en las metamorfosis que sufrió el concepto dorsiano de lo barroco, dejando fuera de nuestra mirada el desarrollo del concepto en autores tan importantes como Walter Benjamin (1925) o en la tradición formalista iniciada por Wolfflin y continuada, entre otros, por Lionello Venturi. Parcial también, finalmente, por nuestro interés en destacar el vínculo estrecho entre el concepto de lo barroco y la polémica en torno a la identidad cultural hispanoamericana. Como intentaremos demostrar, el rechazo de lo barroco de D'Ors y su defensa del clasicismo obedecen a la intención de reconstruir la identidad hispana como estrictamente católica, identificando clasicismo y catolicismo mientras rechazaba el sincretismo cultural del barroco como profundamente afín al subjetivismo y el sentimentalismo que, en su opinión, se habrían impuesto en Europa con la Reforma. Lo que de común tienen es-

tos diversos sentidos de lo barroco es que el concepto intenta dar cuenta de momentos que se perciben como de profunda crisis. Crisis del orden clásico con que, según entiende D'Ors, culmina un largo proceso de decadencia de Occidente; crisis de la vanguardia sentida con mayor intensidad si cabe en la era posmoderna, pero que se percibe como oportunidad para la renovación de la cultura europea. Crisis también del colonialismo cultural que en Hispanoamérica se siente como la ocasión para repensar sin complejos la identidad cultural mestiza.

Entrando en la propuesta de Eugenio D'Ors la primera y obligada aclaración es que el concepto de lo barroco tiene un nuestro autor un carácter decididamente formal ya que, por mucho que se inspire en el Barroco del XVII y XVIII, presenta rasgos estilísticos que se mantiene constantes a pesar de las lógicas transformaciones históricas. Este enfoque formalista será retomado por Omar Calabrese tanto como por Gilles Deleuze. D'Ors define lo barroco por oposición al clasicismo como dos *eones*, de modo que uno y otro dan nombre a los grandes cauces por los que se van sucediendo en el tiempo diversas formas particulares. Barroco y clasicismo resultan así – como las nietzscheanas apolíneo y dionisiaco o como la distinción de Worringer (1908) entre *abstracción* y *empatía sentimental*– categorías intemporales, si bien siempre encarnadas en un aquí y ahora que les concede rasgos particulares. Sin embargo, a pesar de este carácter formal, fue la necesidad de explicar su tiempo y de reorientar el rumbo de la cultura europea del momento lo que llevó a D'Ors a proponer el concepto. Al definir el espíritu de la época como barroco su intención era criticar lo que consideraba una tendencia sensualista, panteísta e irracionalista que, siguiendo la estela del Romanticismo, atentaba contra la tradición racionalista iniciada en el Renacimiento. Para el pensador tradicionalista español la única respuesta posible a la crisis de la cultura europea era el retorno al clasicismo que, para él y como explicaremos más adelante, significaba el retorno al catolicismo.

Esta fue la primera intención a la que respondía el libro publicado en francés en 1935, en el que se recogían algunos artículos breves que formaban parte de su *Glosario*, junto con un texto más extenso que resumía las posiciones mantenidas en un seminario sobre el barroco celebrado en Pontigny en 1931. Al recuperar el término, D'Ors busca un concepto que pueda dar cuenta del impulso espiritual propio del momento, aunque para ello recurre a la actitud que caracterizó el período histórico plenamente barroco de los siglos XVII y XVIII. El primer efecto de esta operación era rebatir la apariencia novedosa de las últimas tendencias culturales que, a los ojos de D'Ors, no serían más que actualizaciones de una actitud heredada del Romanticismo y, en última instancia, del cosmos barroco.

Por otra parte, lo barroco da nombre a una época que no lo tenía y a la que, según recoge D'Ors, seguía denominándose “trasguerra”<sup>1</sup>. Efectivamente, ese período marcado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial en el que se incubaban los conflictos de la Segunda presentaba una serie acelerada de cambios que, si nos

<sup>1</sup> E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 80.

centramos en las artes plásticas, significaron la sucesión de múltiples movimientos de vanguardia hasta llegar a su prematura crisis y a un evidente “retorno al orden” con la aparición de movimientos como la *pintura metafísica* y la *nueva objetividad* alemana. Con el concepto de lo barroco D’Ors busca entonces poner orden en una situación confusa que él organiza a fuerza de someterla a un marco temporal amplio, que transforma la crisis de entreguerras en el último episodio de otra de calado mucho más profundo: crisis de los valores del Renacimiento y, en última instancia, del ideal clásico. D’Ors propone entonces que la “trasguerra” es “una especie de recaída en el ochocientos”<sup>2</sup>, cuyo espíritu se habría mantenido en el Romanticismo de principios del XIX y en el espíritu del “fin de siglo”.

Para D’Ors, lo que hay de común a todas estas expresiones históricas de lo barroco es el *panteísmo*, esto es, una “tendencia implícita hacia la divinización de lo natural” a la que contribuiría, en su opinión, el darwinismo, pero que tendría su origen en la reforma protestante y el giro subjetivista que a su juicio supuso. La cultura y el arte contemporáneos entran también en la categoría y así Paul Cézanne y Pablo Picasso son presentados como artistas barrocos en la medida en que “la obra, en desacuerdo con el orden clásico, nos ha parecido en situación de interna ruptura, en tendencia hacia la multipolaridad”<sup>3</sup>. *Multipolaridad* es, efectivamente, un concepto importante en la caracterización orsiana de la cultura moderna y barroca pues, así como el clasicismo impone organicidad y unidad, el eón barroco “se abandona a su multipolaridad”<sup>4</sup>, como en el caso del surrealismo y la exploración del inconsciente. Multipolaridad también en el sentido de que –piensa D’Ors– desde el descubrimiento de América Europa ha perdido centralidad en la medida en que ha renunciado a su propia identidad y ha vuelto su mirada hacia culturas exóticas, creyendo reencontrar en el buen salvaje la pureza de lo originario y auténtico.

La propuesta de D’Ors puede resumirse a partir de dos asuntos centrales que abordaremos más adelante. De una parte, va a establecer el inicio de la crisis en la Reforma protestante, que se propone como origen de una deriva cultural que conduce del Barroco, al Romanticismo, el Simbolismo y las vanguardias. Como veremos, la influencia de Carl Schmitt y su *Romanticismo político* es determinante en este asunto. El barroco de D’Ors es, por tanto, estrictamente católico. El otro gran tema es lo que hoy denominaríamos *interculturalidad* y que él aborda con el término de *multipolaridad*. Esta conllevaría el declive de Occidente que, desde la primera colonización española de América hasta la atracción romántica por diversos paraísos exóticos situados en remotas colonias, habría promovido una cultura centrada en la sensualidad, la irracionalidad y el panteísmo. El barroco de D’Ors se presenta entonces como eurocéntrico, convencido de la superioridad cultural de Europa y nostálgico del pasado imperial hispano.

Todo esto nos permite situar las propuestas de D’Ors en relación con un doble marco histórico. De un lado, en el contexto del pensamiento reaccionario español, el convencimiento de que la cultura española vive en decadencia desde los tiempos del Imperio y la conquista de América; de otro y en relación con el contexto europeo, la estética dorsiana es expresión de la crisis generada por el proceso de modernización.

## II. Abstracción versus emoción y clasicismo versus barroco. Eugenio D’Ors y Wilhelm Worringer

Atendiendo al contexto intelectual europeo, puede reconocerse claramente en la pareja dorsiana clasicismo/barroco el influjo del libro de Worringer *Abstracción y naturaleza* (1908)<sup>5</sup> y la dualidad que establece entre la figura geométrica y la forma viviente<sup>6</sup>. Encontramos esta misma oposición en D’Ors cuando afirma que el estilo clásico transforma el árbol en columna, mientras que lo barroco transforma la columna en árbol, tal como hicieron Bernini y Churriguera<sup>7</sup>. El clasicismo abstrae las formas naturales para reconocer un orden geométrico, mientras que el barroco en un movimiento regresivo vuelve a reconocer formas vivas que brotan de la fría piedra. La racionalidad propia del espíritu clásico nos protege así de las emociones naturales que el impulso barroco nos anima a seguir.

