

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana -
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

Barroco a través del espejo. *Segundas cuestiones poéticas*

Facundo Ruiz

UBA-Conicet

En el reciente documental *Rembrandt's J'Accuse!*, 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 resultan instrumentos clave a la hora de pensar adecuadamente no sólo 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).

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, se me presentan (y quisiera presentar) tres distinciones que, hipotéticamente, cartografían esa afinidad en sus implicaciones estéticas y, sobre todo, en sus presupuestos teóricos y críticos, a fin de precisar, no la (ni una) poética barroca, sino el efecto de sus diversas construcciones en la concepción de lo que habitualmente se denomina barroco.

Lado A

Entre 1959 y 1965, Genette dedica una serie de ensayos al barroco y, principalmente, a la poética barroca. En ellos se organiza, delicada pero definitivamente, una de las líneas matrices más duraderas, no sólo respecto al tema del espejo (que en Francia, y por esos años, era mucho más que una preocupación estética), sino a la relación casi identitaria entre barroco y espejo. Genette, apoyándose en las ideas de Bachelard y retomando los planteos estéticos de Rousset –quien en 1953 dedicara *El cisne y el pavo real* al barroco francés fundando algunos de sus motivos clásicos–, plantea una concepción lingüística (también: estructural) del barroco definiéndolo como un “sistema de oposiciones discontinuas”¹ donde “cada palabra recibe su valor por contraste”², y cuyo principio de simetría y equivalencia logra “una trasposición simétrica en sus contrarios”³.

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, quizás más importante aún que los motivos (puesto que los sostiene), que habilita a que todo par de elementos funcione, *también*, por “viceversa”: el mundo es un escenario, pero también, el escenario es un mundo; y yo soy otro, en tanto el otro es –también– otro-yo.

Sin embargo, es relevante señalar que aquí el espejo es concebido en tanto reflejo, es decir, como espejo-reflejo. Y esto organiza todo un sistema de producción (no sólo artístico) que opera, básicamente, por duplicación y división, oposición e identificación. El espejo *en tanto* reflejo es la fórmula primaria de todos los desdoblamientos, inversiones,

¹ Gerard Genette, *Figuras*, Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970, p.38

² *Ibid.* p.40

³ *Ibid.* p.19. A este mismo período pertenece “Tácito y el barroco fúnebre” de Roland Barthes, publicado en 1959 en la revista *L’Arc* y reunido en *Ensayos críticos* de 1964 (Barcelona, Seix-Barral, 1967, pp.129-133). Como ocurre con Benjamin (cfr. nota 15), el caso de Barthes requiere distinciones que exceden la extensión de esta ponencia, no sólo porque su trabajo, continuo y cambiante, obliga a considerar (en lo que hace al barroco) el arco que va de *El grado cero de la escritura* de 1953 a “Arcimboldo o El retórico y el mago” de 1978, sino porque, quizás cercano en esos años a ciertos puntos de partida de Genette, su concepción del barroco parece opuesta; y así, ya en 1959 habla de un sistema de “contradicción progresiva” (y no, de oposiciones discontinuas) o de “regularidad engañosa” (y no, de trasposición simétrica).

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 sólo 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*, ésta es la fórmula del orden barroco”⁴, dice Genette, 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 (cartesiana⁵) 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 éste*).”⁶ 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, esta idea de un sistema de oposiciones reflejas (invertidas, simétricas, dobles: equívocas, ambivalentes, ambiguas) que desdobra el mundo para, final pero inversamente, identificar 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); (2) la imagen del espejo, entendida como “reflejo” (que duplica, divide y opone); y (3) la lógica analógica, por tanto equívoca, antropomórfica y propia (es decir: de propiedades divisibles, separables). Esto hace del barroco una estética matemática, sólo comprensible y calculable por *retórica* (en la que sostiene su autonomía estética), y por *pre-texto* o *con-texto* (en el que justifica su

⁴ Genette, *Ibid.*, p.43

⁵ 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.

⁶ Genette, *Ibid.*, p.23-4

actualidad política, sea la oscuridad hermética, la anti-naturalidad maquínica, o el revés subversivo).

