



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS  
CÁTEDRA DE HISTORIA DEL ARTE

**Diferencia y especificidad del 'barroco',  
entre el pensamiento estético europeo y latinoamericano del siglo XX:  
Historicidad, transhistoricidad y operatividad de un concepto**

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia del Arte

DANIEL FALLAS FERNÁNDEZ

B 72828

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

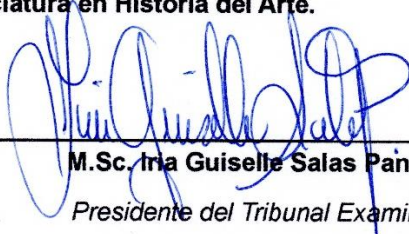
San José, Costa Rica

2023

---

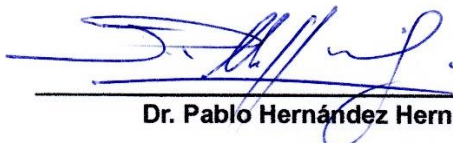
## HOJA DE APROBACIÓN

***Diferencia y especificidad del 'barroco', entre el pensamiento estético europeo y latinoamericano del siglo XX: Historicidad, transhistoricidad y operatividad de un concepto.*** Tesis presentada públicamente y aprobada con distinción el 29 de marzo de 2023, en la Escuela de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (virtual), como requisito parcial para obtener el grado de Licenciatura en Historia del Arte.



**M.Sc. Ina Guiselle Salas Paniagua**

*Presidente del Tribunal Examinador*



**Dr. Pablo Hernández Hernández**

*Director de la Tesis*



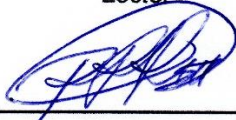
**Dra. Laura Bonilla Steiger**

*Lectora*



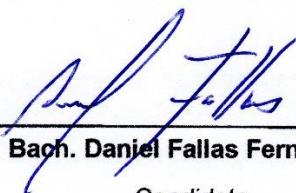
**Lic. Carlos Calderón Herrera**

*Lector*



**M. Sc. Rodolfo Rojas Rocha**

*Lector invitado*



**Bach. Daniel Fallas Fernández**

*Candidato*

---

*A mi madre y a mi padre*

*A mis amigos*

---

## AGRADECIMIENTOS

Inicialmente, quisiera agradecer a mis padres Bianka y Rafael, por haberme procurado el tiempo y el sustento que toda escritura amerita; pues, sin ellos, siquiera habría sido posible emprender esta investigación. A mi madre, le agradezco además haberme formado con la mística y la pasión de una maestra vital. A mi padre, haberme inculcado la disciplina y el empeño hacia la perfección; esa misma que yo intento trasladar del mundo a la escritura. En segundo lugar, quisiera agradecerle a mis abuelos Martha y Jaime, quienes directa o indirectamente han suscitado en mí el interés por el arte y la literatura, a la vez que me han dado todo su cariño y apoyo. Quisiera asimismo agradecerle a mis amigos José Daniel Zúñiga, Andrés Vargas y David Loynaz, cuyas conversaciones y raras existencias son motivo latente de todo cuanto escribo, hago y pienso. Igualmente, agradezco a mi gran amigo y colega Alejandro Soto, quien me ha aconsejado durante este proceso y a quien considero un interlocutor indispensable. De igual forma, por supuesto, le agradezco a Loana Villanueva, cuya jovial amistad e incondicional cariño me acompañaron durante los primeros cinco años de carrera, esos mismos que ahora desembocan, transfigurados, en el presente escrito.

Por otra parte, quisiera agradecerle a mi director el Dr. Pablo Hernández, pues sin sus valiosas recomendaciones, apuntes y consejos, este trabajo jamás habría llegado a buen puerto. Le agradezco también haberme permitido ciertas libertades de estructura, estilo y fondo, las cuales hicieron de esta labor académica una aventura laberíntica y no tanto un estrecho sendero rectilíneo. A mis lectores y muy apreciados profesores Dra. Lauran Bonilla-Merchav y Lic. Carlos Calderón Herrera, les agradezco sus enseñanzas y su invaluable colaboración a lo largo de todo este proceso. Con ánimos un tanto más nostálgicos, no quisiera dejar de agradecer a quienes considero los profesores más importantes de mi juventud: el artista conceptual Yamil de la Paz García y el padre escolapio Rodolfo Robert Esquivel, cuyas huellas han marcado sin duda mis andanzas vocacionales e inclinaciones intelectuales. Finalmente, quisiera externar mi gratitud con la Universidad de Costa Rica por haberme acogido en sus recintos durante tantos y tan memorables años de aprendizaje.

---

*...llegué a asomarme del todo a aquel rasgado balcón del ver y del vivir, tendí la vista aquella vez primera por este gran teatro de tierra y cielo: toda el alma con extraño ímpetu, entre curiosidad y alegría, acudió a los ojos, dejando como destituidos los demás miembros, de suerte que estuve casi un día insensible, inmoble y como muerto, cuando más vivo.*

*(El Criticón I, Crisi Segunda: El Gran Teatro del Universo, 1651)*

**Baltazar Gracián**

*No de otra suerte el alma, que asombrada / de la vista quedó de objeto tanto / la atención recogió, que derramada / en diversidad tanta, aun no sabía / recobrase a sí misma del espanto / que portentoso había / su discurso calmado, / permitiéndole apenas / de un concepto confuso / el informe embrión que, mal formado, / inordinado caos retrataba / de confusas especies que abrazaba, / sin orden avenidas, / sin orden separadas, / que cuanto más se implican combinadas / tanto más se disuelven desunidas, / de diversidad llenas...*

*(Primero Sueño, versos 540-556, 1692)*

**Sor Juana Inés de la Cruz**

---

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN GENERAL 8

#### PARTE PRIMERA

##### EL 'BARROCO' EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO EUROPEO 35

##### I.I. PREHISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN EUROPA 36

La mirada alegórica de Winkelmann (o la ironía escópica del «barroco») 37

Nietzsche en la prehistoria del 'barroco':

¿Qué tan dionisiaco es lo barroco? 53

##### I.II. HISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN EUROPA 76

El formalismo de lo «amorfo». Wölfflin como articulador del 'barroco' 77

La idea «barroca» del mundo como teatro. Luto y juego en Walter Benjamin 103

Eugeni D'Ors y el miedo a las sirenas 132

'Manierismo' y 'barroco' en Arnold Hauser. Crisis y cambio estilístico 145

##### I.III. CONCLUSIONES DE LA PARTE PRIMERA 159

#### PARTE SEGUNDA

##### EL 'BARROCO' EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE AMÉRICA LATINA 176

##### II.I PREHISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN AMÉRICA LATINA 177

Ensayos de expresión identitaria. Pedro Henríquez Ureña y el 'barroco' subliminal 178

Entre el encierro y la fuga. Mariano Picón Salas y el *laberinto barroco* 193

---

II.II HISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN AMÉRICA LATINA	207
La ficción fundante del <i>Señor barroco</i> :	
José Lezama Lima y el espacio gnóstico americano	208
Entre Sarduy y Haroldo de Campos: barroco, neobarroco y razón antropofágica	247
Bolívar Echeverría: el <i>estethos</i> barroco y la <i>puesta en escena absoluta</i>	271
II. III. CONCLUSIONES DE LA PARTE SEGUNDA	295

## PARTE TERCERA

LA DIFERENCIA Y SU BORRADURA	307
Una modernidad <i>diferida y disonante</i> :	
tensión, crisis y potencia en el 'barroco'	308
Posthistoria de un concepto: Desiertos y cansancio barroco	342
[Postludio]	355
BIBLIOGRAFÍA	358

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### EL BARROCO EN DISPUTA

#### I: EL TIEMPO Y EL ESPACIO HISTÓRICOS

Desde finales de la Baja Edad Media, una serie inagotable de *puestas en crisis*, nuevos descubrimientos y postulados, fue dinamitando muchas de las certezas de la Antigüedad pagana y del Medioevo cristiano. Dicha serie, como si de una lista aberrante se tratase, no admite exhaustividad alguna; puesto que siempre algo se escapa, queda oculto, o bien, burla las capacidades del investigador. Aun así, aquellos acontecimientos —tanto de la historia factual como de la historia del pensamiento—, cuya resonancia ha prevalecido hasta nuestros días, pueden abreviarse como sigue: las afrentas del humanismo renacentista a la vida contemplativa medieval y a la autoridad del aparato escolástico en pro de una recuperación inyectiva de los antiguos; el «descubrimiento» de América por parte de la Corona Española (1492) y la posterior colonización europea de dicho continente; la escisión confesional de la *Gran Cristiandad* suscitada por la Reforma Protestante (1517) y la intransigente respuesta tridentina de la Iglesia Católica (1545-1563); la reforma heliocéntrica de Copérnico (*De revolutionibus orbium coelestium* es de 1543), aunada luego al infinitismo cosmológico de Giordano Bruno y a los descubrimientos de Johannes Kepler (órbitas elípticas) y Galileo Galilei (confirmación telescópica de la indiferencia entre mundos infralunar y supralunar); la traducción al latín y publicación en 1562 de los *Esbozos pirrónicos* de Sexto Empírico y, consecuentemente, el avance del escepticismo en el pensamiento de por ejemplo Montaigne, Francisco Sánchez, Pascal o Sor Juana Inés de la Cruz; la paulatina adopción de un programa experimental como posibilidad de conocer adecuadamente las leyes de la naturaleza; y, finalmente, el paradigma de la subjetividad moderna y la mecanización del universo postulados por René Descartes; en suma, la revolución espiritual —cosmológica, científica y filosófica— que todo lo anterior suscitó. A esto ha de sumarse, el ascenso de las monarquías absolutas; la intensificación del capitalismo comercial en un *sistema-mundo*; y el crecimiento de una clase burguesa.

Ahora bien, esta lista podría comenzar a ampliarse indefinidamente; pero, por lo pronto, fue mediante la acumulación de esos acontecimientos que la pujante Modernidad (ya avanzada durante el Renacimiento), resultó a inicios del siglo XVII en un periodo que se ha denominado «el Barroco». De modo tal que, el Renacimiento, caracterizado por la predominancia de un cosmos armónico, animado y simpático, en el cual el hombre podía ejercer libremente su talento creativo y conocer simbólicamente la naturaleza; fue cediendo el paso a otro tiempo en el cual esa armonía y ese optimismo antropológico tuvieron que enfrentarse a un universo menos acogedor por disarmónico, mecánico e indefinido; y en el



---

cual, además, las posibilidades de conocer debieron cimentarse sobre nuevos presupuestos alejados del dogma revelado. En todo caso, el Barroco —al cual la historiografía suele asignarle nada menos que 150 años, cubriendo todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII—; no ha dejado de ser un tiempo en disputa. Así, pues, las dudas sobre la plausibilidad de ese apelativo epocal (con su acento marcadamente estético-estilístico) no han dejado de proliferar. Lo mismo sucede con su demarcación espaciotemporal y con la delimitación de su ámbito operativo (historia de la cultura, historia del pensamiento, historia del arte...); o bien, con el establecimiento de los criterios contextuales que lo unificarían en tanto que periodo histórico. Incluso, en cuanto a la pretensión de unificar sus manifestaciones artísticas en un estilo denominado *barroco*; todavía no existe un acuerdo entre los académicos.

