

Espejos, semillas y sombras Barroco: itinerarios



Facundo Ruiz
UBA-CONICET

Resumen

El espejo suele ser un motivo inmediatamente relacionado con el barroco. Esta asociación, no pocas veces convertida en identificación, trae aparejada, supone o alienta una cantidad nada despreciable de presupuestos, teóricos y críticos, disímiles sobre aquello que hace a la (o a una) “poética barroca” e, incluso, a la concepción misma de barroco. El siguiente trabajo se propone presentar, distinguir y analizar tres posibles itinerarios que esta relación ha trazado atendiendo fundamentalmente a los postulados, hipótesis y consecuencias (teóricas y críticas) que guían sus afirmaciones y articulan sus ideas y propuestas.

Abstract

The mirror is a topic commonly related to the Baroque. This association which is often turned into an identification implies, conceives or encourages a considerable number of different theoretical and critical assumptions about what a “baroque poetics” (or The “Baroque Poetics”) is, and even about the idea of Baroque itself. The following paper aims to present, identify and analyze three possible and different ways in which this relationship has been defined. It will primarily focus on the theoretical and critical principles, assumptions and implications followed by these statements and by which they articulate their ideas and suggestions.

Resumo

O espelho é geralmente um tópico imediatamente relacionada com o barroco. Esta associação, às vezes convertida em identificação, traz, é ou incentiva um número significativo de pressupostos, teóricos e críticos, diferente do que faz uma “poética do Barroco”, e até mesmo o próprio conceito do barroco. O trabalho tem como objetivo apresentar, distinguir e analisar três possíveis rotas, prestando atenção principalmente aos postulados, hipóteses e consequências (teóricos e críticos) que orientam suas reivindicações e articulam suas idéias e propostas.

Palabras clave

Barroco
Espejo
Teoría literaria

Key words

Baroque
Mirror
Literary theory

Palavras-chave

Barroco
Espelho
Teoria literária

Es bastante característico del estilo barroco que cualquiera que deje de pensar con rigor mientras lo estudia inmediatamente se desliza hacia una imitación histérica del mismo.

Walter Benjamin

En el reciente documental *Rembrandt's J'Accuse!* (2008), Peter Greenaway dedica parte de sus detectivescas explicaciones a la vela y el espejo, y fundamentalmente a las significativas mejoras que recibieron en el siglo XVII. A su entender, más que objetos, la vela y el espejo resultan instrumentos claves a la hora de pensar adecuadamente no solo el cuadro en cuestión, *La ronda nocturna* (1642), sino el arte del seiscientos en su conjunto.

Efectivamente, el espejo, como objeto o instrumento, suele ser asociado de forma inmediata al barroco y constituye –en más de un sentido– un *motivo barroco* (motivo para hablar de él, motivo para descubrirlo, sugerirlo o impostarlo), a tal punto que muchas veces se confunden o funden sus propiedades esquemáticamente (algo similar a lo que, de un tiempo a esta parte, ocurre con el pliegue deleuziano).¹ Esta afinidad casi identitaria entre espejo y barroco –y la mucho menos usual con los juegos de sombras producto de la vela– trae aparejada una cantidad nada despreciable de sugerencias críticas y disímiles teorías por entre las cuales bogan ciertas singularidades que hacen a la “poética barroca” en un sentido menos amplio que indistinto.

De esta manera –e hipotéticamente– pueden presentarse tres distinciones que cartografiaban esa afinidad y sus implicancias estéticas en lo que concierne, principalmente, a los presupuestos teóricos y críticos, a fin de precisar o exponer no la (ni una) poética barroca, sino el efecto de sus diversas construcciones en la concepción de lo que habitualmente se denomina barroco.

El lado A

Entre 1959 y 1965, Gerard Genette dedica una serie de ensayos al barroco y, especialmente, a la poética barroca. En ellos se organiza, delicada pero definitivamente, una de las líneas matrices más duraderas, no solo respecto del tema del espejo (que en Francia, y por esos años, era mucho más que una preocupación estética),² sino de la relación casi identitaria entre barroco y espejo que, en 1966, certifica Sarduy –instalado en París– en su ensayo sobre Góngora al decir que “el espejo (...) es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento” que el barroco –del cordobés– vendría a distorsionar con su “registro suprarretórico” (Sarduy, 1987: 273 y 271). Sin embargo, las ideas planteadas por Genette no componen una matriz unívoca o, al menos, una matriz simple. En principio, pueden distinguirse dos grandes líneas: la que presenta el barroco como una “poética estructural”, concepción que sería “bastante extraña al vitalismo tradicionalmente atribuido a la plástica barroca” que es también –y en su opinión– la interpretación en la que se basa “el mito del Eterno Barroco” (Genette, 1970: 42 y 33); y la que describe el barroco como proyección de “lo fugaz e inaprehensible”, línea que, pese a seguir “un vertiginoso principio de simetría” y equivalencia (1970: 23), da la impresión de retomar aquella tradicional –o mítica– lectura vitalista. En cualquier caso, ambas líneas se funden en un horizonte líquido, el agua (océano-mar), elemento límite en el que se encuentra el espejo del mundo: su revés u otro, el Nuevo y el Viejo Mundo, pues se trata –al mismo tiempo– del lugar “de todas las inconstancias” (1970: 23).

El barroco tiene pocos años en Francia y –hasta entrados los años cincuenta– poco éxito. En buena medida, si su consagración se debe a la Revolución cubana, su

1. El pliegue, según Deleuze (1989), es un rasgo operatorio que no se aplica solo al arte, sino también a la filosofía (de Leibniz), a la sociología (de Gabriel Tarde), a la biología (de Geoffroy Saint-Hilaire) o al diseño de indumentaria y textil (Issey Miyake), entre otros, y que solo es “barroco” en tanto funciona como pliegue según pliegue (o *plica ex-plica*).