Concepción “central”, ésta 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 encontraran, ya en 1966, puestas bajo otra luz por Foucault en *Las palabras y las cosas*, e impulsado a Sarduy (instalado en París) a escribir el artículo “Sur Góngora: la métaphore au carré”⁷, lo que acelerará el tema en América Latina de forma muy notable, especialmente, en los años ‘70⁸.

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 diversas⁹, 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 sobre y por el Bien.

En más de un sentido el espejo, aquí, 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 *moral*, de una concepción moralizadora del reflejo y de una aplicación disciplinaria de la imagen.

⁷ Cfr. Valentín Díaz, “Severo Sarduy y el método neobarroco”, en: *Confluente*, Vol.1, N°2, 2010, pp.40-59.

⁸ Me refiero, entre otros, a: *América latina en su literatura* compilado por Fernández Moreno (1972), *Barroco* de Sarduy (1974), *Nueva escritura en Latinoamérica* de Libertella (1977), “La selva espesa de lo real” de Saer (1979), que cuestionan, se reúnen, o reformulan los trabajos que Lezama Lima venía realizando.

⁹ Cfr. Gilles Deleuze, *Spinoza y el problema de la expresión*, Madrid, Editora Nacional, 2002, pp.144-159.

Las inversiones y reveses, sea del mundo como teatro o sueño, sea del ser y el parecer, ya no asombran en tanto exhiben una lógica de oposiciones reflejas, discontinuas y, a la larga, simétricas y por lo tanto idénticas; sino que aleccionan, simbólicamente, acerca de lo que debería ser valorado, de lo que debería ser realizado, entendido y visto. Los reflejos no importan en tanto producen una imagen invertida, u otra, sino en cuanto descubren (y desvelan) lo que hay *detrás*, y *antes*, de todo aquello: nada¹⁰. Y sin embargo, curiosamente, esa nada se *revela* llena de deberes y obligaciones, llena de crípticos *signos*, y estructurada metafóricamente¹¹.

Esta perspectiva, retomada críticamente por De La Flor desde la cultura visual y figurativa del barroco (y particularmente: desde la emblemática), y que ya aparece en el propio siglo XVII y fundamentalmente en España, implica la postulación de una visión mitopoética del mundo y de una lectura simbólica y teúrgica de la realidad¹². La desrealización del campo óptico, la fundación de la duda escéptica, y la moralización de la representación de la realidad (decadente, ruinoso, pero providencial), conciben un barroco simbólico-mítico, que opera por bifurcaciones conceptuales y sobre una base binaria (fondo-signo), y que articula 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, sólo asequible históricamente (donde 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, hiper-codificación retórica, erudición intertextual).

¹⁰ Cfr. Fernando R. De la Flor, *Barroco*, Madrid, Cátedra, 2002. Especialmente: capítulos 1 y 2.

¹¹ Cfr. Fernando R. De la Flor, *Imago*, Madrid, Abada, 2009, p.236.

¹² Cfr. De la Flor, *Ibíd.*, pp.238-245.

Esta concepción, que se encuentra en Maravall y en Acosta, y que, weberianamente¹³, llega al Ángel Rama de *La ciudad letrada*, para extenderse, modificada, al latinoamericanismo disidente y criollo de Moraña y Chang-Rodríguez, acepta en cierta medida dos movimientos simultáneos y geográficamente reflejos: el del Sur metafórico, emblemático y mitificador de un origen perdido; y el del Norte literalista, experimental o científico pero desmitificador, atento únicamente al porvenir.

El tercero incluido

Tanto la concepción lingüística como la simbólico-mítica otorgan al espejo, en tanto reflejo, la capacidad de separar, por división-oposición o por duplicación, una cosa. Ambas comparten (y a veces critican) el modelo productivo de *extracción*, aunque puedan plantear tipos de causas distintas¹⁴. En ambos casos, de cualquier modo, se trata de sistemas dialécticos, de signos y símbolos, de significantes y significados, de asignación y valor.