En la obra de Worringer la abstracción responde a un impulso antropológico que nace como mecanismo de defensa frente a la inestabilidad del mundo circundante, sobre el que proyecta un orden racional de regularidades y uniformidades. Las reflexiones de D’Ors en *Lo barroco* sobre Zenón de Elea y el problema del movimiento, así como las consideraciones finales sobre las relaciones entre vida y racionalidad, están muy cerca de las preocupaciones de Worringer. Ambos parten de una misma estructura dual que contraponen dos fuerzas antagónicas y comparten también la conciencia de profunda crisis cultural. La diferencia radica en el diagnóstico, ya que, mientras que D’Ors atribuye la decadencia cultural de Occidente al triunfo de la sensualidad frente a la racionalidad, Worringer mantiene la complejidad de esta oposición, lo que va a permitir que su obra influya tanto sobre los que reivindican un retorno al orden clásico como en los que apuestan por un reencuentro con la naturaleza. Para Worringer, el origen de la crisis cultural se reconoce también en la enajenación respecto del entorno natural, la despersonalización o anomía impuesta por el desarrollo de las ciudades y las nuevas formas de producción, así como en la depuración del objeto de todo nexo vital que la tendencia a la abstracción –ligada al extraordinario desarrollo de la tecnología– estaba suponiendo. D’Ors apuesta claramente por un regreso al

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>5</sup> Cf. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper & Co., Munich, 1908.

<sup>6</sup> Cf. J.L. López Aranguren, “Determinación estética y ética de la filosofía de Eugenio D’Ors”, en *Homenaje a Eugenio D’Ors*, Madrid, Academia Breve de Crítica de Arte, 1955, pp. 13-21, y Aguilera Cerni, V., *Ortega y D’Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia nueva, 1966.

<sup>7</sup> Cf. E. D’Ors, *Lo barroco*, op. cit., p. 86.

clasicismo, mientras que Worringer mantiene la ambigüedad, aunque destaca el desamparo e impotencia que el hombre siente ante el espacio abierto e infinito de la naturaleza. Frente a este temor, que define con el concepto de *agorofobia espiritual*, Worringer defiende la necesidad del arte en tanto consiste en una estrategia civilizatoria frente a la naturaleza. Destaca así la *voluntad de forma* que en toda producción artística se moviliza, un concepto muy próximo al *Kunstwollen* de Riegl y al clasicismo de D'Ors, pues se define por la voluntad de responder al caos del mundo percibido y por la capacidad de afirmar la racionalidad y el autocontrol frente a los impulsos vitales.

La extraordinaria ambigüedad de esta estructura dual abstracción/naturaleza permitió lecturas de Worringer claramente clasicistas como la de D'Ors, al tiempo que inspiraba al expresionista Franc Marc a proponer un retorno a la naturaleza salvaje. Nos encontramos así con que en el almanaque *Der blaue Reiter* (1912) Marc escribía un artículo titulado "Die Wilden Deutschlands" (Los salvajes de Alemania) por las mismas fechas en que D'Ors escribía su Glosa "El Wildermann" (El hombre salvaje, 1911). Pero mientras que aquel reivindicaba el primitivismo y el regreso a la vida natural, D'Ors se oponía al estilo *fauve* de moda, convencido de que, al defender el clasicismo frente al barroco esta defendiendo la civilización frente a la barbarie. Cuando la vanguardia entre en crisis y el arte europeo inicia el llamado "retorno al orden", la pareja de opuestos, abstracción/naturaleza, seguirá siendo operativa y así es como en 1925 Franz Roh publica su libro *Realismo mágico* y da cuenta de la superación del expresionismo con la aparición de nuevos movimientos artísticos. Roh mantiene el esquema que enfrenta el impulso hacia la empatía sentimental vitalista y la tendencia a la abstracción racional, sólo que apuesta claramente por la proyección sentimental para defender la figuración fantástica y la proyección de lo maravilloso sobre los objetos del mundo entorno. Los referentes pictóricos que elige anticipan la aparición del surrealismo, como es el caso de los pintores metafísicos Carrá y De Chirico<sup>8</sup>.

Como vemos, no hace falta estar de acuerdo con las descalificaciones de D'Ors para reconocer que, del Romanticismo al Surrealismo, una poderosa corriente del arte occidental encaja bien en la definición de lo barroco como una estética de la proyección sentimental, el vitalismo y la pureza de la expresión originaria.

### III. La reivindicación de lo barroco. Hispanoamérica y la posmodernidad

Tras la publicación de *Lo barroco* en francés en 1935 y en castellano en 1944, este concepto estético perdió

<sup>8</sup> Es de destacar que el surrealismo inspirará la recuperación del barroco propuesta por Alejo Carpentier en su reivindicación del barroco desde la órbita hispana, así como que el término *realismo mágico* de Roh no está lejos de lo *real maravilloso*, la fórmula que propondrá Carpentier para dar nombre a una nueva tendencia en la literatura latinoamericana. Para él, como para Lezama Lima, Severo Sarduy o Gabriel García Márquez, también se tratará de proyectar lo mágico sobre la realidad.

actualidad para reaparecer en la década de los setenta en un contexto muy particular: el debate sobre la identidad cultural de Latinoamérica. El vínculo decididamente etnocéntrico establecido por D'Ors entre la decadencia de la cultura europea y la admiración romántica por las culturas indígenas se transforma en entusiasta defensa del mestizaje. En él se cree encontrar la esencia de lo latinoamericano, una identidad criolla que mezcla la herencia europea con la indígena y la africana. La conferencia de Lezama "La curiosidad barroca", publicada en *La expresión americana* (1957), inició una discusión que retomaría Severo Sarduy con su artículo "El barroco y el neobarroco" (1972). Este fue crucial para la reaparición del concepto en el nuevo contexto abierto por la revuelta posmoderna, al ser recuperado por Omar Calabrese en su libro *La era neobarroca* (1987).

Pero la expresión más popular de este regreso de la categoría fue sin duda la novela *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier. En este breve relato fantástico, lo barroco aparece como categoría que, aunque encarnada en la época dorada de Vivaldi y Haendel, se convierte en una categoría metahistórica. El ritmo de la curva serpentina, así como el gusto por el adorno y la mezcla, aparecen en el relato como un aire compartido por manifestaciones culturales alejadas en el tiempo y el espacio. Así desfilan por la novela, como si fueran contemporáneos de Vivaldi, Stravinsky y Wagner, los paisajes parisinos pintados por Turner, la música afroamericana y las *jam session* de Louis Armstrong.

La trama de *Concierto barroco* está basada en la existencia real del libreto, escrito por Girolamo Giusti, para una ópera de Vivaldi titulada *Montezuma*, estrenada en el teatro Sant'Angelo de Venecia en 1733<sup>9</sup>. La ópera recrea la conquista de México, el choque cultural que supuso y el nacimiento de una nueva cultura criolla a partir de una historia de amor entre la joven Teutile, hija del emperador Moctezuma, y Ramiro, hermano del conquistador Fernando Cortés. El viaje imaginario de Vivaldi a México es reinventado por Carpentier en una aventura en que un rico hacendado criollo mexicano y su sirviente negro habanero se encuentran en Venecia con el genial pelirrojo y su libretista, dándoles a conocer viejas leyendas de los guerreros mexicas mezcladas con los bailes caribe en honor de la deidad vudú Damballa. De esta bizarra mezcla entre las culturas náhuatl, afroamericana y veneciana a principios del siglo XVIII nace

<sup>9</sup> El libreto de Giusti partía como principal fuente de la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís (1684). Cuando Carpentier escribió el relato se conocía el libreto, pero no la partitura, desaparecida tras la muerte de Vivaldi hasta ser descubierta, aunque incompleta, en 2002 por el musicólogo Steffen Voss en Kiev. La partitura había llegado a Ucrania en manos del ejército rojo que, a finales de la Segunda Guerra Mundial, trasladó el archivo de la *Sing-Akademie zu Berlin* (ocultado previamente por Goebbels en Polonia) a la Unión Soviética. La primera representación contemporánea de la ópera tuvo lugar en 2005 en Düsseldorf. Cf. Spindola, L. E., "Montezuma, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti", *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 11/18, 2020-2021, pp. 123-144. El último episodio reseñable de esta rocambolesca historia es que en 2019 se puso en escena, con el patrocinio del Gobierno de la Ciudad de México y en conmemoración del 500 aniversario de la llegada de los españoles a Tenochtitlan, una versión en náhuatl clásico y en maya con el nombre de *Moteczuhzoma II*, bajo la dirección de Francesco Fanna.

el concepto de lo barroco de Carpentier, que se define por la capacidad de concertar voces dispares e incluso disonantes. Vivaldi puede resonar de este modo en Louis Armstrong y los héroes clásicos griegos reencarnarse en Moctezuma. El encuentro entre formas artísticas y culturas puede resultar así armónico en lo que constituye una rotunda defensa del mestizaje cultural.