2. Cfr. Lacan (2008: 99-105) y Mabilille (s/f: 11-22). Las especulaciones de Lacan se remontan a 1936-1937; el texto de Mabilille apareció en *Minotaure* en 1938.

introducción se debe al español Eugenio d'Ors: a su intervención en la abadía de Pontigny (Borgoña) en 1931, a un artículo suyo de 1934 y a su famoso libro *Du Baroque* de 1935, al que seguramente se refiere Genette al hablar del “mito del Eterno Barroco”.³ D'Ors, de forma más o menos tradicional, concibe el barroco (estilo de cultura y no estilo histórico) en términos duales, como “esta dualidad, esta multiplicidad de intenciones coexistentes, esta ruptura interior del espíritu, traducida por el antagonismo de las formas”, que finalmente permite “la revelación del secreto de una cierta *constante* humana” (1964: 109 y 74). Esa constante a la que llama *eón* es una categoría metafísica (tranhistórica, esencial) y –al mismo tiempo– una categoría histórica (morfológica), aunque su historicidad se basa y explica –y he aquí la singularidad de su teoría– no en las ciencias humanas, sino en las naturales (Linneo) y en su “instrumento de la *Dicotomía*” que permite la definición por géneros y especies (morfológicamente). Como él mismo explica, a este “barroco orsiano” –ya en Pontigny– se le oponía otro “woelfliniano” (D'Ors, 1964: 116-117), lo que evidencia que las ideas de Heinrich Wölfflin circulaban entonces por Francia, donde recién en 1952 –y gracias a Claire y Marcel Raymond– se traducirá su libro de 1915 como *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art; le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*.

Genette, entonces, apoyándose en algunas ideas de Bachelard (como el “narcisismo cósmico”) y retomando ciertos planteos estéticos tanto de Rousset (el motivo del mundo invertido e inconstante) como de Tapié –ambos “liberados” por D'Ors–,⁴ logra reunir ambas líneas –si no críticamente, al menos teóricamente– y plantea una concepción lingüística (estructural) del barroco definiéndolo como un “sistema de oposiciones discontinuas” en el que “cada palabra recibe su valor por contraste” y cuyo principio de simetría y equivalencia logra “una trasposición simétrica en sus contrarios” (Genette, 1970: 38, 40 y 19).

No es difícil percibir la presencia del espejo en esta caracterización. Mucho menos, el aspecto teórico de motivos como “el mundo invertido”, “el teatro como mundo” o “yo bajo las formas del otro”. Pero tampoco pasa inadvertido el procedimiento lógico-formal, quizás más importante que los motivos (puesto que los sostiene y articula), que habilita a que todo par de elementos funcione –*también*– por “viceversa” (o, al decir Dámaso Alonso, de forma biunívoca): el mundo es un escenario, pero también el escenario es un mundo; y yo soy otro, en tanto el otro es –*también*– otro-yo.

Especialmente relevante (en relación, por ejemplo y de forma distinta, a *Las palabras y las cosas* de Foucault de 1966 y a *Spinoza y el problema de la expresión* de Deleuze de 1968) resulta la siguiente afirmación de Genette:

... lo que distingue a la poesía barroca es la confianza que otorga a las relaciones laterales que unen –es decir oponen– en figuras paralelas, las palabras a las palabras y a través de ellas las cosas a las cosas. La relación de las palabras con las cosas solo se establece, o por lo menos solo actúa, por homología, de figura a figura: la palabra zafiro no corresponde al objeto zafiro, como tampoco la palabra rosa corresponde al objeto rosa, pero la oposición de las palabras restituye el contraste de las cosas y la antítesis verbal sugiere síntesis material (1970: 42-42).

De aquí surgen cuestiones tan diversas como complejas pues, por un lado, concibe la unión antitéticamente y la oposición sintéticamente avanzando analíticamente (de parte a todo); y por otro, plantea la posibilidad de series causales paralelas –diversas pero no opuestas–, aunque la causa de su homología permanezca exterior (o eminente), y figurada y subjetiva⁵ (o simbólica y trascendente).⁶

En todo caso, es relevante señalar que aquí el espejo es concebido en cuanto reflejo, es decir, como espejo-reflejo. Y esto organiza todo un sistema de producción (no solo

3. Así también lo expresa Rousset en 1953: “la traducción del libro de Eugenio d'Ors en 1935 y los debates que la acompañaron abrieron camino, y la cuestión del barroco se planteó con urgencia” (2009: 7). D'Ors había publicado “Le Baroque, constante historique” en la *Revue des Questions Historiques* (nº 62) en 1934 y el libro *Du Baroque* (París, Gallimard) en 1935, cuya primera edición en español aparece en Madrid en 1944. Sobre el ingreso del barroco a Francia, cfr. Yllera Fernández (1983).

4. En 1953, el ginebrino Rousset (alumno de Raymond) dedica *El cisne y el pavo real* al barroco francés y funda algunos de sus temas clásicos; en 1957, Victor-Lucien Tapié publica *Baroque et classicisme* y en 1961, *El barroco*, en el que la caracterización del “período barroco” ya confirma su “valor universal” como “estilo artístico o literario revelador de sociedades” (1965: 28 y 23).

5. “Esta es una actitud fundamental del arte barroco. Un conflicto de fuerzas antagónicas que se fusionan en una unidad subjetiva...”, subraya Panofsky (2000: 75). El texto de Panofsky fue elaborado en 1934 para una conferencia dada en 1935. La edición responde a una versión posterior a 1960.

6. “El estructuralismo es inseparable de una nueva filosofía trascendente en la que los lugares [simbólicos] priman sobre quien los ocupa [real o imaginariamente]” (Deleuze, 2005: 228).

artístico) que opera, básicamente, por duplicación y división, oposición e identificación. El espejo en cuanto reflejo es la fórmula primaria (el “cero”) de todos los desdoblamientos, inversiones, equívocos y transposiciones “barrocas”. De uno hacer dos –o más– y viceversa, divididos y hasta opuestos, para finalmente reconocer lo mismo allí donde se enfrentan, no es solo una predilección borgeana de estirpe calderoniana o cervantina, sino cierta operatoria moderna muy recurrida, pues hasta el Estado moderno (imperial o nacional) emplaza la relación de soberanía y ciudadanía sobre bases similares. “*Dividir* (repartir) *para unir*, esta es la fórmula del orden barroco”, dice Genette (1970: 43) como si parafraseara a Julio César.