Con esto en mente, apenas si nos atrevemos a esbozar tres elementos que colaboren en la comprensión *general* de esa época: 1) el descentramiento e infinitización del universo, 2) el inmanentismo (con sus variables de desencanto metafísico o autoafirmación tecnocientífica del ser humano), y 3) el sentido de la metáfora barroca por antonomasia: el *mundo como teatro* (*theatrum mundi*). Respecto a lo primero, el universo, que según la Antigüedad y el Medievo era un *cosmos* finito y bien diferenciado según mundos terrestre y celeste —tras la revolución cosmológica antes aludida—; se convirtió en un universo infinito, homogéneo y en gran medida *a-cósmico*.<sup>1</sup> Una vez Copérnico hubo formulado la tesis según la cual los planetas giran en torno al Sol, la Tierra perdió el centro inmóvil del universo y, con ello, la tesis antropocentrista y teleológica, según la cual el fin de la Creación divina era el hombre, ya no podía sostenerse tan fácilmente. Asimismo, si el universo en realidad carecía de un centro fijo en la Tierra, era difícil mantener el orden cósmico y la jerarquía ontológica propias del modelo geocéntrico y la doctrina cristiana. En ese sentido, además, el movimiento circular y uniforme, que Aristóteles había asignado a las orbes celestes (un conjunto de esferas concéntricas, compuestas de un quinto elemento divino o *éter*, donde estaban incrustados los astros, inmóviles por sí mismos), experimentó con Kepler una fatal «anamorfosis»; pues, ya no sólo era que los planetas giraran en torno al Sol, sino que estos

---

<sup>1</sup> El historiador de la ciencia ruso Alexandre Koyré, en su obra *Del mundo cerrado al universo infinito*, se refirió a esta crisis cosmológica como el cambio de una visión de mundo a otra radicalmente distinta, haciendo énfasis en que ese cambio podía resumirse en dos acciones fundamentales: «...he tratado de definir los patrones estructurales de la vieja y de la nueva visión del mundo, intentando determinar los cambios alumbrados por la revolución del siglo XVII. Me parecía que se podían reducir a dos acciones fundamentales e íntimamente relacionadas, que caracterizaba como la *destrucción del cosmos* y la *geometrización del espacio*; es decir, la sustitución de la concepción del mundo como un todo finito y bien ordenado, en el que la estructura espacial incorporaba una jerarquía de perfección y valor, por la de un universo indefinido o aun infinito que ya no estaba unido por subordinación natural, sino que se unificaba tan sólo mediante la identidad de sus leyes y componentes últimos y básicos. La segunda sustitución es la de la concepción aristotélica del espacio (un conjunto diferenciado de lugares intramundanos) por la de la geometría euclídea (una extensión esencialmente infinita y homogénea) que, a partir de entonces, pasa a considerarse idéntica al espacio real del mundo». (KOYRÉ, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1999, p.2, énfasis nuestro).

---

lo hacían elípticamente. Por su parte, si antes la Tierra estaba «protegida» por esos múltiples cielos concéntricos —que, en su extrema circunferencia (el cielo de las estrellas fijas)— eran, según la *interpretatio christiana*, «abrazados» por la luz divina; ahora, con la Tierra desplazada hacia un sitio indiferente del espacio, esa delicada arquitectura cósmica comenzó a hacerse añicos. Más aún, Giordano Bruno en su postulación de un universo corpóreo, infinito y homogéneo, había negado definitivamente la existencia de cualesquiera orbes celestes<sup>2</sup>. Así, tal como lo apunta Peter Sloterdijk, todo ello significó «la pérdida de la periferia que para la humanidad poscopernicana acompaña la despedida del aristotelismo en cosmología»; pero además, —sigue el pensador alemán—, allí «se guarda duelo por la evaporación del cielo de las estrellas fijas, cuya distancia desencadena el *shock* del infinitismo»<sup>3</sup>. La expresión no puede ser más adecuada, ya que en efecto se trata de un *shock*, un golpe de frío que proviene del espacio infinito; a cuyo espanto Pascal se refirió así: «*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*»<sup>4</sup>. A todo esto ha de sumarse la visión telescópica de la Luna con sus *imperfecciones* que hiciese Galileo Galilei; pues ese avistamiento significó, como apunta Severo Sarduy, que la Luna dejara de ser «un círculo inmaculado que epifaniza la pureza celeste para convertirse en una esfera carcomida que representa la corruptibilidad de la materia»<sup>5</sup>. En consecuencia, el límite entre los mundos (celeste o supralunar y terrestre o sublunar) se reveló como una ilusión y, por ende, ahora todo el cielo estaba poblado de materia perecedera. Con otras palabras, el mundo supralunar (etéreo, de movimientos circulares y compuesto de entes incorruptibles), se desvaneció ante el avance por los cielos del mundo sublunar (material, caótico y corruptible) y en consecuencia, el dualismo cosmológico se tornó insostenible.

Aunado a ello, en segundo lugar, el modelo geocéntrico de Aristóteles y su apropiación cristiana (que dominó durante toda la Baja Edad Media y gran parte del Renacimiento), suponía un cosmos finito y acabado que estaba dividido en dos ámbitos bien distintos; como vimos: terrestre y celeste. Por su parte, según el cristianismo, el mundo celeste estaba limitado en la región del *empíreo* por la infinita luz divina, incorpórea, inteligible y trascendente. No obstante, con la revolución cosmológica, todo el universo fue tornándose homogéneo e infinito, esto al punto de perder las orbes celestes y, con ellas, el ámbito supralunar y el *empíreo* teológico. De ese modo, la diferencia entre mundos celeste

---

<sup>2</sup> Véase el siguiente pasaje de *La cena de las cenizas* (1584): «Pues bien, he aquí a aquel que ha surcado el aire, penetrado el cielo, recorrido las estrellas, atravesado los márgenes del mundo, *disipado las imaginarias murallas* de las primeras, octavas, novenas, décimas y otras esferas que hubieran podido añadirse por relación de vanos matemáticos y por la ciega visión de los filósofos vulgares». (BRUNO, Giordano. *La cena de las cenizas*. Traducción y notas de Miguel Ángel Granada. Madrid: Alianza, 1994, p.70. énfasis nuestro)

<sup>3</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas II. Globos (Macroesferología)*. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid, Siruela, 2017. p.410

<sup>4</sup> Según la traducción de Carlos R. De Dampierre: 201-206 «el silencio eterno de los espacios infinitos me espanta». (PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Traducción de Carlos R. De Dampierre. Madrid: Gredos. 2012. p.416)

<sup>5</sup> SARDUY, Severo. «Barroco». En: *Ensayos*. Tomo III de la obra completa. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2013. p.159

---

y terrestre o immanente y trascendente, comenzó a verse falseada. Dios, por su parte, también comenzó a derramarse y a confundirse con su creación, es decir, a naturalizarse. Pues bien, el immanentismo refiere justamente a la desaparición de un límite entre los mundos, pero también a la confusión de Dios (infinito) con su creación natural (ahora también infinita) y, ultimadamente, al teomonismo espinoziano o, en su defecto, al pluralismo substancialista de Leibniz; como paradigmas del pensamiento barroco. En todo caso, para el Barroco estaba claro que el universo era materialmente homogéneo, fluido y sino infinito al menos sí *indefinido*; es decir, no había otro lugar a dónde ir y, por ende, el hombre debía de habérselas con el mundo y con sí mismo como únicas certezas posibles. Ante esta situación existencial, cabían dos reacciones que bien pudieron coexistir (y ello incluso en un mismo hombre) durante el Barroco: una optimista y otra pesimista. La optimista vendría a autoafirmar el lugar del sujeto humano como dueño y señor de la Naturaleza, cuyas leyes son ahora escrutables y cuyos bienes pueden explotarse en miras del progreso económico y sociotécnico; pero también, cuyo detalle infinitesimal puede ser exaltado artísticamente como evidencia última del supremo artificio. La pesimista, por su parte, adolece irremediablemente la caída del trasmundo medieval y de la armonía renacentista; de modo tal que sufre su condición terrena, esto sin abandonar completamente las aspiraciones fideistas a la trascendencia. De hecho, una interpretación de cómo pudo ser esa reacción pesimista y patológica, la brinda Nietzsche en su comentario a la «vejación copernicana»: «Desde Copérnico ¿no se da un progreso imparable en el empequeñecimiento del hombre por sí mismo, en su voluntad de empequeñecerse? Ha desaparecido la creencia en su dignidad, singularidad, insustituibilidad dentro de la jerarquía de los seres, — el hombre se ha convertido en un *animal*, un animal en sentido literal, sin matices ni salvedades, él, que antes se creía casi Dios. [...] Desde Copérnico parece estar el hombre sobre un plano inclinado, —rodando cada vez más rápido y cada vez más lejos del punto central— ¿hacia dónde?, ¿hacia la nada?, ¿al «sentimiento, que le hiende, de ser nada»?...»<sup>6</sup> Así las cosas, el hombre barroco se halló entre dos alternativas que le escindían: una que no podía aceptar la simultánea desdivinización de sí mismo y del mundo, y otra que tendía a olvidarse de las promesas teológicas para así adueñarse orgullosamente de su propio destino. Quizá, quien mejor ha comentado esa condición ambivalente y *rota* del «hombre barroco», ha sido el académico Herbert H. Knecht:

A un premier examen, l'homme baroque apparaît comme un homme déchiré: déchiré entre sa religiosité et sa matérialité, entre sa raison et ses passions, entre sa soif de vivre et son obsession de la mort. A cet égard, il ressemble beaucoup à l'homme du Moyen-Age finissant, dont Johan Huizinga nous a tracé le saisissant portrait, et à l'homme contemporain. Les différences surgissent

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «De la Genealogía de la moral». En: *Obras Completas, Volumen IV*. Madrid: Tecnos, 2016. p.555.