La reaparición del concepto de lo barroco en la novela de Carpentier en 1974 podría resultar anecdótica cuando en realidad es expresión de un impulso intelectual que comparte con sus compatriotas Lezama Lima o Sarduy y responde a un contexto mucho más amplio como es la gran crisis de la cultura occidental que en la segunda década de los setenta cristalizará en torno al concepto de posmodernidad. Las contradicciones que Octavio Paz descubría en la estética de la vanguardia y que pronto encontraron eco en Daniel Bell y su defensa de un retorno a los valores puritanos de la cultura norteamericana son una de las caras de una crisis que *Concierto barroco* refleja de manera complementaria si no perfectamente simétrica. Mientras que el posmodernismo de Paz y de Bell demandaba un retorno al orden en la cultura occidental –fuera un retorno al puritanismo protestante y la idea de vocación profesional o un regreso al clasicismo– el trío cubano formado por Lezama, Sarduy y Carpentier descubría en el barroco americano la fuente para una posible revitalización cultural.

En Europa la categoría de lo barroco resurgió con fuerza en el debate postmoderno, un momento en el que, de nuevo, era urgente definir el sentido de lo que se percibía como una profunda crisis cultural. A la altura de los años ochenta del siglo XX la batalla de Eugenio D'Ors contra el arte de vanguardia y en defensa de un retorno al clasicismo, se había transformado en un cuestionamiento radical del modernismo. Será entonces cuando lo barroco ganará actualidad de la mano de Severo Sarduy (1975) para ser rescatado por Omar Calabrese en su libro *La era neobarroca* (1987)<sup>10</sup>.

La relación entre lo barroco y la conciencia de gran crisis cultural se mantiene en Calabrese, aunque en un tono muy alejado de la beligerancia antivanguardista de D'Ors o del entusiasmo postmoderno por las formas serpentinas de ese otro gran neobarroco que fue Charles Jencks. Calabrese presenta la oposición entre barroco y clasicismo desde un enfoque radicalmente formalista, como dos “modelos morfológicos” o “formas de gusto”<sup>11</sup> de los que se derivan valores alternativos y que, por tanto, no pueden someterse a un patrón de juicio co-

mún. Clasicismo y barroco conviven para él siempre en conflicto, de modo que “El uno no existe sin el otro; mejor aún, el uno *pone* necesariamente al otro de modo implícito (o incluso explícito)”<sup>12</sup>. Como también pensaba D'Ors, el italiano cree que ambos términos corresponden a “constantes formales y se admitirá igualmente su preeminencia en un período más que en otro”<sup>13</sup>. Pero, como también ocurría con D'Ors, lo que se presenta como una categoría formal supone en realidad al intento de caracterizar su propio presente, una época que define como de *turbulencia y fluctuación* en que se suspendía la capacidad de decisión de los valores<sup>14</sup>. En tanto neobarroca la postmodernidad es una época de crisis o –como también afirma– un período de “degeneración”<sup>15</sup> en el sentido de que se distorsionan y disuelven los valores clásicos, se exploran sus límites y se sobrepasa cualquier frontera.

A diferencia de Calabrese, que propone el término neobarroco con la intención de acabar con la indefinición que, en su opinión, tenía el término posmodernismo, Charles Jencks (1986) defiende la utilidad de este concepto para resumir el espíritu de época a mediados de los ochenta. Sin embargo, lo barroco juega un papel importante en su caracterización de lo posmoderno, que lleva a cabo no tanto en los términos formales a los que recurrían D'Ors y Calabrese, sino insistiendo en la crisis de valores e incluso de espiritualidad que también reconocía D'Ors y que Deleuze recogerá al estudiar la figura de Leibniz. La magnitud de la revuelta posmoderna es comparada por Jencks con la gran conmoción de la modernidad europea originada por la reforma protestante y la consiguiente contrarreforma católica. Compara el rigor racionalista del movimiento moderno en arquitectura con la reforma luterana, e identifica la respuesta posmoderna –encabeza por él mismo y por Portoghesi– con el Concilio de Trento y la arquitectura jesuita del barroco. El título de uno de los epígrafes del texto que comentamos no deja lugar a dudas respecto de esta analogía, pues define el modernismo como “La inquisición protestante”. En la misma línea, inventa nuevos nombres para los grandes de la arquitectura funcionalista, como *Calvino Corbusier*, *Martin Lutero Gropius* y *John Knox van der Rohe*<sup>16</sup>. El espíritu del modernismo arquitectónico es equiparado a la Reforma Protestante<sup>17</sup>, Corbusier es presentado como un revolucionario con la fe de misionero y los artistas de vanguardia como sacerdotes movidos por un afán purificador del lenguaje y la sensibilidad<sup>18</sup>. Valorando el sentido del modernismo y citando a Clement Greenberg, afirma también que, al reclamar que cada una de las artes se concentrara en la esencia de su lenguaje, el crítico norteamericano intentaba “evitar la pérdida de los valores en una era de se-

<sup>10</sup> Cf. O. Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 31. Calabrese encuentra en Sarduy una síntesis de la tradición formalista desde Wölfflin a D'Ors que sirve como punto de partida para la relectura en clave moderna que él mismo pretende hacer. Resumiendo a Sarduy Calabrese afirma que lo barroco se refiere no tanto a un período específico de la historia de la cultura, sino a una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. Por otra parte, Calabrese rescata a Sarduy para adoptar el término “poli-centrismo”, que sería una de las características formales de lo barroco, una estructura en la que la obra se organiza a partir de diversos núcleos temáticos que se despliegan de forma arborescente, como ocurre en las series de televisión. Pero es importante señalar que con el término “poli-centrismo” Sarduy valora positivamente el mismo proceso que D'Ors critica con el de “multipolaridad”.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>14</sup> Cf. *ibidem*, p. 198. “En el caso de nuestro neobarroco, incluso se ha desbaratado la oposición rígida con lo clásico y la inestabilidad se manifiesta como suspensión de categorías”.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>16</sup> Cf. Ch. Jencks, “¿Qué es el posmodernismo?”, *Los Cuadernos del Norte* 43, 1987, pp. 2-17, p. 4.

<sup>17</sup> Cf. *ibidem*, p. 10.

<sup>18</sup> Cf. *ibidem*, p. 11.

cularización, donde existen muy pocos valores compartidos y donde queda muy poco de un sistema simbólico común”<sup>19</sup>.

Pero lo interesante es que, más allá de esta conciencia de crisis de largo alcance histórico, Jencks detecta los síntomas que la agudizan en la era postmoderna. Citando a Toynbee, vincula el posmodernismo con dos cuestiones que darían cuenta de la profundidad del cambio. De un lado, la configuración de una cultura global y plural –donde los centros de producción artística y cultural se diversifican– implica el final del dominio occidental. Por ello, proclama la necesidad de abandonar el modernismo como un “estilo blanco, protestante y reformista”<sup>20</sup>. Su denuncia del puritanismo lo es también del racismo blanco europeo. Por otro lado, relaciona la crisis postmoderna con el proceso de secularización y la decadencia de las religiones tradicionales. En este punto el diagnóstico de Jencks entronca, si bien de una forma no directa, con las reflexiones de Eugenio D’Ors. Pero mientras que este reclamaba un regreso a los valores del catolicismo, Jencks apuesta por un cierto retorno de lo espiritual al margen de las grandes religiones, una espiritualidad sin iglesias, tan plural como lo es la globalización postmoderna. En cualquier caso, Jencks, como había hecho D’Ors cincuenta años antes, apuesta a favor de un retorno al clasicismo y, aunque no defiende el catolicismo, muestra una evidente simpatía por la contrarreforma barroca<sup>21</sup>.

No acaba aquí la afinidad ideológica entre D’Ors y Jenks, pues este equipara la revuelta posmoderna con la Contrarreforma barroca, califica la posición de Leger, Brancusi, Picasso, Einstein o Eliot como “implícitamente reformista”<sup>22</sup> y, como ya hiciera el crítico español, sitúa la cultura modernista entre “los efectos radicales que la ciencia, el darwinismo y la secularización tuvieron sobre la cultura cristiana”<sup>23</sup>. Jencks piensa que, del Barroco a las vanguardias, un mismo impulso autodestructivo habría arrastrado a la cultura europea al nihilismo. Presenta a Nietzsche como el iniciador de esta “ideología poscristiana” y, finalmente, adopta un punto de vista bastante próximo al de Eugenio D’Ors cuando propone que el origen de esta gran crisis cultural se remonta al siglo XIX y a la coalición entre nihilismo nietzscheano, evolucionismo darwinista y rigor puritano. Pero, además de estas evidentes afinidades, hay también diferencias muy claras entre ambos autores. La primera es que, frente a la militante defensa del catolicismo de D’Ors, el neobarroco propugnado por Jenks, por mucho que se inspire en la Contrarreforma, no defiende un retorno al catolicismo, sino una nueva espiritualidad que, citando a Peter Fuller, define como “un orden simbólico

compartido, del tipo que ofrece una religión”<sup>24</sup>. La segunda tiene que ver con la diferente valoración del arte barroco contrarreformista. Mientras que Jenks defiende hasta el extremo de calificar al arquitecto posmoderno Leon Krier como un auténtico Ignacio de Loyola, como un “San Ignacio de Krier”, D’Ors, en consonancia con Schmitt, con Donoso Cortés y con Menéndez Pelayo, mete en un mismo saco a franciscanos y jesuitas, practicantes ambos de una religiosidad panteísta, admiradores de las formas sensuales y emotivas que contrastan con el clasicismo artístico tanto como con el catolicismo dogmático tomista.