Dividir por oposición para reunir por reflejo; y también, duplicar por reflejo para unificar por revés, es el funcionamiento del espejo-reflejo que organiza una lectura (cartesiana)⁷ del barroco y que –como indica Genette– lo convierte en un “inversor de significaciones que torna fantástica la identidad (*je est un autre*) y tranquilizadora la alteridad (existe *otro mundo pero es parecido a este*)” (1970: 23-24). Muchos y muy significativos son los problemas aquí involucrados puesto que parten o pasan por este planteo cuestiones que van desde la alienación capitalista y el sujeto psicoanalítico escindido, hasta la autonomía del arte moderno, el estatuto real y referencial-representativo del lenguaje, y la posibilidad y condiciones de un conocimiento (científico, teórico o crítico) adecuado.

En lo que hace a la concepción del barroco, cabe señalar un texto que pertenece al mismo tema y período –incluso a un campo epistémico similar–, aunque con expectativas diferentes: “Tácito y el barroco fúnebre”. Publicado en 1959 en la revista *L'Arc* y reunido en *Ensayos críticos* de 1964, el texto de Roland Barthes organiza una muy breve especulación sobre el barroco, circunstancial y afirmativo-desiderativa, que vislumbra otros horizontes formales y conceptuales posibles en el contexto francés. Ya en 1953 –a la par que Rousset y su *Circe y el pavo real*–, Barthes en *El grado cero de la escritura* había conjeturado ciertas ideas-rasgos de la poética clásica y moderna cuya bisagra o vértice situaba, puntual pero indefinidamente, en el siglo XVII. Así, la poética barroca quedaba, si no a medio camino (a medias clásica, a medias moderna), al menos totalmente indiferente a clasificaciones del tipo “clásico” o “moderno”. Pero en 1959 Barthes retrocede temporalmente (a Tácito, al siglo I-II) para –espacialmente (en Francia, al menos)– dar un nuevo impulso a las ideas sobre el barroco, que entonces avanzan en sentido diverso ya que –cercano por esos años a ciertos puntos de partida de Genette– su concepción del barroco parece opuesta; y así lo plantea como un procedimiento de “contradicción progresiva” y no como un sistema de oposiciones discontinuas, a la par que enfatiza su “regularidad engañosa” (1967: 129 y 133) y no su transposición simétrica. Estas ideas, que serán desarrolladas por el mismo Barthes (en 1978, por ejemplo) y sobre las que volveré más adelante, no se ajustan estrictamente al planteo del espejo-reflejo y su relación (teórica, crítica) con el barroco como discontinuidad contrastiva armonizable o estructurable.

Esta idea de un sistema de oposiciones reflejas (invertidas, simétricas, dobles: equívocas, ambivalentes, ambiguas) que desdobra el mundo para, final pero inversamente, identificar simbólicamente sus partes es la que organiza un barroco fundado en –al menos– tres postulados axiomáticos: (1) el juego retórico, particularmente el retruécano (o “juego de palabras”, tan caro al mundo francés);⁸ (2) el espejo vacío, que refleja (duplica, divide y opone) una imagen; y (3) la lógica analógica, por tanto equívoca, antropomórfica y de propiedades (divisibles, separables). Esto hace del barroco una estética algebraica, solo comprensible y calculable por retórica (en la que sostiene su autonomía estética o figura cero) y por pre-texto o con-texto (en el que justifica su actualidad política, sea la oscuridad hermética, la anti-naturalidad maquínica o el revés subversivo).

7. Pienso, particularmente, en el problema de la *distinción real* (base de temas como el de la representación) concebida como *numérica* por Descartes y como *formal* por Spinoza y Leibniz, lo que habilita en un caso la *división* y en el otro, la *distinción* (cfr. Deleuze, 2002). Esto, entre otras cuestiones, es uno de los asuntos sobre los cuales, luego, se piensa (o no) cierta relación dialéctica y cierto funcionamiento de la participación.

8. “He visto que la verdad de una situación no se encuentra en su observación diaria, sino en su destilación paciente y fraccionada que el equívoco del perfume me invitaba quizás desde entonces a poner en práctica en la forma de un retruécano espontáneo, vehículo de una lección simbólica que yo no estaba en condiciones de formular claramente” (Lévi-Strauss, 2011: 58).

Concepción “central” esta que se organiza –vía Genette– entre 1959 y 1965 en Francia y que forma parte importante del “ocularcentrismo” y sus afinidades y críticas –de las que se ocupa Martin Jay en particular, pero que hoy engrosan el “giro pictórico” y sus variadas derivas–; serán estas ideas las que se encontrarán –ya en 1966– puestas bajo otra luz por Foucault en *Las palabras y las cosas*, e impulsarán a Sarduy a escribir el artículo “Sur Góngora: la métaphore au carré” (cfr. Díaz, 2010),⁹ lo que acelerará el tema en América Latina de forma muy notable –especialmente– en los años setenta.¹⁰

La segunda instancia

La duplicación, el reflejo y el problema de la participación –entre parte y todo o entre elementos de un mismo sistema–, tiene larga historia e implicancias diversas (cfr. Deleuze, 2002: 144-159), pero también fácil referencia al platonismo y, en otro sentido, al cristianismo. El mundo doble –real e ideal, verdadero y falso, transitorio y eterno, corporal y espiritual– establece principalmente una “segunda instancia” de consideración, que es también una economía del valor agregado y que opera con una lógica del juicio fundada desde lo Uno y, las más de las veces, por el Bien.