---

cependant au niveau de la conscience que prend l'homme de sa propre condition. Alors que l'homme médiéval ne ressent aucunement sa situation comme contradictoire, et que l'homme moderne cherche plus ou moins intensément, plus ou moins douloureusement à échapper, fût-ce en les niant, aux contradictions de son existence, ou à y porter remède, l'homme baroque, conscient certes de ce que sa situation et le monde dans lequel il vit ont de contradictoire, assume la multiplicité de son état en l'intégrant, à un niveau supérieur, dans une conception d'ensemble unitaire où les antagonismes se trouvent réconciliés.<sup>7</sup>

Según Knecht, la especificidad del *homo barocchus* estriba no tanto en su escisión, sino en el grado de consciencia respecto a dicha escisión y, por ello, en el modo en el cual intentó resolverla. El hombre medieval, igualmente escindido según una *consciencia desventurada*; no veía su condición como contradictoria; pues, si bien era una naturaleza caída, ello estaba de acuerdo con la promesa de salvación que era, precisamente, salvación respecto del mundo pecaminoso. Por su parte, el hombre (tardo)moderno, sí que percibe como contradictoria su condición, pero se lanza al intento de olvidarla o dejarla atrás, integrándose así en un proceso de mundanización radical. En cambio, el hombre barroco se lanzó al intento mortal de integrar la multiplicidad polivalente de su estado en un «nivel superior». Ello significa, para poner un ejemplo, que el hombre barroco se mide por una voluntad de absoluto, o infinito unitario; cosa que puede evidenciarse en los nuevos sistemas filosóficos (decía Spinoza que «toda limitación es una negación»); o bien, en ciertas obras de arte de la época, que tienden precisamente a ser un intento de configuración humana de lo *infinito como infinito*. En todo caso, la revolución científica y filosófica que penetró en el tiempo y sujeto barrocos, fue ante todo una revolución espiritual: «Le mécanisme baroque représente en effet une restructuration complète de l'espace mental occidental selon des paradigmes nouveaux»<sup>8</sup>. La visión medieval (y renacentista) de un cosmos entendido como organismo finito y dual; cedió su lugar a una visión del mundo en tanto que completamente mecánico, material, indefinido y unitario; donde el conocimiento de lo natural era posible cada vez menos por revelación o simbolismo y cada vez más por la observación experimental

---

<sup>7</sup> KNECHT, Herbert, H. *La logique chez Leibniz. Essai sur le rationalisme Baroque*. Francia: Dialectica, Editions L'Age D'Homme. 1981. p.15. Traducción nuestra: «A primera vista, el hombre barroco se muestra como un hombre escindido: escindido entre su religiosidad y su materialidad, entre su razón y su pasión, entre su pulsión de vida y su obsesión con la muerte. Según esta perspectiva, se muestra semejante al hombre de la Baja Edad Media, del cual Johan Huzinga nos ha pintado su asombroso retrato, y también al hombre contemporáneo. Las diferencias surgen dependiendo del nivel de consciencia que tiene ese hombre de su propia condición. Mientras que el hombre medieval no resiente su situación como contradictoria, y el hombre [tardo]moderno busca más o menos intensamente, más o menos dolorosamente escapar, incluso negándolas o remediándolas, a las contradicciones de su existencia; el hombre barroco, bien consciente de que su situación y el mundo en el cual vive son contradictorios, asume la multiplicidad de su estado integrando esas contradicciones, a un nivel superior, en una concepción de un todo unitario en el cual los antagonismos se encuentran reconciliados».

<sup>8</sup> KNECHT, Herbert, H. *La logique chez Leibniz...*, p.19. Traducción nuestra: «El mecanismo barroco representa en efecto una restructuración completa del espacio mental occidental según los nuevos paradigmas».

---

de la ciencia.<sup>9</sup> Todo ello reconfiguró radicalmente el «espacio mental» de Occidente, esto según nuevos paradigmas que advertían la llegada definitiva del Tiempo Nuevo [*Neuzeit*].

En tercer y último lugar, debemos aludir a un aspecto que nos permita generalizar (aunque no sin ser reduccionistas) el ímpetu artístico de esa época: la metáfora del *mundo como teatro (imagen o fabula)*. En principio, valga advertir que no se trata de una metáfora inventada en el Barroco, sino que ya desde la Antigüedad (sobre todo en la obra de Platón y del estoico Epicteto) pueden hallarse ejemplos de esa metáfora. Sin embargo, quisiéramos plantear que durante el Barroco esa metáfora pasó de ser algo aislado y parcial; a ser una suerte de «metáfora absoluta» en el sentido que el pensador alemán Hans Blumenberg le ha dado a esa expresión:

Que se dé a esas metáforas el nombre de absolutas sólo significa que muestran su resistencia a la pretensión terminológica, que no se pueden resolver en conceptualidad [...] De ahí que también las metáforas absolutas tengan *historia*. Tienen historia en un sentido más radical que los conceptos, pues el cambio histórico de una metáfora pone en primer plano la metacinética de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar, [...] la metaforología intenta acercarse a la subestructura del pensamiento, al subsuelo, al caldo de cultivo de las cristalizaciones sistemáticas, pero también intenta hacer comprensible con qué «coraje» se adelanta el espíritu en sus imágenes a sí mismo. [...] Su verdad es [de las metáforas absolutas], en un sentido muy amplio del término, *pragmática*. Su contenido determina como referencia orientativa, una conducta; dan estructura a un mundo; representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de realidad.<sup>10</sup>

La absolutez de una metáfora reside en su irreductibilidad a conceptos. Por ende, el *mundo como teatro* no constituye un concepto (al menos no durante el Barroco histórico), sino un ámbito preteorético que se corresponde con el plano de la «metacinética de los horizontes de sentido» y las «formas de mirar». Ello significa que las metáforas absolutas pertenecen al *mundo de la vida* y condicionan la producción no sólo de discursividad sistemática (como advierte Blumenberg), sino también de productividad artística. En esa línea, el horizonte de sentido y aperturidad de la mirada que habilitan las metáforas absolutas; le dan una estructura al mundo y, al mismo tiempo, intentan representar una totalidad que sólo de ese modo se torna experimentable o, por lo menos, comunicable. Habida cuenta de esto, durante el Barroco la metáfora del *theatrum mundi* se convirtió en absoluta respecto de un abanico de posibilidades de producción artística, toda vez que estas últimas estaban orientadas por ella. En lo nuclear, esa metáfora refiere a la capacidad del sujeto barroco para hacerse con el *mundo en tanto que imagen*, es decir, para negarlo o suspenderlo como una totalidad sintética que se presta a ser imaginariamente transformada y fragmentada. Los entes intramundanos, a partir de esa suspensión teatral del mundo y a

---

<sup>9</sup> Ibid. p.19

<sup>10</sup> BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Traducción de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Trotta, 2003. p.47 y 63

---

través de su prolongación en obras de arte, se disuelven en *imágenes protéticas*, esto es, en perpetua transformación. En suma, lo que el *mundo como teatro* habilitó al tiempo Barroco fue una «forma de mirar» que, en su inmanencia de facto, se «consolaba» con disolver el peso de los entes realmente existentes y, por cierto, esto se evidencia privilegiadamente en los recursos artísticos de la época. Así: la artificiosidad, el efectismo, el «anti-naturalismo», el juego, la forma abierta, el trampantojo, la *puesta en abismo*, la anamorfosis, la metateatralidad, la apoteosis, el éxtasis, entre otros; no son más que modos barrocos de expresión posibilitados por esa subestructura metafórica del *mundo como teatro*. Con esto dicho, los ejemplos son ilimitados, baste con mencionar los más paradigmáticos: la metateatralidad en *Hamlet* (1602) o el famoso monólogo de *As You Like It* (1599) de Shakespeare («El mundo es un gran teatro, y los hombres y mujeres son actores. Todos hacen sus entradas y sus mutis y diversos papeles en su vida...»); los dramas *La Vida es Sueño* (1635) y *El Gran Teatro del Mundo* (1655) de Pedro Calderón; el *Gran Teatro del Universo* en *El Criticón* (1657) de Gracián; la artificiosidad extrema del lenguaje en las *Soledades* (1613) de Góngora o en el *Primero Sueño* (1692) de Sor Juana; la escena indetenible de los reflejos en *Las Meninas* (1656) de Velázquez, y así podríamos continuar. Pero además esa metáfora excedió el ámbito de las letras y las artes; así, por ejemplo, en su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* (1632), Galileo dice que decidió «comparecer públicamente en el teatro del mundo»<sup>11</sup> en defensa de las nuevas verdades cosmológicas. Y, por agregar algo más, véase el *Retrato de Descartes* (c. 1647) de Jan Baptist Weenix, donde se representa al pensador con un libro en el cual puede leerse: «*Mundus est fabula*».

Dicho esto, tenemos una caracterización general —desde el ámbito de las ideas y sus efectos en la existencia histórica—, del periodo conocido como Barroco; algo así como un conjunto de condiciones necesarias mas no suficientes para su comprensión. Sin embargo, cabe advertir que se trata únicamente de una generalización, la cual, por cierto, es efectiva en mayor grado para ciertos contextos geográficos y en menor para otros. De hecho, si ya en el continente europeo existieron diferencias confesionales, políticas y económicas entre los territorios que cuestionan la plausibilidad de nuestra caracterización; ahora, en América, lugar donde el Barroco llegó filtrado por la resistencia española (contrarreformista) a las mencionadas revoluciones (espiritual, cosmológica, científica y filosófica), la operatividad de lo dicho es aún más cuestionable. Por consiguiente, debemos agregar que el Barroco en América fue, ante todo, un periodo de afianzamiento del proceso de colonización, en el cual los dispositivos retóricos y estéticos del poder se desplegaron con mayor fuerza. De todos modos, fue inevitable que el infinitismo, el inmanentismo y la metáfora del *theatrum mundi* no acabasen por calar en el Nuevo Mundo; al cual, tarde o temprano, llegaron por vía oral,

---

<sup>11</sup> GALILEI, Galileo. *Dialogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano*. Madrid: Alianza, 2011. p.5

---

textual o material; para así mezclarse con los restos del pasado precolombino y el presente mestizo, aunque todo esto se diese en un contexto en principio hostil a la novedad. Todo ello no quita, sin embargo, que mientras el siglo XVI estuvo marcado por un dominio casi absoluto de las colonias; durante el siglo XVII (el Barroco) ese dominio se relajó ligeramente, y así la consciencia criolla comenzó a cuestionarse su lugar; de modo tal que lo propiamente americano tuvo ocasión para comenzar a surgir.

En este sentido, como bien lo ha mostrado la académica chilena Luz Ángela Martínez, aun cuando el *Index* de libros prohibidos (i.e: el aparato paradigmático de la censura contrarreformista) obstaculizara el influjo de las nuevas ideas científicas y filosóficas —tan sólo cabe recordar que la obra de Copérnico fue prohibida en 1616—; también existió un significativo conjunto de libros vetados que «burló la vigilancia vía el contrabando» y penetró en el Nuevo Mundo; con lo cual fue imposible detener la emergencia de una «heterodoxia colonial» americana<sup>12</sup>. Como máxima representación de esa heterodoxia la autora menciona a tres emblemáticos intelectuales de Nueva España: Fray Diego Rodríguez (c.1596-1668), Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) y Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695). En la obra del primero —además de identificar un «espíritu científico moderno» que defendió la experimentación y el testimonio de los sentidos por sobre la autoridad y el dogma—, la autora también constata la presencia de un fuerte antiaristotelismo: «Respecto de la supremacía del principio de Autoridad, el mercedario se pronuncia con una clara impugnación a Aristóteles. Así dice en [su] *Discurso*: “Y lo que Aristóteles quitó de los cielos para que fuesen incorruptibles, eso mismo hemos de poner para que (no) lo sean”». <sup>13</sup> En esta línea, si bien Fray Diego adhirió a una cosmología no problemática respecto del dogma cristiano (a saber, el geoheliocentrismo de Tycho Brahe); en realidad, con base en una precisión del historiador Elías Trabulse, Martínez también detecta la presencia de un «heliocentrismo encapuchado»<sup>14</sup>. Por su parte, en lo que a la metáfora del *mundo como imagen* respecta, Martínez cita un extracto de la obra de Fray Diego que dice: «El volumen del mundo, es decir el Universo todo con sus orbes y esferas musicales, sólo puede ser concebido y conocido como *imagen nuestra*»<sup>15</sup>; con lo cual queda evidenciado que en América también estaba surgiendo esa subjetividad moderna y barroca que —apropiándose del mundo—, lo transformaba en (su) imagen. En fin, todo esto lleva a Martínez a concluir que ese catédrico mexicano de astrología y matemática, ejemplifica paradigmáticamente el carácter del intelectual barroco situado en la sociedad colonial americana:

---

<sup>12</sup> MARTÍNEZ, Luz Ángela. *Barroco y neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011. p.144

<sup>13</sup> MARTÍNEZ, Luz Ángela. *Barroco y neobarroco. Del descentramiento...*, p.138

<sup>14</sup> *Ibid.* p.138

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 137 (énfasis nuestro)

---

El “repliegue” o “encapuchamiento”, heliocentrismo y hermetismo, la concepción de un universo a la vez hermético y corrupto, configuran en fray Diego un pensamiento y una concepción del universo peligrosamente cercanos a la heterodoxia religiosa. Esta circunstancia que explica por sí misma las aparentes contradicciones y los enmascaramientos de los intelectuales barrocos instalados en el marco ortodoxo de nuestras sociedades coloniales, no obstante, también los configura.<sup>16</sup>

En esa tensión entre autodeterminación y poder, experiencia y dogma, realidad y encubrimiento; el intelectual barroco americano se singulariza y singulariza sus posibilidades y estrategias de pensamiento y expresión. Algo similar sucede en el caso de Don Carlos de Sigüenza y Góngora, sobre todo en lo corresponde a su «Controversia Cometaria» con el jesuita austriaco Eusebio Francisco Kino. Mientras que Don Carlos defendía en su *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenía sobre los tímidos* la observación científica y la medición astronómica por sobre toda superstición (de modo tal que no se debía temer a los cometas como anuncio de males futuros); Kino le respondía desdeñosamente defendiendo el carácter vatídico de los cometas, a los cuales además situaba en la región infralunar corruptible de acuerdo con Aristóteles. Por otra parte, Don Carlos también abogó por la independencia del debate científico respecto de las *Sagradas Escrituras*, y esto de un modo no lejano al de Galileo. Aun así, por otro lado, Don Carlos nunca dejó de proclamar su «verdadera fe» y de «luchar toda su vida por ser readmitido en la orden jesuita»<sup>17</sup>. Esta ambivalencia muestra nuevamente, según Martínez, la tensión entre ortodoxia y heterodoxia en el intelectual barroco americano, irremediabilmente sometido por los preceptos de la Contrarreforma y el Santo Oficio, instalado desde 1571 en el Nuevo Mundo.

En último lugar, Martínez se refiere a la desconfianza de Sor Juana hacia aquellos que se pronunciaban con completa certeza sobre asuntos bíblicos: «en la famosa *Carta Respuesta*, sostiene que habría menester mucho conocimiento de la historia para pronunciarse a ciencia cierta sobre cuestiones bíblicas», con lo cual Sor Juana antepuso una silenciosa y heterodoxa prudencia al fácil dogma.<sup>18</sup> A todo esto, la conclusión de Martínez no puede ser más pertinente, pues la constatación de los complejos casos que encarnaron los intelectuales barrocos americanos: «descorre entonces el velo que ha querido mostrar una colonia sumisa y alejada del conflicto entre la creencia tradicional y el nuevo paradigma heterodoxo y antidogmático».<sup>19</sup> Por último, y aunado a ello, es posible sostener que si bien existió un poderoso aparato ideológico de represión en la sociedad colonial; durante el Barroco,

---

<sup>16</sup> Ibid. p. 139

<sup>17</sup> Ibid. p.142

<sup>18</sup> Ibid. p.144

<sup>19</sup> Ibid. p.145



---

paralelamente, se intensificó una autoconsciencia entre los intelectuales de su ser *modernos-y-mestizos*, cosa que ya prefiguraba la pregunta por la identidad subalterna del americano.<sup>20</sup>

## II: EL TIEMPO Y EL ESPACIO INTERPRETATIVOS

El Barroco —en tanto que periodo de la historia occidental (incluida su alteridad latinoamericana)—, se corresponde en la medida de lo posible con una realidad histórica determinada, ya lo dijimos: la acaecida desde inicios del siglo XVII hasta mitades del siglo XVIII. La presente investigación, sin embargo, no se ocupa *directamente* de ese periodo o sus obras, sino solo *oblicuamente*. Ello se debe a que en realidad nuestras fuentes primarias no pertenecen al Barroco, sino a periodos posteriores y, sobre todo, al siglo XX. Así, el tiempo y el espacio del Barroco histórico se «retuercen» en otro tiempo y espacio; que son el tiempo y espacio de su interpretación. En otras palabras, el Barroco y sus obras se le mostraron a la posteridad al modo de un *pre-texto* que —en otro momento histórico—, acabó por generar un debate en el pensamiento estético, el cual fue siempre más allá de un simple y llano interés historiográfico. Incluso, se podría aseverar que el Barroco sobrevivió a las generaciones que le siguieron como una «ficción de lo fáctico», esto para usar una expresión del historiador de los conceptos Reinhart Koselleck: «Ya que lo que realmente ha sucedido solo es -retrospectivamente- real mediante la descripción lingüística»<sup>21</sup>. Según esta perspectiva, de lo realmente acontecido resta su descripción lingüística y, por ello, en la disciplina histórica el lenguaje tiene «primacía epistemológica» sobre la acción<sup>22</sup>. Ahora bien, la historia no sólo se resuelve en trazas lingüísticas, sino también (cosa fundamental aquí) en productos artísticos y expresivos. En todo caso, lo crucial es comprender que el tiempo histórico se retrae en su absoluta facticidad y se dona únicamente en restos materiales, lingüísticos o artísticos; cosa que, además, abre un margen hermenéutico donde se disputa por ese tiempo que ahora es inaccesible en sí. Y de entre todas las disputas posibles, quizá la más importante para las disciplinas de la Estética y la Historia del Arte; sea la disputa respectivamente al *valor de contemporaneidad*<sup>23</sup> de ese tiempo y sus producciones artísticas.

---

<sup>20</sup> Para el surgimiento de la consciencia criolla en la época Barroca: Cf. MORAÑA, Mabel. «Barroco y consciencia criolla en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, No. 28, 1988, p. 243.

<sup>21</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político social*. Traducción de Luis Fernández. Madrid: Trotta. 2012, p.17-18

<sup>22</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Historias de conceptos...*, p.18

<sup>23</sup> Esta expresión se la adeudamos al historiador del arte austriaco Alois Riegl quien, en relación con los monumentos, había enfrentado el *valor de contemporaneidad* al *valor de antigüedad*: «Desde el punto de vista del valor de contemporaneidad, se tenderá desde un principio a no considerar el monumento como tal, sino como una obra contemporánea recién creada» (RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid: Visor, 1987. p.71). Sin embargo, el resto de la reflexión de Riegl respecto a los monumentos no nos es demasiado útil. Por ello, debemos redefinir esa expresión según nuestro interés particular. Así, por *valor de*

---

Entonces se abre una diferencia entre el Barroco como periodo histórico, el *barroco* como estilo artístico y el ‘barroco’ como un *concepto del pensamiento estético*<sup>24</sup> que, además, se formula según condiciones de experiencia, expectativas, espacialidades e intenciones distintas. En este caso, dichas intenciones tienen por base transhistorizar el periodo y sus obras en miras de pensar e interpretar otros periodos y otras obras. Así las cosas, surgen preguntas bastante singulares: ¿Qué germina en ese tiempo que parece vincularlo con el siglo XX? ¿Qué hay en el estilo y el arte del Barroco que compele a postularlo como «origen» del arte moderno? ¿Qué hace del barroco un perfecto contendiente de lo clásico-renacentista? ¿Acaso hay un exceso de sentido en ese tiempo y en sus obras que permite pensar y potenciar a este otro? O bien; ¿Cuál es la potencia del concepto de barroco para pensar o inventar la identidad colectiva de todo un continente? ¿Qué tiene la expresión barroca que la hace óptima para pensar el movimiento mestizo y diferencial de América? ¿Qué hay en el barroco que lo convierte tanto en un arte de persuasión despótica como en una posibilidad de resistencia y autonomía estético-política? Todas estas son preguntas que se hicieron un conjunto de pensadores europeos y latinoamericanos hacia el final del siglo XIX y durante todo el siglo XX. Entre ellos, no se trató sólo de discutir en torno al Barroco histórico y sus obras; sino, sobre todo, en torno al barroco como estilo de existencia y expresión artística con un pleno *valor de contemporaneidad*. Por eso mismo, entre ellos, el barroco no es tanto un periodo histórico a captar en su «objetividad» (de ello se ocuparía la historia factual); sino un *concepto del pensamiento estético* arraigado tanto en un fondo histórico como en unas obras artísticas del pasado, pero esto con significativas proyecciones transhistóricas y reflexivas: filosóficas, estéticas, identitarias, políticas y socioculturales.

Con esto dicho, podemos hacer constar que este estudio se limita a una serie de fuentes textuales de carácter predominantemente teórico y producidas (casi en su totalidad) durante el siglo XX. Asimismo, esas fuentes pertenecen únicamente a dos latitudes distintas: Europa y América Latina. Idénticamente, estas privilegian la relación transhistórica y artística

---

*contemporaneidad* de las obras de arte barrocas entendemos que el Barroco produjo bienes artísticos que no valen sólo por su antigüedad (como reliquias de un tiempo extinto); sino porque muchas de las condiciones propias de esa época y, por ende, de los contenidos históricos absorbidos en sus obras (de arte), siguen muy vigentes para pensar las condiciones de producción artística, las obras y los modos de expresión propios del siglo XX. Dicho rápidamente, el tiempo barroco y sus obras poseen *valor de contemporaneidad* porque le hablan al presente (del siglo XX) desde el cual nuestros diversos autores interpretaron ese tiempo y esas obras.

<sup>24</sup> Este es el momento para realizar una precisión sobre los diversos usos del término *barroco* en el presente escrito. Toda vez que la palabra aparezca con mayúscula, esta refiere a un periodo histórico cuya delimitación temporal ya señalamos más arriba (Barroco). Por su parte, toda vez que el término aparezca en minúscula y sin ningún tipo de comillas, entonces se hace referencia a un estilo artístico (barroco). En cambio, cuando el término aparezca entre comillas españolas, allí se trata de poner en suspenso su sentido; o bien, de indicar que está usándose de manera imprecisa, ya sea por anacronismo, ya sea por cualquier otra cosa («barroco»). Finalmente, cuando el vocablo aparece entre comillas inglesas simples, entonces hace referencia a ese *concepto* del pensamiento estético del cual nos ocupamos directamente (‘barroco’). Sobre esto último, valga agregar que también ha sido utilizada en varias ocasiones la expresión «concepto de barroco», con lo cual no es necesario precisar o desambiguar su sentido.