#### IV. Eugenio D’Ors: clasicismo y eurocentrismo

Apuntábamos que la categoría estética de lo barroco volvió al debate intelectual en los años setenta en el contexto de la búsqueda de la identidad cultural latinoamericana. Proponíamos también que la novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier sintetiza las posiciones de una corriente que nace con José Lezama (1957) y continúa Severo Sarduy (1972). Sin embargo, comparar las caracterizaciones de lo barroco de Eugenio D’Ors y Alejo Carpentier resulta problemático, pues responden a enfoques muy diferentes. Si el primero aborda el concepto desde un punto de vista teórico, el segundo lo hace desde la ficción literaria; aquel desde los presupuestos de Menéndez Pelayo y Carl Schmitt, este en la órbita del surrealismo y de lo que él mismo denominó “lo real maravilloso”. Sin embargo, coinciden al definir los rasgos fundamentales del barroco, aunque se enfrentan por completo en la valoración del mismo. El asunto antes mencionado de la multipolaridad resume las divergencias entre ambos. Para el filósofo español lo barroco se reconoce en la adopción de esquemas multipolares frente a la búsqueda de unidad que caracteriza al espíritu clásico. Lo barroco no sólo ama la diversidad, sino que se relaciona con la multiplicidad fundiendo en un continuo las diferentes voces. Por el contrario, el impulso clásico establece discontinuidades que separan y ordenan lo que de otro modo sería un fluido confuso. Uno de los ejemplos que propone<sup>25</sup> resulta bien expresivo. Tiene que ver con la pintura impresionista, calificada de barroca por D’Ors en tanto que no recorta los objetos, sino que funde las figuras entre sí y con el fondo. Lo barroco es, por tanto, para D’Ors, reproducción de la corriente de la vida, y su arte refleja justamente la fusión y confusión del continuo fluir. Coincide en esto con la caracterización de Carpentier, para quien, como veíamos, el barroco es concierto en el que se mezclan las culturas y las épocas, una danza en que confluyen los ritmos afroamericanos con los bailes aristocráticos de la refinada Venecia.

La diferencia estriba en que, mientras que en Carpentier hay una evidente apuesta por el mestizaje cultural y confianza en la capacidad del arte para concertar voces plurales, D’Ors condena lo barroco por considerarlo expresión de lo irracional e instintivo. Aunque reconoce

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>21</sup> La simpatía por la Contrarreforma católica y por el barroco jesuita por oposición al puritanismo del movimiento moderno es compatible en Jencks con la defensa de un cierto retorno al clasicismo. Esto se hace evidente cuando propone a Carlo Maria Mariani como principal referente artístico para definir el postmodernismo. Ese mismo aire clasicista está también en la arquitectura de Ricardo Bofill y hasta en los jardines diseñados por el mismo Jencks.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>25</sup> Cf. E. D’Ors, *Lo barroco*, op. cit., p. 85.

la atracción que siente por esta estética sensualista e incluso se ha hablado de su enamoramiento del barroco<sup>26</sup>, D'Ors piensa que debe condenarlo como se condena una debilidad o una atracción pecaminosa. Así, por ejemplo, en una de sus inspiradas metáforas relaciona lo barroco con lo dominical y festivo, mientras que el clasicismo, como su propia actitud intelectual, sería la del que trabaja a diario, la del "intelectual jornalero"<sup>27</sup>. En definitiva, la sensualidad es cosa que debe reservarse al domingo, como un descanso a los trabajos de diario, pues si desborda este marco se convierte en atracción fatal.

Del mismo modo que Carpentier reconoce el espíritu barroco en este concierto mestizo, así también D'Ors había mostrado la profunda afinidad entre el barroco y el mestizaje cultural, manifestado en la admiración por lo exótico y lo primitivo que se inicia en Europa con el descubrimiento de América y que continúan el romanticismo y las vanguardias expresionistas o *fauves*. Comparando el Renacimiento y el Barroco, contrapone D'Ors los tiempos en que los eruditos bizantinos traían a Italia los secretos de la filología clásica a aquellos otros de inspiración barroca en que "hemos visto a los negros y a los fetiches de los salvajes desembarcar en París para devolver a una civilización fatigada de refinamientos y racionalidades a los símbolos elementales, hijos del instinto..."<sup>28</sup>.

Esta asociación entre primitivismo y barroco era ya vieja en D'Ors, pues aparece en una de sus *Glosas* de 1911, titulada "El Wildermann" y recogida en su libro *Lo barroco*. En este breve texto reflexiona a partir de una curiosa anécdota. De viaje en una capital alemana, se ha hospedado en un hotel confortable y moderno que, sin embargo, tiene por nombre *Zum Wildermann* y por enseña "un monstruo hirsuto, cubierto de bravía hojarasca, con una gran piedra en una mano, y en la otra una porra o basto"<sup>29</sup>. La imagen descrita corresponde a un personaje de la cultura popular alemana y europea en general, de origen medieval, recreado por artistas tan diversos como Durero o Paul Klee<sup>30</sup>. La figura carga con una dualidad que D'Ors incorpora a su reflexión. De un lado representa el control y la contención de las fuerzas naturales, asumiendo un papel protector; de otro, adquiere rasgos amenazantes, pues simboliza la brutalidad salvaje. El *Wildermann* está a medio camino entre lo animal y lo humano, entre la racionalidad y el instinto, la cultura y la naturaleza, y a uno de esos extremos, el de lo primitivo e impulsivo, corresponde para D'Ors el espíritu de lo barroco. Así afirma que "al estilo de la barbarie que permanece debajo de nuestra cultura le daremos el nombre del barroco"<sup>31</sup>. Pero mientras que en el relato de Carpentier el criado negro, como aquellos negros que desembarcaban en París y que menciona D'Ors, es bien acogido por Vivaldi y Haendel, el racismo de D'Ors lle-

ga al punto de afirmar que hay una contradicción en los términos al hablar de arte negro (1926)<sup>32</sup>. Al racismo de D'Ors hay que sumar el evidente clasismo cuando comenta que el carácter moderno y confortable del hotel contrastaba con los modales de uno de sus empleados, él también un *Wildermann*. Como conclusión, propone una moraleja: "Que su barbarie [del empleado] es la garantía de mi civilización; o, para ser más exactos, que nuestra barbarie profunda es la garantía de nuestra civilización"<sup>33</sup>. Como vemos, D'Ors retuerce el sentido del primitivismo y el arcaísmo: de aquella visión entre ingenua y paternalista que creía ver en "el salvaje" el origen de lo que somos; pasa a una declaración de racismo y clasismo en la que el papel de la cultura es la contención —una gran piedra en una mano y una porra en el otro— tanto del salvaje que llevamos dentro como de ese que vemos fuera<sup>34</sup>.

Frente a esta misión de contención y disciplina de "el salvaje" que propugna D'Ors, lo barroco sería la actitud que, desde el descubrimiento de América, habría provocado en Europa una admiración por lo primitivo y una idealización del "buen salvaje". D'Ors recorre la historia de este espíritu barroco del que participan, en su opinión, los franciscanos, los protestantes, Rousseau, De Foe, Chateaubriand, Kipling o Gauguin, pero que, en última instancia, remite a la prehistoria<sup>35</sup>. Del *Robinson Crusoe* (1719), a cuyo protagonista vincula con el ingenio Adán y con el Andrenio de Baltasar Gracián, afirma que recrea el mito de "el hombre de naturaleza" justo en el momento en que la humanidad parece más alejada de la prehistoria, como si su obra supusiera una reacción frente al racionalismo ilustrado. De De Foe afirma también que funda el "mito del Robinson ascético", del que sugiere otros protagonistas como la pareja de Pablo y Virginia en la novela del mismo nombre de Saint-Pierre.