En más de un sentido, el espejo –como “segunda instancia”– continúa siendo un espejo-reflejo, pero lo que cambia radicalmente es el estatuto del reflejo y de la imagen refleja. No se trata en este caso de alteridades inquietantes y analogías tranquilizadoras, sino de correcciones y símbolos: correcciones exegéticas y símbolos esenciales. Se trata, al fin y al cabo, de una ordenación anfibológica y de una perspectiva moral: de una concepción moralizadora de la duplicación del reflejo y de una aplicación disciplinaria de la dualidad de la imagen.

Todo ello [las técnicas jesuíticas del examen de conciencia, la emblemática, la potenciación paranoica del escrúpulo, etc., utilizadas para la construcción de un yo y de una subjetividad cristianos] se alimenta por una especie de pasión anfibológica que determina la estructura argumentativa de los discursos del simbolismo, y que lleva a sopesar siempre las dos caras del acontecimiento, los dos *visos* del objeto en una pasión renovada por la óptica y por la perspectiva (De la Flor, 2009: 234).¹¹

Las inversiones y reveses, sea del mundo como teatro o sueño, sea del ser y el parecer, ya no asombran en cuanto exhiben una lógica de oposiciones reflejas, discontinuas y –a la larga– simétricas y por lo tanto identificables; sino que aleccionan, simbólicamente, acerca de lo que debería ser valorado, es decir, de lo que “debería ser” realizado, entendido y visto. Los reflejos no importan en tanto producen una imagen invertida u otra, sino en cuanto des-cubren y de-velan lo que hay “detrás”, e incluso “antes”, de todo aquello. Y lo develado desvela ya que “detrás” y “antes” hay *nada* o, como explica De la Flor, hay “la evidencia de que ninguna *mathesis universalis* puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* de la realidad” (2002: 57). Y curiosa pero no casualmente, esa nada “se revela” (teología mediante) llena de deberes y obligaciones, llena de crípticos o nebulosos “signos”, y estructurada por analogía metafórica.

Mundo que, para la cerrada lectura contrarreformista se presenta, en todo caso, en la forma de un *bivio*, de un camino escindido; en la forma de un ente cuya naturaleza simbólica se escande de lo puramente literal y segrega una faceta misteriosa y simbólica, la cual al cabo hay que desentrañar para saber si conduce hacia arriba o desemboca en el infierno (De la Flor, 2009: 236).

Esta perspectiva, distinguible en Unamuno y Ortega y Gasset y retomada críticamente por De la Flor, pero que ya aparece abundantemente en el siglo XVII y –en particular– en España, implica la postulación de una visión mitopoética del mundo y de una lectura

9. El corte (1966), si bien no es definitivo, es claro, y valga como “prueba” –además del texto de Sarduy sobre Góngora ya mencionado– la reseña de Françoise Choay al libro de Wölfflin que aparece en el n° 6 de *La quinzaine littéraire* (1 de junio, 1966) titulada “Une science du regard”, en la que se ponen en estrecha relación las “fuentes del pensamiento estructuralista” y los “Principios fundamentales de Heinrich Wölfflin” (16). El título también resulta relevante: no solo porque se direcciona hacia esa “locura de ver” de la que hablarán De Certeau (retomando la pregunta de Nicolás de Cusa en *De icona*) y Bucí-Glucksmann (en *La Folie du voir. De l'esthétique baroque* de 1986), sino porque D'Ors –ya en 1931– relacionaba la mirada con lo clásico y no con lo barroco (1964: 129).

10. Me refiero, entre otros pero sobre todo, a *América Latina en su literatura*, compilado por Fernández Moreno (1972), *Barroco* de Sarduy (1974), *Nueva escritura en Latinoamérica* de Libertella (1977) y, cerrando la década, la protesta de Saer (1979) a cierta orientación barroquizante de la práctica literaria americana en “La selva espesa de lo real”. Textos todos estos que también reúnen, cuestionan o reformulan los trabajos que Lezama Lima venía realizando desde –al menos– 1939, fecha de “Calderón y el mundo personaje”.

11. Sobre esta misma “pasión anfibológica” en México, cfr. Gruzinski (2003: 102-159).

simbólica y teúrgica de la realidad que funda –gracias al éxito del “relato barroco”– cierta “ficción de hispanidad” (Marzo, 2010: 10). Y esta ordenación, anfibológica (según De la Flor) o ventrílocua (según Marzo), que obliga a sopesar las dos caras o aspectos de acontecimientos y objetos y que no tarda en convertirse en “una suerte de entrenamiento moral”, determina no solo la “condición fantasmal del mundo”, sino una “lógica de la elección bímembre” y un “ver de modo metafórico” (De la Flor: 2009: 235-236), fundamento de los tan comentados desengaño y melancolías del seiscientos (europeo).

El dilema de ser o parecer parte el campo de las imágenes “esencialmente” y estructura una serie de problemas ligados a la percepción (fondo/primer plano, superficie/contorno), la significación (imaginaria/real, manifiesta/entrañada), y la valoración (original/copia, subjetiva/impersonal), que re-dimensionan en tiempo y espacio la experiencia y sus posibilidades actuales –ligadas al conocimiento o los afectos– y actuantes –ligadas a la comunidad y su organización–. La des-realización del campo óptico, la fundación de la duda escéptica y la moralización de la representación de la realidad (decadente y ruinoso pero providencial) conciben un barroco simbólico-mítico que opera por bifurcaciones conceptuales y sobre una base binaria (fondo-signo) articulando tres elementos característicos: (1) la ironía y sus géneros predilectos (sátira, parodia); (2) la imagen como reflejo que engaña para adoctrinar y adoctrina para salvar; y (3) una lógica de “segundas instancias” o realidades invisibles, que coloca al arte y al mundo (histórico) en permanente determinación judicial. Esto hace del barroco una estética escéptica y bipolar, solo asequible históricamente (en la que emerge el escenario de sus obligaciones y deberes) y por la negativa (lo que explica su renuencia a explicarse fácilmente: deformidad sintáctica y genérica, encriptamiento semántico, hipercodificación retórica, erudición intertextual).