---

«barroco y modernidad», no tanto la de «(neo)barroco y postmodernidad». Finalmente, todas las fuentes primarias ponen un acento estético en el concepto de barroco y formulan dicho concepto con intenciones transhistóricas (ya regresivas, ya progresivas) de modo tal que el concepto responda a intenciones más allá de lo puramente historiográfico y, por ende, le den al concepto de barroco un *valor de contemporaneidad* para pensar diversos problemas (de índole estética, identitaria, filosófica, política o cultural) de su propio tiempo y contexto. Según lo ha señalado el poeta cubano Severo Sarduy, se trata de la pregunta por «la posibilidad y pertinencia del barroco hoy».<sup>25</sup> O bien, como ha dicho el académico argentino Fecundo Ruiz, no se trata de la pregunta «¿qué es el barroco?», sino de una mucho más apremiante: «¿de qué es capaz el barroco?».<sup>26</sup>

Pero, antes de entrar de suyo en ese campo interpretativo del pensamiento estético, debemos recordar que el término «barroco», tras haber designado un tipo de silogismo «formalista y absurdo» y, en otro contexto, una perla de evidente irregularidad [*barruecal*]; fue empleado por los neoclasicistas del siglo XVIII como un adjetivo peyorativo para referirse a ciertas obras del pasado que irrumpían hasta la náusea con la «noble sencillez» y la «serena grandeza» de las obras clásicas (antiguas, pleno renacentistas o neoclásicas), es decir, de las obras *buenas y bellas* desde su perspectiva estética. De allí, la larga transición entre ese adjetivo peyorativo y el sustantivo conceptual; es cuanto llamaremos la *prehistoria conceptual del 'barroco'*, que tuvo desarrollos distintos y cruzados en Europa y América. Seguidamente, para el siglo XX, comienza la *historia conceptual del barroco propiamente dicha*, tanto en su tradición europea como latinoamericana. Por eso, una vez establecidos los rasgos fundamentales de dichas tradiciones, será posible trazar una serie de núcleos diferenciales entre ambos *mundos interpretativos*, de modo tal que se evidencie la diversidad de condiciones de experiencia y expectativas, esto es, la diferencia de posibilidades y potencialidades de un mismo concepto en espacios real y discursivamente distintos. Y, hacia el final, se esboza una *posthistoria* del concepto de barroco en un contexto globalizado, esta vez haciendo énfasis en lo que *aún puede* (o no) ese concepto en América Latina. Así pues, aquí se trata de configurar —según su prehistoria, historia y posthistoria— toda una serie de apariciones y conceptualizaciones de una y la misma palabra-concepto: 'barroco'. Pero también, como se verá, de hallar una diferencia gradualmente significativa en el curso de esa historia, esto es: de señalar el sitio en el cual la reflexión estética europea sobre el 'barroco', se bifurca en una vertiente específicamente latinoamericana de ese concepto. Habida cuenta de todo lo anterior, nuestro objetivo general puede enunciarse como sigue: *Analizar la(s) diferencia(s) que le dan una especificidad al concepto de 'barroco' en el pensamiento estético*

---

<sup>25</sup> SARDUY, Severo. «El Heredero». En: *Ensayos*. Tomo III de la obra completa. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2013. p.428

<sup>26</sup> RUIZ, Fecundo. *La forma barroca latinoamericana. Literatura, cultura urbana y criollismo en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, Argentina. 2012. p.64

---

*latinoamericano del siglo XX, esto en contraste con el pensamiento estético europeo del mismo siglo. Ello con el fin de remarcar dicha diferencia ante su posible borradura en un contexto globalizado, pero, también, de ponderar el rendimiento que el concepto aún posee (o no) para el presente latinoamericano.*

Pues bien, según nuestro objetivo general, la PARTE PRIMERA se ocupa del ‘barroco’ en el pensamiento estético europeo, tanto de su prehistoria como de su historia conceptual propiamente dicha. En cuanto a lo primero, la prehistoria del concepto se aborda a partir de dos *acontecimientos* fundamentales; pues, aunque estos no sean condición suficiente para la sustantivación y conceptualización «positiva» del barroco, sí son los de mayor relevancia para comprender dicho proceso. En primer lugar, nos ocupamos de una auténtica paradoja, la cual, por cierto, esperamos que no ahuyente al lector por considerarla antojadiza, pues luego quedará demostrada su pertinencia. Se trata de algo que acontece en la obra del historiador alemán del arte J. J. Winckelmann (1717-1768), fundador de la estética neoclásica y portento indiscutible del Clasicismo Alemán. La razón detrás de esto es muy simple: el concepto de barroco (por lo menos en la tradición europea) no se comprende sin un concepto que le antecede y que le somete, a saber, el concepto de lo clásico. Y sucede que, precisamente, lo clásico adquiere su definición mayor en la obra de Winckelmann. No obstante, en esa misma obra también se puede detectar un germen de lo barroco, el cual cuestionaría la existencia de un neoclasicismo puro y de acuerdo a sus principios estéticos, mostrando así que ‘lo clásico’ es en sí mismo un concepto problemático a la Modernidad post-barroca. El segundo acontecimiento previo a la historia conceptual del barroco en Europa, se haya en la obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Lo anterior se debe a dos grandes aspectos; primero, el pensador alemán criticó hasta su destrucción el Ideal clásico y la imagen utópica de Grecia que Winckelmann y los continuadores del neoclasicismo habían instaurado. Ello abrió paso a la revalorización definitiva de otras posibilidades expresivas, estilos y formas de lo artístico. Segundo, Nietzsche postuló a contrapelo de ‘lo clásico’ (eso que el denominó lo «apolíneo»), otro principio metafísico, poietico y estético muy distinto, a saber, lo «dionisiaco». Así pues, en su caracterización de lo dionisiaco, el pensador alemán delineó una serie de rasgos contrarios a lo clásico, rasgos que, luego, serán adosados al estilo barroco y al concepto de barroco de manera perdurable durante todo el siglo XX.

Una vez su prehistoria conceptual le hubo dotado de ciertos contenidos, problemas, determinaciones y posibilidades; el barroco compareció finalmente como un sustantivo y un concepto en el libro *Renacimiento y Barroco* [1888]; del historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), quien se había formado con Jacob Burckhardt; el primero en designar como *barroco* a todo un periodo estilístico de la arquitectura romana, esto en su obra *El Cicerone* [1855], (aunque lo hiciese con evidente menosprecio hacia esas obras arquitectónicas). En todo caso, con el formalismo de Wölfflin, la historia conceptual del barroco europea experimentó su auténtico comienzo y, valga decir, lo hizo ya como una

---

historia que se quiere transhistórica, es decir, que busca pensar a partir del arte barroco, el arte producido durante el tiempo en que vivió el autor en cuestión. Asimismo, en otro de sus libros denominado *Los conceptos fundamentales de la historia del arte* [1915], el concepto de barroco ya aparece como una de las dos categorías o tipos fundamentales de la ciencia histórica del arte; así, como se verá, los tipos «clásico» y «barroco», se tornan conceptos transhistóricos aplicables a la totalidad de la historia occidental del arte.

Posteriormente, múltiples pensadores e historiadores europeos escribieron sobre el 'barroco', pero no todos pusieron el acento en la potencia estética de ese concepto, ni en su posible transhistoricidad. Debido a lo anterior, nos ocupamos privilegiadamente de tres. Primero de Walter Benjamin (1892-1940), quien en 1928 publicó su tesis de habilitación intitulada: *El origen del Trauerspiel alemán*. Dicha tesis significó toda una odisea para el joven pensador, quien tuvo que verla rechazada por la universidad de Frankfurt am Main, bajo acusaciones de ilegibilidad. Con todo, no dudamos en afirmar que su libro es el más robusto y sugerente en consideraciones sobre el 'barroco' que la tradición estética europea haya producido hasta hoy. Allí el barroco pasa de ser un concepto a ser una idea y —con esa transformación—, Benjamin abre un sinfín de posibilidades teóricas. En segundo lugar, se halla el pensador español-catalán Eugeni D'Ors (1881-1954), cuyo aporte se encuentra en su libro *El Barroco* [1935], puntualmente en la entrada denominada *La Querrela del barroco en Pontigny*. En esa obra, concebida a partir de las disputas sobre el término-concepto de barroco llevadas a cabo en la Abadía de Pontigny, D'Ors convierte al barroco en una categoría metafísica o, como él lo llama, en un *eón* contrapuesto a otro: el *eón* clásico. Así, ambos *eones* constituyen los fundamentos de una morfología metahistórica de la cultura. En ese sentido, el barroco ya no sólo alcanza dominios transhistóricos extremos, abarcando literalmente todo el tiempo humano desde la Prehistoria hasta la postguerra, sino que además se instituye como una categoría estético-cultural indestructible, la cual se actualiza y territorializa una y otra vez. Finalmente, se ubica el historiador marxista de origen húngaro Arnold Hauser (1892-1978), quien en su *Historia social de la literatura y el arte II* [1951], además de rescatar la importancia de un intersticio entre Renacimiento y Barroco (el Manierismo), abordó el arte barroco desde la historia social; produciendo así un concepto marcadamente distinto al formalista wolffliano. A grandes rasgos, para Hauser el arte barroco surge de una crisis cosmológica que impulsó una nueva concepción del mundo en la ciencia y la filosofía, a saber, la de un mundo inmanente, decentrado, infinito, unitario, angustiante y estimulante al mismo tiempo.

Así, metodológicamente hablando, Wölfflin constituye el abordaje de tipo formalista y Hauser su contracara materialista o históricosocial. Mientras tanto, Benjamin postularía un intento de ir más allá de la dicotomía entre esos dos abordajes posibles; produciendo lo que llamaremos una *filosofía (histórico-crítica) del arte*. Finalmente, D'Ors sería el exponente de una «morfología de la cultura» en la cual el concepto de barroco alcanza su máxima

---

«elevación» como una categoría metahistórica de la cultura occidental. En fin, con las obras y postulados de los mencionados autores, se pretende cumplir con un primer objetivo específico: *establecer históricamente los rasgos nucleares que el concepto de barroco adoptó en el pensamiento estético europeo del siglo XX, para así comprender de modo general a dicha tradición*. Adviértase, que esta tradición (al igual que sucederá con su homóloga latinoamericana) es tal según un doble criterio: que se haya puesto en ese concepto un acento estético y que se haya postulado una transhistoricidad o metahistoricidad del mismo. Así, bajo esos dos criterios, las obras de dichos autores pueden tomarse como parte de una tradición; es decir, como un conjunto de obras e ideas que entablan una discusión sobre un mismo objeto y que, además, deben tomarse como punto de partida para todo abordaje de esa cuestión con pretensiones comprensivas semejantes. El carácter de tradición de esas obras y autores estriba en que, mediante la conjunción de sus postulados, es posible alcanzar una visión general (no exhaustiva) de un cierto mundo interpretativo —el cual, empero, no deja de ser múltiple y contrastante— respecto al debate europeo sobre el concepto de barroco.

Hasta aquí la *parte primera* del presente escrito. No obstante, debemos señalar que los nombres y obras de Jacob Burkhardt, Weiner Weisbach, Wilhelm Worringer y Alois Riegl aparecerán a lo largo de esta historia de forma marginal, debido a que es imposible en términos de extensión profundizar en ellos. Digamos solamente que Burkhardt fue el primero en hablar de una época artística barroca y también el primero (incluso antes de Nietzsche) en dudar sobre la condena hacia el estilo barroco, aunque su opinión nunca dejase de ser negativa. El gran aporte de Weisbach, por otra parte, consistió en hablar del barroco como un «arte de la contrarreforma», cosa que Nietzsche también había postulado previamente y que, en el ámbito latinoamericano, Lezama convirtió en la expresión «arte de la contraconquista». Worringer no hizo más que señalar cierta afinidad entre el barroco y el gótico nórdico, pero atribuyendo al gótico una primacía absoluta. Y finalmente Riegl, además de haber escrito un libro sobre el barroco que influyó considerablemente en Benjamin y Wölfflin (*El origen del arte barroco en Roma* [1898-1902]), también postuló el concepto de voluntad de arte [*Kunstwollen*], el cual estará asociado a la concepción del barroco en la obra de Wölfflin, Benjamin y Hauser, pero también de autores latinoamericanos como Mariano Picón Salas o Bolívar Echeverría.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Por otro lado, no se puede ignorar que, después de Hauser, en Europa se siguió produciendo bibliografía sobre el concepto de barroco, pero esta ya no pertenecería directamente a la mencionada tradición, sino que comenzaría a transitar hacia otros problemas más cercanos a la relación «barroco y postmodernidad». Así, pueden mencionarse la sección que el psicoanalista francés Jaques Lacan dedicó al barroco en su *Seminario Aun, 20* [1972-1973], el libro del pensador francés Gilles Deleuze sobre el pensamiento barroco leibniziano *El Pliegue. Leibniz y el Barroco* [1989] y, hacia final de siglo, el libro *La Era Neobarroca* [1987] del semiótico italiano Omar Calaverase.