Esta merece nuestro interés no sólo porque D'Ors la sitúa en el inicio de una moda romántica que continuarían las novelas americanas de Chateaubriand y el *Wilhelm Meister*, sino precisamente porque está ambientada en un lugar tan exótico como la Isla Mauricio durante la ocupación francesa en el siglo XIX. Este marco colonial será un asunto destacado en la caracterización del barroco romántico que, de "De Robinson a Gauguin",

<sup>32</sup> "No, no conoce Picasso ningún arte negro. Nadie lo conoce de veras. Porque esto no es arte. Es lo que le substituye, lo que hace sus veces en un plano inferior. Tan inferior, que ya escapa a todas las ampliaciones, a todas las tolerancias de categoría". En esta misma *Glosa* publicada en el diario *ABC* y por la misma supuesta contradicción en los términos, afirma no conocer el arte prehistórico, la pluralidad de culturas, la música vasca o el estilo precolombino.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Cf. *ibidem*, p. 30. Al racismo, el intelectualismo y el clasismo de D'Ors hay que añadir su machismo en afirmaciones como las que vierte en su *Glosa* "El mundo-mujer" o "Derrota y triunfo de la mujer", ambas de 1920. En esta última lo barroco se identifica con lo variable y contradictorio, con el "no saber lo que se quiere" que atribuye a lo femenino. También con la voluptuosidad, como la que encuentra en el *Noli me tangere* de Correggio, La Santa Catalina de Siena de Tintoretto o la Santa Teresa de Bernini.

<sup>35</sup> Ya en 1918, al poco de acabar la Gran Guerra, afirma en una *Glosa* titulada "Aforismos": "La Tras-Guerra será una recaída en el Fin-de-Siglo. Como el Fin-de-Siglo lo fue en la «Contra-Reforma»; y la «Contra-Reforma», en el Franciscanismo; el Franciscanismo en el Alejandrino; el Alejandrino, en el Oriente. Y el Oriente en la Prehistoria". E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 30.

<sup>26</sup> Cf. A.E., Pérez Sánchez, "Prólogo", en D'Ors, E., *Lo barroco*, op. cit., pp. 9-15; p. 11.

<sup>27</sup> E. D'Ors, *Lo barroco*, op. cit., p. 37.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>30</sup> Alberto Durero, *Escudo de armas con la calavera*, 1503; grabado en cobre, colecciones de arte de la ciudad de Nuremberg. Paul Klee *Der Wilde Mann*, óleo/lienzo, 1922.

<sup>31</sup> *Idem*.

creyó encontrar algún paraíso natural habitado por “buenos salvajes” en el que los viajeros europeos recuperarían el sentido originario que el arte habría perdido en el viejo continente<sup>36</sup>. Para D’Ors la novela de Saint-Pierre señala el momento en que el Barroco iba a transformarse en Romanticismo<sup>37</sup> y en la descripción de este salto se empieza a reconocer la impronta de *Romanticismo político*, el libro de Carl Schmitt que inspiró el supuesto esencial de la teoría dorsiana de lo barroco: la idea de que el Romanticismo es una manifestación histórica del eón barroco.

Para D’Ors, Pablo y Virginia provocarían en el espectador “una especie de contagio en el delirio”, capaz de lograr que “las mujeres se volvieran locas de ternura y molicie”. Esta constante excitación emotiva, que corresponde al concepto de *ocasionalismo subjetivizado* de Schmitt, convierte a la literatura en una “sutilísima corrupción” que, como instrumentos para mantener la turbación amorosa, emplea el sentimentalismo, el halago y la prosa cadenciosa<sup>38</sup>. Esta literatura romántica que define como “pura exaltación de la sensibilidad”<sup>39</sup> estaría fuertemente asociada a lo que denomina “exotismo canonizado”, una tendencia iniciada por Saint-Pierre y continuada por Chateaubriand en sus novelas ambientadas en las colonias francesas de Norteamérica. De la más conocida, *Atala*, D’Ors afirma que es “un Werther transportado a la vida salvaje”. Lo barroco romántico consiste así, para D’Ors, en una fusión entre la figura decadente del joven europeo hipersensible, tal como es encarnada por Werther, y el exotismo colonialista inaugurado por Saint-Pierre y que culmina *Atala* de Chateaubriand.

Lo curioso es que *Atala* comparte en lo esencial la preocupación que encontramos en *Lo barroco* por defender el cristianismo católico. Más curioso todavía resulta el hecho de que los dos autores utilizan como principal recurso la confrontación de la cultura europea con la indígena americana. En este sentido, ha de tenerse en cuenta que *Atala*, con el subtítulo de *Los amores de dos salvajes en el desierto*, fue publicada como parte de *Genio del cristianismo*, por lo que era una pieza importante en la defensa de la religión que Chateaubriand lleva a cabo tras la Revolución. En el IIª parte, libro III, cap. IX el papel de la religión en aquel contexto histórico se define en términos muy próximos a los que D’Ors tomará tiempo después de Carl Schmitt. Haciendo un paralelismo entre su evolución personal y la historia cultural europea, Chateaubriand describe “un estado del alma que (...) favorece el desarrollo de las grandes pasiones, que (...) sólo se han ejercitado dentro del círculo de sí mismas, sin término ni objeto”. La pasión juvenil de carácter narcisista es el modelo que caracteriza la época ya que, según afirma, “Cuanto más avanzan los pueblos en la carrera de la civilización, tanto más se aumenta esta situación de pasiones sin objeto determinado; (...) La imaginación se ostenta rica, fecunda y prodigiosa,

a la par que la existencia es pobre, árida y descolorida. Se vive en un mundo vacío, con un corazón lleno; y se abusa de todo, sin haber usado de nada”. En este contexto, el papel del cristianismo debe ser “corregir las pasiones sin extinguirlas”, en un delicado equilibrio que Chateaubriand opone al papel representado por Rousseau y por el Werther de Goethe, precisamente los blancos principales de los ataques de D’Ors en *Lo barroco*<sup>40</sup>. El desacuerdo radica en que, para el pensador español, las novelas americanas de Chateaubriand no hacen, finalmente, más que perseverar en ese romanticismo que convierte la literatura en constante exaltación de las pasiones. La diferencia está también en el rechazo de D’Ors a ese espíritu franciscano y panteísta del que *Atala* participa y que se encarna en uno de sus personajes, el Padre Aubry, un monje que vive entre los indios y que se expresa en los términos de ese franciscanismo o adanismo tan criticado por D’Ors<sup>41</sup>. También están en las antípodas del catolicismo romano de D’Ors el desprecio del padre Aubry por la ortodoxia, que le lleva a reducir todas las leyes del mundo a la de “amarse entre sí, a rogar a Dios, y a esperar en otra vida más feliz”<sup>42</sup>. La tragedia final de la novela, en que la protagonista mestiza se suicida para no consumir el amor que siente por Chactas y permanecer así virgen, fiel a la promesa que hizo a su madre, acaba con una moraleja que bien puede resumir lo que significa el genio del cristianismo para Chateaubriand. Chactas lanza una proclama, “¡Perezca el Dios que se opone a la naturaleza!” y concluye que “la religión no exige un sacrificio sobrehumano: sus verdaderos sentimientos, sus virtudes templadas son muy superiores a los sentimientos exaltados, a las virtudes violentas de un falso heroísmo”<sup>43</sup>. En suma, tenemos que el papel de “corregir las pasiones sin extinguirlas” que Chateaubriand asigna al cristianismo implica oponerse al sacrificio heroico por obediencia a la ley para seguir el impulso natural del amor y la intención pura. El monje Aubry y el mismo Chactas representan de este modo el genio del cristianismo capaz de convertir los primeros ímpetus pasionales en una “santa melancolía”<sup>44</sup>.

Por otra parte, el amor frustrado entre el indio Chactas y la mestiza *Atala* no está muy alejado del que nos presentan Vivaldi y Giusti en su *Montezuma*, y que recrea Carpentier en *Concierto barroco*. Ambas obras se sitúan en escenarios exóticos donde se enfrentan de un lado salvajes leyes ancestrales, con sacrificios humanos incluidos, y de otra, sentimientos naturales de compasión y amor entre padres e hijos o entre amantes. El conflicto se resuelve siempre con el triunfo del amor, felizmente consumado en el caso de Ramiro Cortés y Teutile

<sup>36</sup> “De Robinson a Gauquin” se titula precisamente el artículo que comentamos, publicado en 1925 y recogido después en *Lo barroco*.

<sup>37</sup> Cf. *ibidem*, p. 46.