12. Como ya señalaba Oreste Macrí en 1960 y como medio siglo más tarde aún se percibe nitidamente en, por ejemplo, *Ficciones barrocas* de Carlos Gamerro (2010: 11-77).

13. Me refiero al ya clásico libro de Ángel Rama (1998) y, especialmente, a algunos trabajos de Mabel Moraña (1998; 2010). Sobre su relación con los estudios poscoloniales, entre otros, ver la entrevista realizada por Johnny Zevallos (2009).

Esta concepción del barroco, tradicionalmente hispánica y dualista,¹² encuentra en la España (y en la Europa) del siglo XX no solo críticos significativos que la exponen y cuestionan (Maravall, De la Flor, Marzo), sino una doble actualidad: ya política, en el franquismo y en su estrategia cultural (de la que D’Ors participó no poco); ya teórica puesto que –como señaló Beverley (1996; 1988)– es la Escuela de Frankfurt la que concibe negativamente la cultura popular de masas (asociada a espectáculos nazis –en Alemania– y franquistas –en España). Se trata –también por razones políticas, aunque de raíces más antiguas, y también por cuestiones de culturas populares y hasta masivas, pero contextual e históricamente muy distintas– de una concepción no solo relevante para América y sus ciudades letradas, sino para sus estudios (pos)coloniales.¹³

En cualquier caso, se trata de una concepción que acepta en buena medida dos movimientos simultáneos y geográficamente reflejos: el del sur metafórico, emblemático y mitificador de un origen perdido, o remoto; y el del norte literalista, experimental o científico pero desmitificador, atento únicamente al porvenir (e incluso, un sur icónico-católico y un norte iconoclasta-protestante) (Marzo, 2010: 30, 166-177). Y si bien esta caracterización “polar” –en América Latina– pareciera remitir al *Ariel* (1900) de Rodó, no se trata –para el barroco– de una aproximación sociocultural fundada sobre una forma espiritual-normativa, sino de una constitución crítica (material-especulativa), lo que supone –como proponía Moraña en un trabajo de 1988 (25-49)– la singularización histórica de una situación (colonial, periférica, reproductiva), la complicación de un sujeto no hegemónico (mestizo, contradictorio, ex-céntrico, subalterno), y la articulación política de ciertas herramientas teóricas y metodológicas (estéticas, sociológicas, culturales).

El tercero incluido

Tanto la concepción lingüístico-estructural como la simbólico-mítica otorgan al espejo –en cuanto reflejo– la capacidad de separar, por división-oposición o por desdoble (*doblegación*), una cosa o un sujeto. No solo ambas comparten (y a veces critican o

reformulan) un modelo productivo de extracción, aunque puedan plantearse tipos de causas productivas distintas para cada una,¹⁴ sino que privilegian cierta representación (*vertreten* y *darstellen*)¹⁵ que suele tender a uniformar una dualidad más o menos constitutiva, ya sea a través de variantes y funciones (significantes y significados, designación y posición), ya sea dialécticamente a través de signos y símbolos, de asignación y valor, entre otros.

Distinto –en parte– es el modelo productivo que se vislumbra en *El origen del Trauerspiel alemán* de Walter Benjamin puesto que allí se plantea cierta “manera inmanente” de formar ideas en el arte, en detrimento de ir aplicando “la pauta externa de la comparación (...), gracias a un desarrollo del lenguaje formal propio de la obra, el cual exterioriza su contenido a costa de su efecto” (2006: 242). Si bien esto tiene como sustrato las ideas y análisis de Wölfflin –quien ya había expuesto los “conceptos fundamentales” de un arte atendiendo a la “necesidad íntima” (Wölfflin, 2007: 417) de su desarrollo– y alcanza “su punto culminante de fuerza lumínica” (Benjamin, 2006: 242) en las tan comentadas “iluminaciones” benjaminianas, importa de momento resaltar que ya no se trata simplemente de signos y símbolos, sino de ideas, conceptos y formas expresivas; y que este tipo de producción no separa para generar sino que distingue (gradualmente o por estratos) para conocer y expresar. En nuestro caso, ya no se trata de un espejo en cuanto reflejo, sino en cuanto reflexión; es decir, de un barroco como sistema de distinciones inseparables, de un barroco como articulación conceptual-expresiva, cuyo lema –anti-dialéctico o, en realidad, anti-hegeliano– viene a ser *non opposita sed diversa*.

En este sentido, se entiende que Lezama Lima se muestre “un tanto” burlón con Hegel: “si vuelvo a él, es un tanto con el propósito de burlarlo” (1998: 171) pues el cubano proyecta –en 1957 y recomponiendo las ideas fundadoras de Picón Salas y distanciándose tanto de Hegel y Spengler como de Eliot y D’Ors– no solo una poética singular para el barroco americano, sino todo un sistema de lectura y una teoría distinta de la literatura que encuentra sentido –ni en “lo sumergido” ni “en las aguas maternas de lo oscuro” sino– en un “paisaje”, esto es, en la superficie (1998: 49). Ni caverna ni cielo: nada profundo (simbólicamente, detrás o antes) y nada oscuro (lingüísticamente, equívoco o significativo). Mar y tierra: pura superficie, pura expresión, puro encuentro. Podrían vislumbrarse así –parafraseando a Wölfflin– dos “conceptos fundamentales” del barroco y su poética: un barroco oscuro y profundo (de razón semántica) y un barroco difícil y de plano único (de razón sintáctica), que si en el siglo XVII y en los comentaristas de Góngora tiene su punto de partida, a fin del siglo XIX y en “Contra la oscuridad” de Marcel Proust tiene su punto de encuentro (y su salto, vía Verlaine y Darío, hacia la generación española del 27), pues entonces se con-funden Góngora y Mallarmé con una intensidad perceptible todavía en Lezama y Sarduy, y que Deleuze des-funde –retomando a Proust– en *El pliegue*. Dos conceptos fundamentales que de ninguna manera se generan como “continentes” sino como “islas” (mar y tierra): ya por derivación, como islas continentales, formadas por desprendimiento o fractura; ya por origen, como islas oceánicas, que emergen o irrumpen (cfr. Deleuze, 2005: 15-20). De allí, quizás, el tan frecuente archipiélago de ideas del barroco.