---

La PARTE SEGUNDA de este estudio se ocupa del concepto de barroco en el pensamiento estético de América Latina. Primeramente cabe advertir que la historia conceptual del barroco en esta región posee su propia *prehistoria* y en ella se inscribe seminalmente el americanismo de José Martí (1853-1895), pero, también, la introducción de cierta *alternativa barroca* como respuesta a la búsqueda de una identidad y expresión americanas; esto último a partir de las consideraciones del poeta dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y del historiador venezolano Mariano Picón Salas (1901-1965). El primero, en su conferencia *La utopía de América* [1922], llevó el proyecto americanista de unificación espiritual del continente a un plano estético-político, en el cual la expresión artística adquirió predominancia dentro de la posibilidad de emancipación, identificación y unificación americanas. En esa línea, apelando a un modo de la unidad que no obliterara las diferencias nacionales (sino que las posibilitara a partir de un «fondo común»), Ureña apostó por una identidad «universal» cuya expresión pudiese singularizarse según las diversas geografías y las múltiples voces del continente americano. En miras de ese objetivo, en su conferencia de 1926 intitulada *El descontento y la promesa*—que luego formó parte de su afamado libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* [1928]—, el autor recapituló las diversas fórmulas expresivas que los artistas y escritores latinoamericanos habían desarrollado como *propias*, estas son: la paisajista, la indigenista, la criolla y la temática. Sin embargo, como se verá, de una manera subliminal, en su obra también comenzó a germinar una quinta fórmula, a saber: la *expresión identitaria barroca*. Más aún, en un texto suyo de 1940, ya se puede detectar un «Barroco en América», evidencia de que Ureña dio un primer paso en el movimiento de vinculación entre expresión identitaria americana y barroco. Todo esto a la vez que advirtió que el «marco formal» del barroco europeo, se vio constantemente modificado y alcanzó un estatuto autóctono al nutrirse de los contenidos americanos y de las formas dadas por la sensibilidad indígena o criolla.

En cuanto a Salas, en *De la conquista a la Independencia* [1944], este continuó con el proyecto americanista de producir una «unidad espiritual originaria» para América. De tal forma, en la *Parte VI* de esa obra, el venezolano convirtió el «Barroco en América» en «Barroco de Indias», aludiendo así a la existencia de un Barroco específico para el Nuevo Mundo. De hecho, para Salas, ese periodo constituyó un tiempo hermético y contradictorio que, aun así, durante el siglo XX seguía ejerciendo efectos sobre la «sensibilidad estética» y la «psicología colectiva» del latinoamericano. Por lo demás, el autor también tematizó la *negatividad intrínseca* al barroco colonial americano (y a su tentativa conceptual), esto es, su carácter originalmente ideológico, colonizador y evangelizador cuyo fin era uniformar (no unificar) América según la Lengua, la Ley y los usos del Imperio Español. Asimismo, no obstante, Salas señaló cómo dicha negatividad fue sometida a un proceso de resistencia, apropiación y transformación por parte de los artistas indígenas y los literatos criollos del Nuevo Mundo.

---

Una vez el americanismo de Ureña y Salas hubo demarcado un espacio discursivo con los problemas y posibilidades intrínsecas a la región; el poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976) se lanzó a la tarea de producir un concepto de barroco (americano) a partir de un pensamiento estético propio; dando así comienzo a una historia conceptual del ‘barroco’ en América Latina. En su libro *La expresión americana* [1957] el ‘barroco’ fue concebido según la especificidad territorial de ese periodo histórico y sus obras de arte. Asimismo, Lezama inscribió dicho concepto en una trama reflexiva que implica diversos aspectos, como, por ejemplo: el espacio-paisaje, la teoría de la imagen, la filosofía de la historia, la resistencia estético-política, la identidad expresiva y el problema de la Modernidad. Es así como el autor produjo un conjunto de ideas a partir de las cuales el ‘barroco’ pudo concebirse renovadamente, a saber: el «espacio gnóstico americano», el «mundo como imagen», las «eras imaginarias», el «arte de la contraconquista» y, por último, la Modernidad latinoamericana como posibilidad de un *re-comienzo* al interior de un mundo en crisis. De hecho, en conexión con esto último, Lezama fue el primero en intentar re-fundar América a partir de la *expresión barroca*, creando así un «nuevo mito» en estrecha conexión con su concepto de barroco. A partir de todas estas innovaciones, también se dio un *re-comienzo* de todo el pensamiento anterior, pues Lezama absorbió prácticamente todas las reflexiones sobre el barroco que le antecedieron (europeas y latinoamericanas), y las transformó según su pensamiento estético de raíz *poética*, y no tanto filosófica, historiográfica o «sistemática». En suma, el concepto de barroco fue transformado mediante su aproximación a un ámbito mítico y poético que tendió a «erosionar» su carácter conceptual. Con esto, el poeta cubano le dio una potencia y una operatividad verdaderamente nuevas al ‘barroco’ en función del caso específicamente latinoamericano.

Más adelante, nos detendremos en dos poetas y ensayistas que, a su modo, continuaron con el legado de Lezama: el cubano Severo Sarduy (1937-1993) y el brasileño Haroldo De Campos (1929-2003). A partir del ensayo *El Barroco y el neobarroco* [1972], Sarduy estableció un *primer límite* en la historia conceptual del barroco, produciendo una deriva hacia otro concepto (el ‘neobarroco’) que, por cierto, excede los límites de nuestra investigación. Por lo demás, en su pensamiento también se evidencia una línea de continuidad con el carácter de resistencia y revolución del barroco lezamiano, pues Sarduy concibe al lenguaje neobarroco como parodia de la economía burguesa y afrenta al logocentrismo occidental. Y, posteriormente, nos ocupamos de dos ensayos escritos por De Campos: *De la Razón Antropofágica: Diálogo y Diferencia en la cultura brasileña* [1980] y *El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: El caso de Gregorio de Mattos* [1986]. En ambos textos el ‘barroco’ es concebido como un reto a eso que el autor denomina el «nacionalismo ontológico» y a la consiguiente historia de la literatura (y el arte) que ese nacionalismo promovió con el fin de producir una identidad nacional cerrada, esencialista y excluyente. En ese sentido, la recuperación de la literatura y el arte barrocos —



---

«secuestrados» por la estética clasicista del «nacionalismo ontológico»— problematizó el gran relato de las identidades nacionales latinoamericanas y las confrontó con la *diferencia*; evidenciando que la expresión americana sólo podía ser pensada como *diálogo crítico* entre lo nacional y lo universal; esto es, a partir de un «nacionalismo modal». De ello se sigue una lectura deconstruccionista de los presupuestos metafísicos sobre el «origen» y la «identidad» que llevó a De Campos a proponer que la literatura latinoamericana cuestiona todo origen puntual y toda identidad esencial. El brasileño, asimismo, reparó en las similitudes estético-políticas entre el movimiento de vanguardia brasileña denominado «antropofagia» y la concepción americana del barroco. Y, de ese modo, también postuló la transhistoricidad del barroco en relación con la obra de ciertos poetas y novelistas latinoamericanos que él denominó «bárbaros alejandrinos». En fin, mediante toda su reflexión, De Campos llevó muchas de las consideraciones de Benjamin y Lezama a nuevas instancias de pensamiento y arrojó nueva luz sobre diversos problemas adjuntos al concepto latinoamericano de barroco.

Para terminar, abordamos diversas contribuciones que el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1941-2010) realizó en su libro *La modernidad de lo barroco* [1998]. Allí, con una mezcla entre marxismo cultural, fenomenología y Teoría crítica, el ecuatoriano realizó una conversión del barroco en tanto que concepto del pensamiento *estético*, en un concepto del pensamiento *ético* que, sin embargo, no se separa completamente de su raigambre estético-expresiva. En esa línea, al *ethos realista* (de linaje protestante) Echeverría contrapuso el *ethos barroco* (de linaje católico) y así propuso diversas modalidades de comportamiento al interior de la «Modernidad capitalista». El autor, además, aportó una serie de consideraciones sobre la relación entre el ‘barroco’ y la cultura latinoamericana que están en perfecta consonancia con la tradición anteriormente referida. Y, por último, vinculó el concepto de barroco con la idea de una «codigofagia» y una «puesta en escena absoluta» que, como veremos, llevaron a dicho concepto a sus últimas instancias, esto al establecer ya no su límite y exceso «neobarrocos», sino más bien su consumación como tal.

Pues bien, podemos afirmar que el pensamiento estético latinoamericano sobre el ‘barroco’ comporta una serie de aproximaciones bastante más heurísticas que sistemáticas, lo cual no significa que estas sean más o menos significativas que sus homologas europeas. Más bien, se trata de la manifestación de una singularidad presente en la mayoría de los autores de esta tradición; pues —sin contar a Picón Salas y a Echeverría—, el resto poseen una vocación poética que no se neutraliza a la hora de escribir especulativamente sobre el ‘barroco’. Es por ello que, además, la forma privilegiada de exposición de las ideas es el ensayo y no tanto el tratado filosófico o la investigación académica. Con todo, eso no quita que el americanismo de Ureña y Salas posea una inclinación marxista o que el abordaje de Lezama pueda ubicarse en cercanía con la orientación ontofenomenológica. Sarduy, por su parte, se nutre del estructuralismo francés y De Campos apela tanto a la crítica de Benjamin

---

como a la deconstrucción derridiana. Finalmente, Echeverría concibe al ‘barroco’ a partir de una mezcla entre marxismo cultural, semiología, Teoría crítica y fenomenología. Lo cierto es que mediante la interpretación de la obra de estos autores se busca cumplir con un segundo objetivo específico: *establecer históricamente los rasgos nucleares que el concepto de barroco adoptó en el pensamiento estético latinoamericano del siglo XX, para así comprender de modo general a dicha tradición.*

Finalmente, la PARTE TERCERA de este estudio se ocupa de analizar —según los rasgos nucleares de la tradición europea y latinoamericana—, la diferencia que distingue a esos dos *mundos interpretativos* y cómo esa diferencia dotó al concepto de barroco de una especificidad y singularidad según cada tradición. Ahora bien, sucede que dicha diferencia debe buscarse tanto en las condiciones de experiencia y enunciación como en las expectativas y posibilidades que el concepto desplegó y efectuó. En este sentido, debemos movernos desde la historicidad del concepto (el tiempo y el espacio históricos del Barroco y sus obras), hacia el modo en cómo cada tradición operó su transhistorización. Por otra parte, se deben especificar las intenciones y el grado de operatividad efectiva que ese concepto tuvo en Europa y en América Latina. Dicho esto, en realidad abordamos un problema que ya fue sugerido (pero no desarrollado) por el académico argentino Fecundo Ruiz cuando nos invita a «distinguir lo que puede un barroco [...] en América de lo que puede en Europa...»<sup>28</sup>. Pues bien, aquí buscamos precisamente analizar lo que *pudo* el *concepto* de barroco en Europa en contraste con lo que *pudo* ese mismo concepto en América Latina.