<sup>38</sup> Cf. *idem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>40</sup> Cf. F.R. Chateaubriand, *Genio del cristianismo*, en *Obras completas*, vol. II, Valencia, Cabrerizo, 1842, XXIX. “Rousseau fue el primero que introdujo entre nosotros aquellas ideas tan funestas y culpables. Huyendo del trato humano, entregándose a sus sueños horrorosos, hace creer a una multitud de jóvenes, que es una cosa bella lanzarse con esas ideas al océano de la vida. La novela de Werther vino después a desarrollar este germen venenoso”.

<sup>41</sup> Cf. *ibidem*, p. 55. “El pastor iba delante de nosotros bendiciendo acá y allá, la roca, el árbol, la fuente, así como en otro tiempo bendijo Dios a la tierra inculca, dándola en herencia a Adán”.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 73.

o trágicamente fallido en el de Atala y Chactas. En un caso y otro la naturaleza triunfa sobre el imperio cruel de la ley, lo que permite que, finalmente, el mestizaje entre conquistadores y conquistados inaugure una nueva sociedad y una nueva cultura.

## V. Eugenio D'Ors, Menéndez Pelayo y Carl Schmitt: clasicismo y catolicismo

Como se ha apuntado anteriormente, la definición de lo barroco de Eugenio D'Ors está influida —de manera determinante en nuestra opinión— por la lectura de *Romanticismo político* (1919). De hecho, el español cita este libro de Carl Schmitt<sup>45</sup> remitiendo a la reseña que él mismo hiciera con ocasión de publicación de una versión francesa. También sabemos que el primer encuentro personal entre ambos intelectuales se produjo en Barcelona en octubre de 1929, momento en el que comienza lo que Martínez Carrasco define como una “ininterrumpida amistad”<sup>46</sup>.

Pero la tesis que vincula clasicismo y catolicismo —y consecuentemente lo barroco con la reforma protestante— no tiene en Schmitt su único origen, pues D'Ors la había afirmado antes de su conferencia en Pontigny, vinculando esta idea a la tradición del pensamiento conservador español. En un texto de 1927 titulado “La filosofía de Menéndez Pelayo” afirmaba ya que: “La filosofía del clasicismo creo que está todavía hoy por hacer. Personalmente, me inclino, cada día más, a considerar Clasicismo y Catolicismo como términos equivalentes”<sup>47</sup>.

En la conferencia que este artículo transcribe, D'Ors manejaba ya los mismos argumentos que encontraremos en *Lo barroco*, identificando el romanticismo con el evolucionismo y el pensamiento dinamista desde Heráclito al historicismo. La diferencia entre ambos textos está en el recurso a Schmitt en *Lo barroco*, perfectamente compatible con el reconocimiento que hace a Menéndez Pelayo<sup>48</sup>. Sin embargo, D'Ors establece una clara disconformidad con su maestro al distinguir entre el Menéndez Pelayo de *Los Heterodoxos* y el de la *Historia de las ideas estéticas en España*. Mientras que el primero sería firme defensor de la unidad, (sabemos la importancia que D'Ors concedía a esto frente a la multipolaridad) el segundo sería un “pensador romántico, pensador historicista”. Dejando aparte estos matices, es claro que las ideas de Schmitt se mezclan en perfecta armonía con las que D'Ors toma de Menéndez Pelayo y de la tradición del pensamiento católico reaccionario español.

En realidad, y como ha mostrado De la Hoz Regules (2016), la armonía entre lo católico y el clasicismo, era una idea desarrollada por Menéndez Pelayo que sería asumida tanto por D'Ors como por Maeztu o Sáinz Rodríguez. En torno a este núcleo se formaría la *Sociedad de amigos de Menéndez Pelayo* en 1930, un grupo muy influyente en el pensamiento reaccionario español

que defendía la visión católica de la historia española, la misión cristianizadora de su monarquía y, consiguientemente, su sentido imperial. En este contexto intelectual y político nacen las ideas que en *Lo barroco* se rearticulan para proponer una historia de la decadencia cultural europea que tendría en la colonización española de América uno de sus orígenes. Esto permite comprender por qué los misioneros franciscanos e incluso los jesuitas son situados del lado de los luteranos y, más tarde, de los románticos, admiradores todos de “el buen salvaje” y culpables de caer en el panteísmo al buscar una reconciliación absoluta del hombre y la naturaleza<sup>49</sup>. Al optimismo naturalista de franciscanos y jesuitas D'Ors contraponen el racionalismo, el ascetismo y la creencia en la objetividad del pecado propia del jansenismo. En este contexto polémico en torno al sentido del cristianismo en la historia europea, pero fundamentalmente en relación con la actitud de la Iglesia ante el indígena, D'Ors recurre a Schmitt<sup>50</sup>. La apuesta consiste en defender la ortodoxia y la unidad litúrgica, bajo la autoridad de Roma, frente a la diversificación de los ritos y al papel que la confesión adquirió con la contrarreforma jesuita y el consiguiente proceso de subjetivización de la experiencia religiosa. Se trata, dicho en los términos de D'Ors, de recuperar la primacía del *logos* frente al *ethos* y la racionalidad tomista antes que la piedad franciscana o la empatía sentimental del arte religioso contrarreformista. Frente al *pensamiento lógico* propio del catolicismo y el clasicismo, D'Ors define lo barroco como *pensamiento patético* en una oposición que equipara a la que existe entre inteligencia y vida.

## VI. Lo barroco en Latinoamérica o el extremo Occidente

Entre el catolicismo sentimental de jesuitas, franciscanos o luteranos y el clasicismo católico defensor del dogma, D'Ors define lo barroco en un contexto religioso de implicaciones eminentemente políticas. En esta batalla de la teología política, la colonización americana juega, como hemos visto, un papel relevante en tanto supuso la irrupción de El Otro, el buen o mal salvaje, la contrafigura frente a la que el europeo debía rehacerse. Sin embargo, en un caso y otro, la cuestión se planteaba desde un solo lado del Atlántico, desde Europa, para preguntarse si el descubrimiento de América había sido el origen de su decadencia o representaba una oportunidad para su revitalización. Sin embargo, con la recuperación de lo barroco llevada a cabo por los cubanos Lezama Lima, Sarduy y Carpentier, la cuestión se plantea desde el otro lado del charco.

En Lezama se produce este cambio de punto de vista al proponer que el arte y la literatura latinoamericanas del momento (1957) llevaban a su último extremo una cultura, la barroca, que, si bien fue importada de Europa, habría alcanzado su culminación en tierras de América. Tal como ha resaltado Bolívar Echeverría, citando al escritor cubano, la recuperación del barroco por parte de Lezama tiene un doble sentido, pues de un lado se

<sup>45</sup> Cf. E. D'Ors, *Lo barroco*, op. cit. p. 78

<sup>46</sup> A. Martínez Carrasco, “Eugenio D'Ors y Carl Schmitt”, en *Empresas Políticas* 14/15, 2010, pp. 37-51; p. 37.

<sup>47</sup> E. D'Ors, “La filosofía de Menéndez Pelayo”, *Revista de las Españas* 12, 1927, pp. 499-507.

<sup>48</sup> Cf. E. D'Ors, *Lo barroco*, op. cit., p. 79.

<sup>49</sup> Cf. *ibidem*, p. 76.

<sup>50</sup> Cf. *ibidem*, p. 52.

pregunta por la identidad cultural hispanoamericana, mientras pretende aclarar los servicios prestados por Hispanoamérica para definir el sentido de la identidad europea<sup>51</sup>. En opinión de Echeverría que compartimos plenamente, al preguntarse por la posibilidad de una “re-actualización neobarroca” Lezama lanza una propuesta política que pretende construir un proyecto civilizatorio alternativo al modelo neocolonial<sup>52</sup>.

Como ha explicado Gustavo Guerrero<sup>53</sup>, Lezama define la cultura latinoamericana por su carácter mestizo, continuamente sujeta a procesos de hibridación. Un segundo rasgo la define como barroca: el exceso o extremismo que se da en el gusto por las superficies recargadas, el añadido superfluo y la exuberancia, que en América alcanza su mayor esplendor. Diremos pues que Latinoamérica extrema ese carácter extremo del barroco europeo hasta convertirse en lo que, reinterpretando un viejo mito, Guerrero denomina “extremo Occidente”.