Pero sea de esto lo que fuere, en el espejo surgen –ahora– diversas imágenes que no se oponen, ni al objeto/sujeto reflejado ni entre sí, sino que constituyen cierta unidad reflexiva (i.e. una isla) en la cual producen –por deducción– multitud de distinciones no separables. El espejo pasa a funcionar, reflexivamente, como un sistema de expresión más que como un sistema de significación. La imagen refleja no significa ni señala nada, sino que expresa una cantidad sentidos *reflexivos* (actuales, constitutivos, modales, y *más o menos infinitos*)¹⁶ a través de los cuales se puede conocer (lo expresado) y producir (expresiones) por composición de relaciones y vía formas y nociones comunes.

14. Tentativamente, y quizás esquemáticamente, podría postularse para la concepción lingüística una *causa emanativa* según la cual la producción ocurre jerárquicamente por emanación y lo producido se define por el grado de alejamiento del principio o causa primera; y para la concepción simbólico-mítica, una *causa ejemplar* según la cual la producción ocurre por similitud (analógica) y lo producido (copia) es inherente al modelo-ejemplar y se define por el grado de imitación.

15. Cfr. Spivak (2011), especialmente pp. 19-30.

16. El “muy grande número” de Spinoza –explica Deleuze– es el infinito concebido como más o menos grande, pero no como ilimitado (puesto que lo limita su esencia); es entonces –teniendo en cuenta que “el número no es sino una manera de imaginar la cantidad”– “un número inatribuible, es decir, una multitud que supera todo número” (Deleuze, 2002: 172). Sobre esto, es conocida y fundamental la “Carta XII” (1663) a Luis Meyer de Spinoza (cfr. 2007: 54-60), entre otras, cartas LXVI y LXXXI. El problema del infinito (de los infinitos) y su *lógica de la completitud* es en buena medida un problema moderno por antonomasia que no siempre se relaciona, adecuadamente, con el barroco y el siglo XVII, pero que allí encuentra una conexión inmediata con el siglo XX y su *lógica de lo incompleto*, fundamental tanto para Gödel y Lacan como para Duchamp y Macedonio Fernández, entre otros (cfr. Hofstadter, 2007).

17. La lógica de *isonomía* opera en tres planos solidarios: (1) histórico-político, según lo explica Hannah Arendt: “*isonomía* no significa que todos sean iguales ante la ley ni tampoco que la ley sea la misma para todos sino simplemente que todos tienen el mismo derecho a la actividad política y esta actividad era en la polis preferentemente la de hablar los unos con los otros” (1997: 70; 2008: 36-45); (2) ontológico-político, que Deleuze retoma de la *Ética* (II, 7) de Spinoza: “El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas” (1984: 107); es decir: “un solo y mismo orden, o sea, una sola y misma conexión de causas, esto es: hallaremos las mismas cosas siguiéndose unas de otras” (II, 7, esc.); cfr. también *Ética*, III, 2, esc.; y (3) estético-político, según lo entendía Lezama Lima –lector de Spinoza (cfr. 1994: 41-43)– como un innovador sentido causal que “engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de la creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío.” (1998: 62). Nuevo y barroco causalismo que impulsa, entre otros, a Haroldo de Campos a discutir con Antonio Cándido la *forma* (teórica) de una literatura y su *sistema* (series) de lecturas. Sobre esta polémica, ver Aguilar (2003: 381-404).

Este sistema de expresión es, fundamentalmente, una teoría de las distinciones que produce ya no por dualismos o diadas (idea-objeto, causa-efecto, significante-significado), sino por composición de relaciones (distintivas) y combinación de composiciones (distintas). Y es también allí, en la composición inmanente de relaciones, donde “la relación de expresión desborda la relación de causalidad” pues se muestra “válida para cosas independientes o series autónomas, que no por ello dejan de tener una con la otra una correspondencia determinada, constante y reglamentada” (Deleuze, 2002: 90), lo que conduce del paralelismo a la isonomía, y del vacío o nada a la plenitud de principios.¹⁷ Y es en este sentido que el espejo –en cuanto sistema de expresión reflexiva, y no de significación refleja– se articula con la semilla o el ramo y permite hablar de un modelo productivo de absorción e inmanencia (y no extracción y eminencia/trascendencia).

(...) el espejo parece absorber, tanto al ser que se refleja en él, como al ser que contempla la imagen. La semilla, o el ramo, parece absorber, tanto al árbol del que proviene, como al árbol que de ella proviene. ¿Y cuál es esta extraña existencia, tal cual está “atrapada” en el espejo, tal cual está implicada en la semilla...? (Deleuze, 2002: 282).

Y si esta pregunta resuena en la descripción de *Las meninas* (1656) que hace Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, esto se debe a que –en ambos casos– se trata de pensar cómo lo mismo (Foucault) o el ser (Deleuze) se dice, igualmente, de todo lo que es; y todo lo que es, ontológicamente, existe de modo distinto. Y también: cómo el ser es y el lenguaje se dice *formalmente* el mismo en todo lo que es y dice; y simultáneamente, todo lo que es y dice lo hace *objetivamente* de modo distinto.

“Emplea sin parar formas diferentes para decir lo mismo”, dice Barthes de las *Cabezas compuestas* de Arcimboldo en 1978 (1986: 143). Se trata –aquí también– de composición de relaciones, de la articulación de niveles expresivos en la expresión, y de la comprensión de cierta lógica del sentido: como Deleuze cuando habla de Spinoza o Foucault del *Quijote*, Barthes explica que los cuadros de Arcimboldo “no son, en definitiva, más que el espacio visible de la transmigración” (1986: 151), cuyo *principio de composición* manifiesta que la naturaleza no se detiene jamás, que es continua (a diferencia del espectador); esto es, que para la naturaleza solo hay composición de relaciones (en la eternidad), mientras que para el hombre hay composición (en la eternidad) y también descomposición (en la duración). Las *Cabezas compuestas* mostrarían así la infinita potencia de composición de la naturaleza y la más o menos infinita potencia de composición y descomposición de sus modos (frutas, niños, peces, libros, etcétera).