Como sostiene nuevamente Ruiz: «no hay idea de barroco (concepto) sin corpus singular que lo exprese (afecto); y no hay corpus singular que exprese el barroco sin que se expliciten las condiciones actuales y actuantes (atributivas) de su expresión».<sup>29</sup> Por eso, en la primera y segunda parte se pretende precisamente establecer la singularidad del *corpus* europeo y latinoamericano respectivamente; pues, con ello, se explicitarán las afecciones, condiciones «actuales y actuantes» (en relación con ese momento de escritura y enunciación) que priman en cada mundo interpretativo; pues sólo así podrá hallarse la diferencia entre esas dos formas de un mismo concepto. En fin, como se verá, la historia de esa diferencia, también será una historia contrastada de la Modernidad occidental, en tanto que la conceptualización del ‘barroco’ estuvo implicada en la crítica a cierta modernidad hegemónica sustentada en una comprensión unívoca del «origen», el mundo, la historia, el arte, la belleza, la expresión, la identidad y la alteridad; frente a la cual el ‘barroco’ intentó proponer, oponer o posponer otras modernidades y otros modos de comprender esos mismos tópicos.

---

<sup>28</sup> RUIZ, Fecundo. *La forma barroca latinoamericana...*, p.60

<sup>29</sup> *Ibid.* p.69

---

Por último, aun debemos señalar que hacia el final de la investigación, al modo de un impase y una fuga, también se adjuntan una serie de reflexiones sobre la posthistoria conceptual del barroco en América Latina. Allí, no se trata más de la pregunta por aquello que el barroco *pudo*, sino por aquello que *aún puede o no* en nuestra situación dentro de un mundo globalizado e inscrito en la lógica cultural de la postmodernidad. Con todo, nuestro tercer objetivo específico puede enunciarse de esta forma: *analizar los núcleos diferenciales entre la concepción del barroco europea y latinoamericana dentro del pensamiento estético del siglo XX, así como el modo en que estos indican hacia condiciones de experiencia y expectativas distintas. Todo para seguidamente evaluar el estatuto actual de esa diferencia y el rendimiento que el concepto aún posee (o no) en el presente globalizado latinoamericano.*

### III: CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Desde que Martín Heidegger le asignó al *Dasein* una historicidad constituyente, un estar ya siempre sumido en lo histórico y lo tempóreo; las pretensiones objetivistas del historicismo se revelaron en gran medida ingenuas. Y ello se debe a que el supuesto según el cual el historiador puede ponerse por fuera del tiempo histórico y, desde allí, reconstruir discursivamente cuanto *realmente* aconteció; constituye una actitud dogmática que menosprecia la afección existencial inherente a todo acto historiográfico<sup>30</sup>. En contra de ese dogmatismo historicista, el filósofo Hans George-Gadamer, siguiendo el camino abierto por su maestro Heidegger, propuso una disciplina hermenéutica que tomase en cuenta la «fusión de horizontes» históricos. Según este abordaje, es imposible dirigirse unívocamente a un «objeto histórico», pues el historiador se halla irremediamente inscrito en la historia. De forma tal que la exigencia hermenéutica parte de lo que Gadamer denominó «el principio de la productividad histórica», para el cual «comprender es operar una medición entre el presente y el pasado, es desarrollar en sí misma toda una serie continua de perspectivas por las cuales el pasado se presenta y se dirige a nosotros».<sup>31</sup> A diferencia del historicismo que buscaba ubicarse en el tiempo pasado y negar la distancia que lo separaba de él, la hermenéutica gadameriana hace de la «distancia temporal» un rasgo positivo, pues esa distancia es cuanto permite una visión amplia del movimiento histórico y de la *tradición* en la cual éste se hace comprensible: «No es una distancia que haya que franquear, sino una continuidad viva de elementos que se acumulan para llegar a ser una tradición que, ella

---

<sup>30</sup> Véase sobre todo § 32 y § 74 en: HEIDEGGER, Martín. *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Trotta, 2020.

<sup>31</sup> GADAMER, Hans George. *El problema de la consciencia histórica*. Traducción de Agustín Domingo Moratalla. Madrid: Técnos, 1993. p. 115-116

---

misma, es la luz donde todo lo que nos es transmitido hace su aparición».<sup>32</sup> En este sentido, es la tradición en tanto que *corpus* de lenguaje, el sitio en el cual el ser histórico hace su aparición y se torna comprensible; pero esa tradición sólo puede ser vista a determinada distancia respecto de ella misma. Todo esto no quita que, simultáneamente, dicha tradición afecte al propio historiador, cuyo papel es; por un lado, suspender el juicio preinterpretativo (la estabilización del discurso propiciada por el «sentido común») y, por otro, suspender sus propios prejuicios; todo esto para de ese modo ingresar en la posibilidad de comprender renovadamente a determinada tradición. Escribe Gadamer:

Así se precisa de nuevo la tarea de la hermenéutica. Es tan sólo gracias al fenómeno de la distancia temporal y a su concepto clarificado como podría resolverse la tarea propiamente *crítica* de la hermenéutica, a saber, la tarea de distinguir los prejuicios que oscurecen y los prejuicios que aclaran, los prejuicios falsos y los verdaderos. Es preciso limpiar la comprensión de los prejuicios que la orientan y realizar en ella la posibilidad de que «*otras* perspectivas» de la tradición se desprendan de su parte, esto es, la realización de la posibilidad de que algo pueda ser comprendido *como otro*.<sup>33</sup>

Nos hallamos en presencia de una especie sofisticada de la *historia crítica y efectiva* nietzscheana; pues, más allá de que Gadamer defienda la necesidad de conservar la idea de tradición; también se hace evidente que el fin de la hermenéutica no es la «objetividad» historicista, sino la apertura de una nueva comprensión que; en tanto nueva, le hable al presente mediante el pasado. Esto implica una apropiación «de-constructiva» (esto es productiva) de la tradición disponible. La hermenéutica gadameriana, no obstante, se muestra en cierta medida insuficiente para llevar a cabo nuestro objetivo. Y esto se debe a su insistencia en la dimensión estrictamente lingüística de toda interpretación histórica; pero también a que Gadamer no realizó por sí mismo una renovación de la Historia de las Ideas. Su discípulo Reinhardt Koselleck, en cambio, sí realizó importantes ajustes en ese sentido; haciendo énfasis en ciertas zonas extralingüísticas de la comprensión histórica y produciendo además una disciplina denominada la Historia conceptual [*Begriffsgeschichte*]; la cual, por cierto, constituye el núcleo teórico-metodológico del presente estudio. Debido a que esta disciplina —como bien señalan José Luis Villacañas y Faustino Oncina «se dice y, sobre todo, se practica de muchas maneras»<sup>34</sup>—, aquí hacemos constar que seguimos el modo en que la ha *dicho* y *practicado* Koselleck. De hecho, son tres los aspectos que nos motivan a privilegiar la Historia conceptual de este autor: 1) el modo dinámico y complejo de comprender los conceptos en su semántica y pragmática; 2) la estrecha relación que establece entre historia conceptual e historia social (relación también proyectable con la historia

---

<sup>32</sup> GADAMER, Hans George. *El problema de la conciencia histórica...*, p. 110

<sup>33</sup> *Ibid.* p.111

<sup>34</sup> GADAMER, Hans George y KOSELLECK, Reinhardt. *Historia y hermenéutica*. Introducción de José Luis Villacañas y Faustino Oncina. Barcelona: Paidós. 1997. p.9

---

cultural y del arte) y 3) la consideración del lenguaje como el modo real de acceso a lo acontecido, esto, al poseer una primacía epistemológica a la hora de analizar las relaciones entre lenguaje y acción. Aun así, en esta investigación será necesario practicar diversas adaptaciones, ya que la *Begriffsgeschichte* de Koselleck en principio está pensada para el análisis de conceptos sociopolíticos y no tanto de conceptos del pensamiento estético.

En cuanto al primer punto, debemos señalar que para Koselleck los conceptos comportan una complejidad semántica y una potencia pragmática en constante tensión y dinamismo. Sobre lo primero, el autor distingue las palabras de los conceptos en virtud de la *polivocidad* de estos últimos. Si bien tanto las meras palabras como esas palabras que llamamos «conceptos» poseen «significados ideales o de cosas» y «se nutren igualmente del contenido pretendido, del contexto hablado o escrito, de la situación social»<sup>35</sup> o cultural; existe una importante distinción entre estas dos instancias lingüísticas, pues:

Una palabra puede hacerse unívoca —al ser usada—. Por el contrario, un concepto tiene que seguir siendo polívoco para poder ser concepto. También él está adherido a una palabra, pero es algo más que una palabra: una palabra se convierte en concepto si la totalidad de un contexto de experiencia y significado sociopolítico, en el que se usa y para el que se usa una palabra, pasa a formar parte globalmente de esa única palabra [...] Los conceptos son, pues, concentrados de muchos contenidos significativos.<sup>36</sup>

Entonces, la polivocidad permite distinguir cuándo se trata de una mera palabra y cuándo de un auténtico concepto. Aunado a esto, los conceptos unifican un *contexto de* «experiencia y significado sociopolítico», pero además, para efectos de nuestra investigación, sociocultural y artístico. (De hecho, si lo pensamos, el concepto de barroco es precisamente un concentrado de muchos contenidos significativos, esto es, una unidad lingüística que despliega contenidos de corte histórico, artístico, religioso, sociopolítico y filosófico). Pero hay algo más: el concepto no sólo tiene una polivocidad constitutiva y una semántica compleja que le es irreductible, sino que posibilita la comprensión y experiencia de sus múltiples contenidos: «Un concepto reúne la pluralidad de la experiencia histórica y una suma de relaciones teóricas y prácticas de relaciones objetivas en un contexto que, como tal, sólo está dado y se hace experimentable por el concepto»<sup>37</sup>. Todo esto puede resumirse en el carácter de *índice* del concepto; es decir, en su indicar —mediante la concentración de sus contenidos— hacia la pluralidad de la experiencia pasada. Ahora, esto nos lleva a lo segundo: la potencia pragmática del concepto; es decir, a su carácter de *factor*: «Un concepto no es sólo indicador de los contextos que engloba, también es un factor suyo. Con cada concepto

---

<sup>35</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós. 1993. p.117.