Un paso más allá en la definición del barroco latinoamericano es el que da Severo Sarduy en 1975 quien —en palabras de Guerrero<sup>54</sup>— define la cultura hispana como límite o frontera que amplía o desborda los contornos de Occidente, de manera que “somos, a la par, borde y denegación, desplazamiento y ruina, trasplante y fin”. Lo barroco es en este sentido, reflejo extremo y distorsionado de Europa “espejo irónico y contracultural con que la heterogeneidad americana refleja la imagen del sueño universalista de Occidente”<sup>55</sup>. La distorsión de los patrones estéticos europeos convierte lo barroco latinoamericano en una forma de parodia, un procedimiento retórico que Sarduy analiza desde la perspectiva de la semiótica estructuralista y que vincula con el formalista ruso Mijaíl Bajtín, a quien cita indirectamente a través de Julia Kristeva<sup>56</sup>. En definitiva, la caracterización del nuevo barroco de América propuesta por Sarduy anticipa algunas de las notas características de la poética posmoderna, como la importancia que concede a la parodia, el pastiche y la carnavalización<sup>57</sup>.

Pero si consideramos la teoría de lo barroco de Sarduy desde las coordenadas establecidas por Worringer y D’Ors —abstracción versus naturaleza, clasicismo vs barroco, unidad versus diversidad— encontramos un delicado equilibrio entre esa constante pulsión de movimiento y metamorfosis y, por otro lado, una cierta voluntad de orden. Al final de “El barroco y el neobarroco”<sup>58</sup> Sarduy recoge la oposición que hemos visto en D’Ors entre una cultura de los domingos y otra de los días no festivos, equiparando lo barroco con una estética del juego y lo

clásico con el trabajo. Frente al ideal superyoico del *homo faber* y su ser-para-el-trabajo, el juego barroco se complace en la pérdida y desperdicio, en el placer del puro juego: “en la transgresión de lo útil y del diálogo natural de los cuerpos”<sup>59</sup>. En este punto, recurre a la metáfora del espejo, pues la obra de arte intenta reflejar fielmente la realidad que lo envuelve, pero que, como espejo gongorino, deforma inevitablemente. La dialéctica entre el juego y el trabajo lo es también entre el adorno, por una parte y la estructura por otra, así como entre la constante diversificación y la búsqueda de la homogeneidad. Muy a la manera en que la concebía D’Ors, Sarduy piensa que la historia de las formas consiste en una oscilación entre el cambio y la permanencia pues, por mucho que la obra aspire a reconocer una estructura en la realidad, “algo en ella se le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen”<sup>60</sup>. Para explicar esta tensión entre dos polos, Sarduy recurre a términos musicales:

...el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo inmóvil y descentrado (...) pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue<sup>61</sup>.

Es impresionante que, aunque se le anticipa en más de una década, resuenan en este texto —tal como una frase musical anticipa la que vendrá inmediatamente—, las ideas de Deleuze en su texto sobre Leibniz y el barroco. No sólo porque se recurra a la metáfora del pliegue y el despliegue para dar cuenta del esfuerzo sin fin de la razón por dar cuenta de lo real, sino también porque Sarduy cita a Leibniz en esta misma página. Pero, volviendo a la analogía musical, la tensión constitutiva de toda creación artística, entre la búsqueda de un centro y el descentramiento, entre la quietud y el movimiento, se traduce por la relación entre el despliegue sin fin de las voces en el eje horizontal y la presencia del ritmo, la armonía y la consonancia gracias a los cuales las voces pueden concertar. No acaban aquí las analogías con Deleuze, pues la existencia de este concierto se limita, para ambos pensadores, al primer barroco. Sin embargo y como afirma tajantemente Sarduy, “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico”<sup>62</sup>. Convencido de la incapacidad del logos para someter a concepto el movimiento inagotable de lo real, el neobarroco del siglo XX se presenta en el pensador cubano como una “metáfora de la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad”. El neobarroco es también metáfora de la recusación o cuestionamiento —afirma— de toda instauración, todo orden, dios o ley instituidos. Barroco —concluye— de la Revolución<sup>63</sup>.

<sup>51</sup> Cf. B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998, p. 13. Echeverría recoge la siguiente cita de Lezama en *La expresión americana* “los siglos transcurridos después del descubrimiento han prestado servicios, han estado llenos, hemos ofrecido inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo”.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>53</sup> Cf. G. Guerrero, “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos. Extremosidad y extremo Occidente”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 76, 2012, pp. 19-32.

<sup>54</sup> Cf. *ibidem*, p. 28.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>56</sup> Cf. S. Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en *Obra completa*, vol. II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 1395.

<sup>57</sup> Cf. G. Guerrero, “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos...”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>58</sup> Cf. S. Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, *op. cit.*, p. 1403.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 1402.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 1403.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 1404.

<sup>63</sup> Cf. *idem*.

## VII. Concierto barroco: armonía, melodía y ritmo

Las características con que Sarduy define el neobarroco latinoamericano, releyendo en clave de actualidad el viejo barroco colonial, coinciden en lo fundamental con las que Deleuze reconoce en la cultura posmoderna al revisar la filosofía de Leibniz. Como acabamos de ver, Sarduy había señalado el camino y había recurrido a las metáforas musicales que también encontramos en el filósofo francés. En *El pliegue* (1988) la música juega un papel clave en la definición de lo barroco y Deleuze comienza afirmando que tiene un doble carácter, racional de un lado, sensible de otro: “es a la vez amor intelectual de un orden y una medida suprasensible y el placer sensible que deriva de vibraciones corporales”<sup>64</sup>. La tensión que antes reconocíamos en Sarduy se mantiene en términos de una oposición entre la melodía y la armonía: Las distintas voces de un concierto barroco interpretan su melodía, de modo que cada uno oye su propio sonido, pero no el de los demás. Sin embargo, estas divergencias o disonancias se resuelven en acordes<sup>65</sup>. Recuperando el concepto de *armonía preestablecida* de Leibniz, Deleuze<sup>66</sup> define lo barroco como el predominio de la armonía, capaz de conciliar la espontaneidad de cada voz –de cada mónada podríamos decir– con la concertación entre las voces que busca corresponder a cada acorde mayor y perfecto con un acorde menor o disonante. Como afirma: “El punto de partida más general es que la armonía vertical, en acordes, subordina a la melodía horizontal”<sup>67</sup>. Pero la cosa no acaba con el triunfo del orden y la concordia pues, frente a esta tesis general, Deleuze destaca que, dado que esta subordinación no impone una ley armónica que limite la libertad de cada línea melódica, resulta que estas se despliegan introduciendo todo tipo de modificaciones en el acorde (retrasos, florituras, apoyaturas...). En el límite, la prioridad de la armonía sobre la melodía acaba invirtiéndose ya que, como afirma Deleuze, el desarrollo horizontal de las melodías hace que estas entren ellas mismas en relación de contrapunto, convirtiéndose en motivo para el desarrollo de otras melodías. Este proceso de multiplicación horizontal –rizomático, podríamos decir– de las melodías hace que el movimiento constante se imponga rompiendo el orden estructural. Finalmente resulta que “la Naturaleza, en su totalidad, sea una inmensa melodía de los cuerpos y de sus flujos”<sup>68</sup>.

Sin duda esta afirmación habría escandalizado a D’Ors, pues habría reconocido en ella el impulso barroco hacia la empatía sentimental con la naturaleza, el panteísmo y la renuncia a la voluntad de forma sin la cual el arte deriva, a su modo de ver, en constante exaltación de las pasiones. Y aquí radica justamente la diferencia entre lo barroco de D’Ors y de Deleuze, pues este no concibe esa unidad o concierto entre las múltiples diferencias más que en la Naturaleza, a la que define como una “unidad colectiva”. En este punto cita al filósofo y

biólogo Jakob J. von Uexküll cuando reconoce una especie de contrapunto que concierta el movimiento de la abeja y la flor del entorno (*Umwelt*) con el que el animal interactúa<sup>69</sup>. La conclusión de Deleuze será que en el mundo contemporáneo ya no es posible mantener la confianza en que la multiplicidad de movimientos de las mónadas (las diversas líneas melódicas horizontales) se ordene en función de líneas verticales armónicas. El universo posmoderno es, de este modo, el de una multitud de singulares en movimiento libre donde ya no existe jerarquía alguna: “Si los armónicos pierden todo privilegio de rango (las relaciones todo privilegio de orden), no sólo las disonancias ya no tienen que ser «resueltas», sino que las divergencias pueden ser afirmadas en series que escapan a la escala diatónica y en las que toda tonalidad desaparece”<sup>70</sup>. Deleuze propone dos ejemplos paradigmáticos de este arte de disonancias y divergencias, Stockhausen y Dubuffet, en cuyas obras se haría patente que la monadología de Leibniz se ha convertido en una “nomadología”.