Sin desconocer las diferencias entre los basamentos, alcances y límites de estas ideas, interesa –de momento– la aparición y postulación de cierta lógica *común* del sentido e, incluso, cierta lógica de un *sentido común* (reflexivo-expresivo) cuya producción ocurre en un plano (único) inmanente, lo que impide cualquier jerarquía y cualquier separación. Así, se distinguen sin separarse: un nivel perceptivo, cuya unidad expresiva es fenoménica y su relación de composición es azarosa (pasiva, extrínseca); un nivel conceptual-discursivo, cuya unidad expresiva es el sentido común de las cosas reunidas y cuya relación de composición es general –concreta, no abstracta– e interna (pasivo-activa, extrínseca-intrínseca); y un nivel singular-apreciativo, cuya unidad expresiva es el efecto/afecto distintivo de la complicación-explicación expresiva misma y cuya relación es característica (distinta), única, expresivamente esencial (activa, intensiva).

En cualquier caso, el espejo ya no opone dividiendo para luego reunir identificando ni desdobra-doble los signos para revelar un fondo invisible-inasible-dominante; sino que tiene la capacidad de expresar distinciones inseparables, inmanentemente: distinciones de lo mismo en lo mismo. No hay contradicción ni otro, sino una unidad

de distinciones reflexivas: no se procede por superación vertical y subsunción sucesiva, sino por complicación-explicación expresiva. El espejo deja de significar negativa o doblemente (no soy yo / soy otro) para expresar afirmativamente (también soy –y puedo ser– ese). En fin: el espejo reflexivo atribuye, distinguidas en cantidades intensivas o extensivas, las cualidades existentes en una unidad real, mientras que el espejo-reflejo divide, oponiendo, las propiedades esenciales o simbólicas de cierta unidad subjetiva.

En lo que concierne al espejo y a la concepción del barroco, el espejo reflexivo plantea un barroco en el cual: (1) se expresa un problema de isonomías (no de autonomías): hay formas comunes (a la imagen y al cuerpo) y series independientes pero conectadas (la de la imagen, la del cuerpo) expresivamente; (2) se distinguen sentidos en la expresión: la reflexión es direccional o de plano único, pero cada dirección determina un sentido o planificación singular, algo unívoco (no ambiguo), lo que impide la trascendencia y la jerarquía;¹⁸ (3) se incluye y atribuye, engloba y explica (no se divide o duplica, opone o separa): la imagen, el reflejo, lo reflejado, constituyen una *unidad reflexiva*.

Desde este punto de vista, no existe el problema de si el mundo es sueño o vigilia, ficción o realidad, teatro o vida, porque todo eso es verdad –formalmente– pero también es –objetivamente– distinto; es decir: ambas circunstancias expresan sentidos distintos pero inseparables. Así, el problema “teatro-y/o-vida” no tiene que ver ni con la posibilidad de confundirlos (teatro-vida) ni con la escindibilidad del sujeto (y/o) en el que se funden, sino con la imposibilidad de separarlos y con la atributividad del agente constitutivo (potencia de constitución/composición). Y sin embargo, aunque “teatro” y “vida” son en el mismo mundo, constitutivamente, la afirmación de uno u otro implica una manera distinta de vivir en el mundo (Segismundo y el Quijote son prueba de ello; el *Sueño* de sor Juana, también). Tanto teatro como vida permiten reflexionar y expresar aspectos constitutivos pero distintos del mundo (único); pero ninguno refleja o significa nada. No hay nada más allá (más abajo o más alto), aunque los signos pretendan reconocer y descifrar cierta verdad última. Todo es distintamente y se expresa según su potencia actual de expresión, lo que permite conocer sus relaciones (constitutivas) y modos de ser (constituidos).

Esta concepción –visible en Gracián y desarrollada (distintamente) por Spinoza y Leibniz, que motiva parte de la obra de Benjamin y Barthes y vertebrada la de Deleuze–, esta cartografía de la modernidad no-cartesiana o anti-hegeliana, traza en América una larga aunque dispersa tradición: afirmada y practicada extensamente por Espinosa Medrano y sor Juana, ya se perfila en el Inca Garcilaso; y renovada por Henríquez Ureña y Kusch (cuyo “estar-siendo” se articula con el *conatus* de Spinoza), Picón Salas y Alfonso Reyes, se extiende todavía en ciertas ideas y diagramas –asistemáticos– tanto de Libertella como de César Aira, o en el reciente *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer, entre muchos otros.

Posdata para las sombras

El espejo y la vela forman una unidad barroca –un cuerpo elástico y expresivo– que compone ambas series como un tercero incluido: las sombras. Englobadas en el espejo, desarrolladas por la vela, complicadas en la luz y explicadas en las cosas, las sombras componen *un* barroco, le dan sentido: *un* sentido, como quien dice una vida: inmanencia. Muchas veces como el contorno, en el que la especulación se convierte o fuga dejando de figurar sus ideas como propias; muchas otras como la figura misma, que elude la conceptualización de un contorno sistemático; y otras más como el plano común sobre el cual figuras y contornos se distinguen entre sí inseparables o se

18. Idea que ya se vislumbra en 1959 en “Tácito y el Barroco fúnebre” cuando se habla de la “regularidad engañosa” del sistema abierto barroco en el que “todo se reproduce, y sin embargo nada se repite” (Barthes, 1967: 133) y que en 1978 se afirma al explicitarse la construcción de metáforas “de dirección única” (1986: 141).