Otro, en parte¹⁵, es el modelo productivo que se vislumbra en *El origen del 'Trauerspiel' alemán* de 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”¹⁶. Si bien esto tiene como sustrato, y entre otras, las hipótesis de Wölfflin, importa –de momento– resaltar que ya no se trata simplemente de signos, sino de ideas y

¹³ Cfr. Miguel López Martínez, “Sociología del espacio: legado teórico y productividad empírica”, en: *Reis*, N°109 (Jan. – Mar., 2005), pp.127-154.

¹⁴ Tentativamente y quizás esquemáticamente, podría postularse para la concepción lingüística, 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; y para la concepción simbólico-mítica, una *causa eminente*, según la cual la producción ocurre jerárquicamente por emanación y lo producido se define por el grado de alejamiento al principio o causa primera.

¹⁵ Como ya se ha anticipado (cfr. nota 3), el caso de Benjamin, dadas las variadas propuestas teórico-críticas de su obra y la peculiar articulación de fuentes que efectúan sus conceptualizaciones (por ejemplo: en lo que hace al platonismo, por un lado, y a la dialéctica hegeliana-marxista, por otro), implica una serie de deslindes y distinciones que exceden la propuesta de este trabajo.

¹⁶ Walter Benjamin, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, Madrid, ABADA, 2006, p.242

formas; y que este tipo de producción no separa para generar sino que distingue para conocer y expresar. En nuestro caso, ya no se trata de un espejo en tanto reflejo sino en tanto *reflexión*: de un barroco como sistema de distinciones inseparables, como una articulación cuyo lema es anti-dialéctico (en realidad: anti-hegeliano): *Non opposita sed diversa*. En el espejo surgen diversas imágenes que no se oponen, ni al objeto/sujeto reflejado ni entre sí, sino que constituyen cierta unidad reflexiva, *en* la cual producen –por deducción– multitud de distinciones no separables.

El espejo ya no opone, dividiendo, para luego reunir, identificando (no refleja dialécticamente); sino que permite expresar distinciones inseparables. 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 negativamente (soy otro), para expresar afirmativamente (también soy ese). En fin: el espejo-reflexivo multiplica, distinguidas, las cualidades existentes en cierta unidad real, mientras que el espejo-reflejo divide, oponiendo, las propiedades esenciales de cierta unidad subjetiva.

De este modo, el espejo-reflexivo concibe 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); (2) se distinguen sentidos (no ambivalencias): la reflexión es direccional pero cada dirección determina un sentido singular, unívoco (no ambiguo), lo que impide la trascendencia y la jerarquía¹⁷; (3) se incluye, engloba y pliega (no se divide, duplica u opone): la imagen, el reflejo, lo reflejado, constituyen una unidad que puede *reflexionar* (esto es: distinguir, multiplicar, en sus elementos constitutivos).

En esta concepción, 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. El problema “teatro-y-vida” no tiene que ver con la posibilidad de

¹⁷ Idea que ya se vislumbra en 1959 en “Tácito y el Barroco fúnebre” de Roland Barthes (cfr. 1967, p.133) al hablar de la “regularidad engañosa” del sistema abierto barroco que reproduce sin repetir.

confundirlos, sino con la imposibilidad de separarlos, puesto que son *en* el mismo mundo, constitutivamente. Y sin embargo, 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); y ninguno refleja o *significa* nada. No hay nada más allá, aunque los signos pretenden reconocer y descifrar cierta verdad última. Todo es distintamente y se expresa según su potencia actual de expresión, lo que permite conocer sus relaciones y modos de ser.

Esta concepción, visible en Gracián y desarrollada por Spinoza y Leibniz, que motiva parte de la obra de Benjamin y Barthes, y vertebra la de Deleuze, es prontamente afirmada por el Lunarejo y fundamentalmente por sor Juana¹⁸, y conforma una cartografía de la modernidad que, crítica y teóricamente, aparece dispersa, pero que nunca faltó en América, como lo muestran algunos ensayos de Henríquez Ureña o Reyes, ciertos planteos de Libertella e ideas de Aira, o el reciente *Aquí América Latina* de Ludmer, entre otros.-

¹⁸ Incluso por el Inca Garcilaso, puesto que implica un principio de independencia (americana) insoslayable.