El concepto de neobarroco propuesto por Calabrese comparte esta tesis y entiende que las obras de arte posmodernas obedecen a “estructuras rizomáticas o vagabundas de crecimiento no jerarquizado, heterogéneo, múltiple”<sup>71</sup>. Calabrese no pudo citar *El pliegue* porque su libro, *La era neobarroca*, se publicó un año antes, pero recurre a *Diferencia y repetición* (Deleuze 1968) para hacer suyos algunos conceptos. En primer lugar, el de *rizoma*, que le sirve para definir la estructura de la obra de arte neobarroca, pero también las ideas de *nomadismo* y *deriva*, que aplica a la concepción del tiempo neobarroca<sup>72</sup>. Con todo esto no es de extrañar que la música sea también para Calabrese el paradigma de lo neobarroco, ya que este se caracteriza por la serialidad, el virtuosismo, las variaciones de estilos, las combinaciones y las constantes mutaciones<sup>73</sup>. Lo interesante es que a las dos variables que Deleuze utiliza, melodía y armonía, Calabrese añade el tercer componente básico de la música: el ritmo. Analizando la serie de tv *Dallas* y también *Miami Vice*, pero con la intención de descubrir en la metáfora musical un rasgo estructural del barroco, señala que en estas obras la linealidad narrativa pierde importancia en relación con el ritmo. En ellas, los datos de la acción dramática que el público debe conocer son suministrados inmediatamente y de forma explícita, por lo que desaparece, prácticamente, la tensión narrativa y la expectativa ante el desarrollo futuro y desconocido de la trama. Lo que realmente logra mantener la atención del espectador no es la melodía de la narración lineal, sino el ritmo, a través de minúsculas variaciones. En definitiva, es en la repetición, el redoble rítmico y el

<sup>64</sup> G. Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 164.

<sup>65</sup> Cf. *ibidem*, p. 108.

<sup>66</sup> Cf. *ibidem*, pp. 172-175.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> Cf. *idem*. También Agamben recurre a Uexküll y a las metáforas musicales para ampliar el sentido de la armonía leibniziana: “Uexküll propone, en cambio, una infinita variedad de mundos perceptivos, todos igualmente perfectos y conectados entre sí como en una gigantesca partitura musical y, a pesar de ello, incomunicados y recíprocamente excluyentes, en cuyo centro están pequeños seres familiares y, al mismo tiempo, remotos”. G. Agamben, *Lo abierto: el hombre y el animal*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 80.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>71</sup> O. Calabrese, *La era neobarroca*, op. cit., p. 156.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 60-63.

adorno como, “rizando el rizo”, se mantiene la tensión. Para Calabrese, esta variación organizada o irregularidad regulada constituye, junto con el ritmo frenético y el policentrismo, el recurso básico del estilo neobarroco, que define como una “estética de la repetición”<sup>74</sup>. A propósito del policentrismo cita a Sarduy, para quien este sería un rasgo común a las formas artísticas y a los modelos científicos del XVII. Como sabemos, Eugenio D’Ors reconocía ya en el *policentrismo* una característica esencial del gusto barroco.

También la música era para el filósofo español el paradigma de lo barroco, pues considera que de todas las artes es la más adecuada para generar emociones y provocar la melancolía o un sentimentalismo panteísta<sup>75</sup>. En esto permanece fiel a la idea de Carl Schmitt quien en<sup>76</sup> *Romanticismo político* veía también en la música el arte más próximo a la mentalidad romántica. Pero a diferencia de Deleuze o Sarduy el filósofo alemán no diferencia entre la armonía y la melodía ya que, en su opinión, tanto la estructura matemática de la música, como cada elemento aislado puede ser ocasión para la evocación sentimental, pues “la línea musical o el acorde es un recipiente para el contenido múltiple de la vivencia”<sup>77</sup>. Sin embargo, la posición de Schmitt se diferencia de la de D’Ors en tanto separa claramente la música barroca de la romántica y afirma que: “...la gran música de los siglos XVI, XVII y XVIII (...) es en verdad algo totalmente diferente del romanticismo”<sup>78</sup>. Esto hace que su posición se acerque a la de Deleuze que destaca la presencia en la música barroca de esa línea vertical armónica que, sin embargo, se pierde en la música contemporánea con la aparición del dodecafonismo.

## VIII. Conclusiones

Hemos intentado mostrar que el concepto de lo barroco está fuertemente ligado a la conciencia de crisis y cómo sirvió para caracterizar momentos de profunda inseguridad como el período de entreguerras o la revuelta posmoderna. En cuanto al primero de ellos, hemos centrado la atención en la propuesta de Eugenio D’Ors para ponerla en relación tanto con el contexto europeo como con el hispánico. Hemos intentado situarlo en las coordenadas europeas vinculándolo, de un lado, a la distinción de Worringer entre *empatía sentimental* y *abstracción*; de otro, hemos remarcado la influencia del concepto de *romanticismo político* de Carl Schmitt sobre la concepción orsiana de lo barroco y también el modo en que estas tesis se integraron con las ideas estéticas de Menéndez Pelayo y la tradición del pensamiento reaccionario español. Por otro lado, hemos revisado el papel que representan en la argumentación orsiana sus reflexiones sobre la cultura hispánica, sobre su historia y supuesta decadencia, sobre la pervivencia del sueño de grandeza imperial y por las críticas que presenta respecto de la idealización europea

de “el buen salvaje”. Más allá del contexto cultural hispano, se ha analizado la idealización y proyección sentimental que, para D’Ors, serían síntomas cuando no causas de la decadencia europea. A los prejuicios colonialistas de D’Ors hemos contrapuesto la defensa del barroco en autores hispanoamericanos como Lezama, Sarduy y Carpentier para mostrar cómo un mismo concepto, lo barroco, se ha mantenido en su caracterización fundamental (en términos de mestizaje, gusto por el movimiento y la metamorfosis), fuera para defenderlo o criticarlo, fuera para encontrar en él la esencia de la cultura hispana o para intentar contener un impulso suicida que supuestamente atentaba contra nuestra identidad.

En lo relativo al gran segundo momento histórico de crisis, el del modernismo cuestionado por el discurso posmoderno, hemos mostrado cómo el concepto de lo barroco, tal como había sido teorizado por D’Ors y Severo Sarduy, reaparece en Omar Calabrese, Charles Jencks o Gilles Deleuze. Desde perspectivas y tradiciones muy distintas, estos pensadores posmodernos recuperaron el concepto de lo barroco, aunque para disolver la oposición con el de clasicismo, pues ninguno de ellos confiaba ya en la posibilidad de recuperar, ya no el estilo clásico, sino el mundo de orden y estabilidad del que fuera expresión.

Deleuze quiso mostrar la profundidad de la crisis del proyecto moderno contraponiendo la confianza de Leibniz en la capacidad racional de someter la pluralidad de lo real al concepto, a un pensamiento neobarroco entregado a la tarea de multiplicar, diseminar y establecer mil diferencias que disuelven los principios generales en un proceso de constantes ramificaciones. En este punto su diagnóstico coincide en lo fundamental con el de Calabrese, si bien este parte del análisis de la producción cultural postmoderna en ámbitos tan diversos como las series de televisión, la literatura o las artes plásticas.

Desde la perspectiva posmoderna, la posición de D’Ors representa un último intento de regresar a las supuestas esencias de la modernidad europea. Intento imposible, no ya porque la regresión nunca puede restituir la pérdida, sino porque el lugar al que se pretende volver no existió nunca más que en la mente de quien lo añora. No es que sea imposible el retorno al clasicismo, es que la identificación entre clasicismo y catolicismo es un constructo ideológico que pretende reducir la complejidad de oposiciones que constituyen la historia cultural hispana y europea al triunfo de uno de los contendientes. Para D’Ors, Platón debe vencer a Zenón, como Tomás de Aquino a Francisco de Asís, Trento a la Reforma y el Imperio a las colonias.

Por último, hemos mostrado cómo el concepto de neobarroco de Severo Sarduy se había anticipado al diagnóstico posmoderno de Deleuze o Calabrese y lo había hecho recurriendo a metáforas musicales. Al definir el espíritu del neobarroco contemporáneo como un despliegue sin fin de voces, reflejo estructural de la inarmonía, Sarduy certificaba el final sin retorno del viejo sueño de un mundo homogéneo y logocéntrico. En este sentido seguimos siendo barrocos ya que cualquier producto cultural debe aceptar, como decía Sarduy, la carencia que constituye nuestro fundamento epistemológico.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>75</sup> E. D’Ors, *Lo barroco*, op. cit., p. 112.

<sup>76</sup> C. Schmitt, *Romanticismo Político*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2005, p. 170.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 169.