19. El tema de las “sombras” (claroscuro barroco, oscuridad monádica, luminismo incierto) podría adquirirse –vía *El elogio de las sombras* de Tanizaki– un espectro especulativo no solo atractivo, sino enorme (en relación con el estudio en curso) en tanto surge –en consonancia con una diferencia ética– una matriz estética distintiva, que inmediatamente expone cierta genética de lo bello ligada a lo luminoso en Occidente y a lo sombrío o penumbroso en Oriente, al sol-centro (verdad-esencial) y a la claridad difusa (insustancialidad), al tinte o color y a la intensidad o matiz, al brillo y desvelo (prioridad del ojo) y al desgaste y adivinación (prioridad de la mano), en fin: al enigma de la luz y al “enigma de la sombra” (Tanizaki, 2002: 43). Esto, que en buena medida explica cierto “exotismo” del barroco y –retóricamente– su “asianismo” (cfr. Barthes, 1982: 25), también permite comprender (aunque no justifica) “el privilegio del espejo” –y de su superficie pulida y lucida, clara y distinta, “de identidad” o reconocimiento– a la hora de abordar el barroco y su poética en gran parte de Occidente, o al menos, en buena parte de su historia (siglo XVII en adelante; aunque su mitología –cosmológica– sea aún más extensa (cfr. Lévi-Strauss, 2011: 146).

combinan infinita e indefinidamente para darlo a conocer en su comunidad expresiva; las sombras –lejos de oscurecer nada– afirman expresando la adecuación de lo expresado a la vida: el número más o menos grande (vital), el infinitesimal de un poder (vivable), el más o menos infinito de una vida (vívida).¹⁹

Las lecturas, los sentidos leídos, también son más o menos infinitos, esto es, limitados aunque innumerables: modos de una expresión. Así, este ensayo tiene sus sombras: ni todos los autores, ni todas las teorías e ideas esbozadas se corresponden *punto por punto* con las tres grandes modalidades de abordaje presentadas; pero estas los expresan adecuadamente, es decir, donde los puntos señalan *cruces de líneas* y no sus extremos. Naturalmente, faltan cosas: eso explica una limitación, afirma una sombra. Pero la ausencia o la falta no significan nada, sino que expresan una relación de composición y, en último caso, una de descomposición. He compuesto tres modalidades –descomponiendo otras– que a su vez podrían descomponerse para recomponer (siguiendo el título) otras tres: por *espejo* y reflejo, por *semilla* y reflexión, por *sombras* e inflexión. Todo lo cual manifiesta –más o menos infinitamente– la proyección de un trabajo en curso.

Bibliografía

- » Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós.
- » Arendt, H. (2008). *Sobre la revolución*. Buenos Aires, Alianza.
- » Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- » Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- » Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.
- » Beberley, J. (1988). “Nuevas vacilaciones sobre el Barroco”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 215-227.
- » Benjamin, W. (2006). *El origen del “Trauerspiel” alemán*. Madrid, Abada.
- » Beverley, J. (1996). “‘Máscaras de Humanidad’. Sobre la supuesta modernidad del Apologético de Juan de Espinosa Medrano”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43/44, 45-58.
- » D’Ors, E. (1964). *Lo barroco*. Madrid, Aguilar.
- » De la Flor, F. R. (2002). *Barroco*. Madrid, Cátedra.
- » De la Flor, F. R. (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid, Abada.
- » Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona, Paidós.
- » Deleuze, G. (2002). *Spinoza y el problema de la expresión*. Madrid, Editora Nacional.
- » Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia, Pre-Textos.
- » Díaz, V. (2010). “Severo Sarduy y el método neobarroco”. En *Confluente*, 1-2, 40-59.
- » Gamero, C. (2010). *Ficciones barrocas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- » Genette, G. (1970). *Figuras*. Córdoba, Nagelkop.
- » Gruzinski, S. (2003). *La guerra de las imágenes*. México, FCE.
- » Hofstadter, D. (2007). *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets.
- » Lacan, J. (2008 [1949]). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Lévi-Strauss, C. (2011). *Tristes trópicos*. Barcelona, Paidós.
- » Lezama Lima, J. (1994). *Diarios*. México, Era.
- » Lezama Lima, J. (1998 [1957]). *La expresión americana*. México, FCE.
- » Mabille, P. (s/f). “Espejos”. En *Del nuevo mundo y otros escritos*. Barcelona, Etcétera.
- » Macrí, O. (1960). “La historiografía del barroco literario español”. En *Thesaurus*, t. 15, 1-2-3, 1-70.
- » Marzo, J. L. (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid, Katz.

- » Moraña, M. (1998). *Viaje al silencio*. México, UNAM.
- » Moraña, M. (2010). “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca”. En *La escritura del límite*, 51-91. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- » Panofsky, E. (2000). “¿Qué es el barroco?”. En *Sobre el estilo*. Barcelona, Paidós.
- » Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.
- » Rousset, J. (2009 [1953]). *Circe y el pavo real*. Barcelona, Acantilado.
- » Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, FCE.
- » Zevallos, J. (2009). “Repensando a Mariátegui: América Latina, posmodernidad y cultura política”, entrevista a M. Moraña. En *El hablador.com*, 17. www.elhablador.com (Consulta: 15/8/2013).
- » Spinoza, B. (1984). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires, Orbis-Hyspamérica.
- » Spinoza, B. (2007). *Epistolario*. Buenos Aires, Colihue.
- » Spivak, G. C. (2011). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*, apostillas por Marcelo Topuzian. Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- » Tanizaki, J. (2002). *El elogio de la sombra*. Madrid, Editora Nacional.
- » Tapié, V.-L. (1965 [1961]). *El barroco*. Buenos Aires, Eudeba.
- » Wölfflin, H. (2007). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa-Calpe.
- » Yllera Fernández, A. (1983). “La definición del barroco literario y su posibilidad de aplicación a la literatura francesa del siglo XVII”. En *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Vol. 3, 1757-1779. Madrid, CSIC.