<sup>36</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Pasado...*, p.117

<sup>37</sup> *Ibid.* p.177

---

se establecen determinados horizontes, pero también límites para la experiencia posible y para la teoría concebible». <sup>38</sup> El concepto, en ese sentido, no indica el pasado como realidad caduca, sino que pone esa realidad en el juego de las posibilidades y límites históricos. Puede incluso que un concepto se desligue en gran medida de la realidad que indica y potencie —a partir de contenidos semánticos independientes— el surgimiento de nuevas realidades, experiencias y teorizaciones:

Todo concepto fundamental contiene elementos de significados pasados en estratos situados a distinta profundidad y expectativas de futuro de distinta importancia. Con ello estos conceptos generan, en cierta forma en un proceso inmanente al lenguaje, un potencial de movimiento y de modificación temporal con independencia de su contenido de realidad. <sup>39</sup>

Una vez el concepto se postula en la inmanencia del lenguaje, este puede cobrar vida propia al punto de modificar e intervenir en la realidad sociopolítica y cultural. Así, el doble carácter de *índice* y *factor* (de inscripción y potencia) que el concepto adopta en Koselleck, se resume en el siguiente enunciado fundamental: los conceptos son «realidades teórico-prácticas». <sup>40</sup> Ese doble carácter indiciario y potencial del concepto remite, a su vez, a dos *categorías históricas* que son fundamentales en la reflexión koselleckiana, a saber: el «espacio de experiencia» y el «horizonte de expectativa». En cuanto a la primera, Koselleck la comprende como el todo de experiencia acumulada que influye sobre el presente, pues «la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados». <sup>41</sup> Además, esa experiencia es transmitida por las generaciones y las instituciones de tal modo que la experiencia personal del pasado sea siempre tan propia como ajena. El «horizonte de expectativa», por su parte, remite más bien a una abertura del presente hacia futuros posibles: «es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir». <sup>42</sup> En resumidas cuentas, se trata de un «pasado presente» y un «futuro presente» que tensan y posibilitan el movimiento del tiempo histórico; pero esto, precisamente, por la imposibilidad de su plena coincidencia: «El pasado y el futuro no llegan a coincidir nunca, como tampoco se puede deducir totalmente una expectativa a partir de la experiencia». <sup>43</sup> En pocas palabras, en la historia se produce siempre un exceso o un escasez respecto de lo que «está contenido en los datos previos» <sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> Ibid. p.118

<sup>39</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Historias de conceptos...*, p.37

<sup>40</sup> GADAMER, Hans George y KOSELLECK, Reinhardt. *Historia y hermenéutica*. Introducción de José Luis Villacañas y Faustino Oncina. Barcelona: Paidós. 1997, p.32.

<sup>41</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Pasado...*, p.338

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid. p.339

<sup>44</sup> Ibid. p.341

---

En segundo lugar, la calidad teórico-práctica que los conceptos adoptan en la *Begriffsgeschichte* de Koselleck, nos remite a la estrecha relación entre historia conceptual e historia social. De hecho, si para Koselleck la historia conceptual debe poseer una autonomía metodológica (en tanto que estudia las sedimentaciones lingüístico-conceptuales de la experiencia histórica), ésta también constituye una propedéutica a la historia social<sup>45</sup>. La indagación de las fuentes en las cuales los conceptos comparecen, no puede limitarse a una crítica correctiva del uso y el significado de estos (al modo de cierta Historia de las ideas). Antes bien, esta indagación permite ponderar la fuerza de transformación social (y nosotros agregamos: sociocultural) que un determinado concepto posee. La historia conceptual no se detiene en el carácter teórico de los conceptos, sino que se abre a su carácter práctico y, por ello; se interesa realmente por la experiencia que estos condensan y proyectan; es decir, por la realidad fáctica de la cual surgen y en la cual operan. Para efectos de este estudio, no obstante, debemos tomar estas consideraciones y reorientarlas hacia lo sociocultural, lo estético y lo artístico. Es decir, mientras que Koselleck se ocupa sobre todo de conceptos sociopolíticos (v.g: «Estado», «ciudadano», «crisis», «progreso»), nuestro objeto de estudio lo constituye un concepto que, al menos en su origen, pertenece a la Estética y la Historia del arte. Pues, si bien el concepto de barroco va aumentando su complejidad semántica y polivocidad; este parece estar definitivamente marcado por su origen dentro de la Historia del arte. De este modo, la historia conceptual del 'barroco' se relaciona primeramente con la Historia del arte, y de allí con la Historia sociocultural y sociopolítica. Todo esto nos obliga a acentuar esa marca estética que el concepto de barroco lleva consigo y, por consiguiente, a ponderar primero su potencia de comprensión y transformación estética y cultural, para luego relacionarla con su potencia de comprensión y transformación sociopolítica.

En tercer y último lugar, Koselleck también alude a la imposible coincidencia entre el estado fáctico de los acontecimientos y su conservación mediante estructuras lingüísticas, las cuales, además, permiten su comprensión. De este modo, la realidad no coincide con los conceptos que una época produce sobre ella y esa diferencia es la que permite el movimiento mismo de la historia: «Precisamente esta diferencia entre el concepto y el estado de cosas es la que una y otra vez provoca la transformación histórica y la que la regula».<sup>46</sup> Sin embargo, Koselleck establece una primacía parcial de las estructuras lingüísticas frente a los hechos y acciones extralingüísticas. Esto, empero, no al modo idealista: —privilegiando las producciones lingüísticas (escritas) como manifestaciones del Espíritu histórico—, sino porque toda decisión sobre la primacía de lo lingüístico o de lo extralingüístico se lleva a cabo lingüísticamente: «...desde el punto de vista epistemológico es inevitable enfrentarse a la alternativa, que debe resolverse lingüísticamente, acerca de si la historia está determinada

---

<sup>45</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>46</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Historias de conceptos...*, p.38

---

lingüística o extralingüísticamente».<sup>47</sup> De ese modo, el enfoque materialista y el enfoque idealista no se excluyen, sino que se complementan necesariamente. Este ir y venir del lenguaje a los hechos y de los hechos al lenguaje se resumen en la siguiente consideración apotegmática: «La historia siempre es más o menos de lo que lingüísticamente se dice sobre ella; del mismo modo el lenguaje siempre dice más o menos de lo que se encuentra en la historia real».<sup>48</sup>

A partir de estas consideraciones teórico-metodológicas nos es posible describir el modo de proceder de la presente investigación. Queda claro que nuestro objeto de estudio lo constituye el concepto de barroco inscrito en el pensamiento estético del siglo XX y la diferencia que ese concepto *indica* y *proyecta* en su devenir histórico según la tradición europea o latinoamericana. Ahora bien, teniendo en cuenta que la realidad fáctica y sus productos se sedimentan en fuentes textuales y que el modo de acceso a ella es entonces preminentemente lingüístico; se debe realizar una interpretación motivada de las fuentes escritas primarias. Esto aunque, ciertamente, esas fuentes hayan producido el concepto de barroco no sólo a partir de consideraciones teóricas previas (de una tradición discursiva), sino, sobre todo, a partir de la interpretación de obras de arte.

Pues bien, lo que aquí llamaremos *prehistoria conceptual*, se corresponde con una serie de condiciones internas al discurso teórico, desde las cuales se hizo posible el surgimiento del concepto de barroco, o bien en Europa, o bien en América Latina. Pero estas condiciones son tan determinantes en algunos aspectos como no determinantes en otros. Por ejemplo, puede que determinen en gran medida (ya sea de forma positiva o negativa) la aproximación en términos de gusto, intención y apertura hacia las obras de arte que el concepto reúne; pero que no determinen el método desde el cual esas obras se analizan y, por ende, desde el cual el concepto hace su aparición. Por ello, además de considerar la tradición a la luz de la cual este concepto pudo aparecer, también es necesario considerar el método en el cual efectivamente aparece y, de paso, cómo ese método le da una cierta forma al contenido conceptual y su relación con lo externo. Esto último, por cierto, ya corresponde a la *historia del concepto* propiamente dicha, pues no es lo mismo un concepto de barroco producido desde el formalismo que desde la historia social marxista o el proceder asistemático del ensayo. En todo caso, una vez ese concepto se hubo inscrito en una tradición y en un método, puede entonces interpretarse la fuente primaria en función de elucidar aquello «oculto» a lo cual *indica retrospectivamente* (prejuicios, intenciones subjetivas e intersubjetivas, condiciones de enunciación, determinaciones históricoculturales y, en última instancia, experiencias) y aquello que *potenciaba prospectivamente* (esto es: sus

---

<sup>47</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Historias de conceptos...*, p.40

<sup>48</sup> *Ibid.* p.43



---

expectativas) y que pudo o no efectuar (futuridades distintas, comprensiones, resistencias, cambios estéticos, políticos o socioculturales). En suma, si tuviésemos que enunciar a partir de Koselleck nuestra forma de proceder del modo más sinóptico, diríamos:

...si se analizan los conceptos pasados que aún podrían ser los nuestros considerando los significantes, el lector consigue una vía de acceso a las esperanzas y deseos, a los temores y sufrimientos de los contemporáneos de otra época. Pero, más aún, así se le descubren el alcance y los límites de la fuerza enunciativa de las producciones lingüísticas anteriores. Se mide el espacio de experiencia y expectativa pasado, en la medida en que podía ser comprendido conceptualmente dentro de la economía lingüística pasada y se articula, de hecho, en el lenguaje de las fuentes.<sup>49</sup>

El concepto de barroco constituye efectivamente un concepto pretérito que, no obstante, aún es utilizado, cuestionado y resemantizado en nuestros días. En esa medida, una lectura hermenéutica, crítica y de-constructiva (esto es: que lee los textos contra sí mismos en aras de generar *otra comprensión* posible) desde la Historia conceptual, nos permitirá acceder al espacio de experiencia desde el cual cada autor inscrito en una tradición (europea o latinoamericana) produjo el concepto de barroco; revelando así sus intenciones (deseos y esperanzas) y sus condiciones (temores y sufrimientos). Asimismo, a partir de esa interpretación indiciaria del concepto, podrá también descubrirse la potencia y los «límites de la fuerza enunciativa» de esa producción lingüístico-conceptual, es decir, ponderar aquello que pudo o no realizar según cierto espacio de experiencia y expectativa. Por ello, Koselleck no habla allí de «horizonte de expectativa», porque en este caso estamos situados en una *distancia temporal* en la cual ese horizonte se hubo convertido a su vez en espacio de experiencia pasado, es decir, a nosotros la expectativa ya no se nos aparece como el «todavía-no», sino como aquello que el concepto *pudo o no pudo* efectuar.

Nuestra aproximación, por ende, implica «medir» ese *espacio de experiencia y expectativa* a partir de su condensación en un concepto que, a su vez, se halla inscrito en una tradición y en una «economía lingüística pasada»; todo lo cual se articuló en el «lenguaje de las fuentes», esto es, de los textos primarios que constituyen el material de esta investigación. Solamente en virtud de este procedimiento podrá analizarse y establecerse la *diferencia* entre el pensamiento estético europeo y latinoamericano sobre al concepto de barroco; y esto se debe a que esa diferencia se sustenta a su vez en una diferencia entre los espacios de experiencia y expectativa propios de cada tradición o mundo interpretativo, esto es, entre las determinaciones, posibilidades, afectos y efectos que un concepto tuvo en uno y otro espacio durante su desarrollo histórico. Una vez comprendido esto, en el tramo final de nuestra investigación, puntualmente en eso que denominamos *posthistoria conceptual*, no habrá más que ponderar el rendimiento del concepto de barroco (y sus variantes) en el contexto teórico,

---

<sup>49</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Pasado...*, p.288-289

---

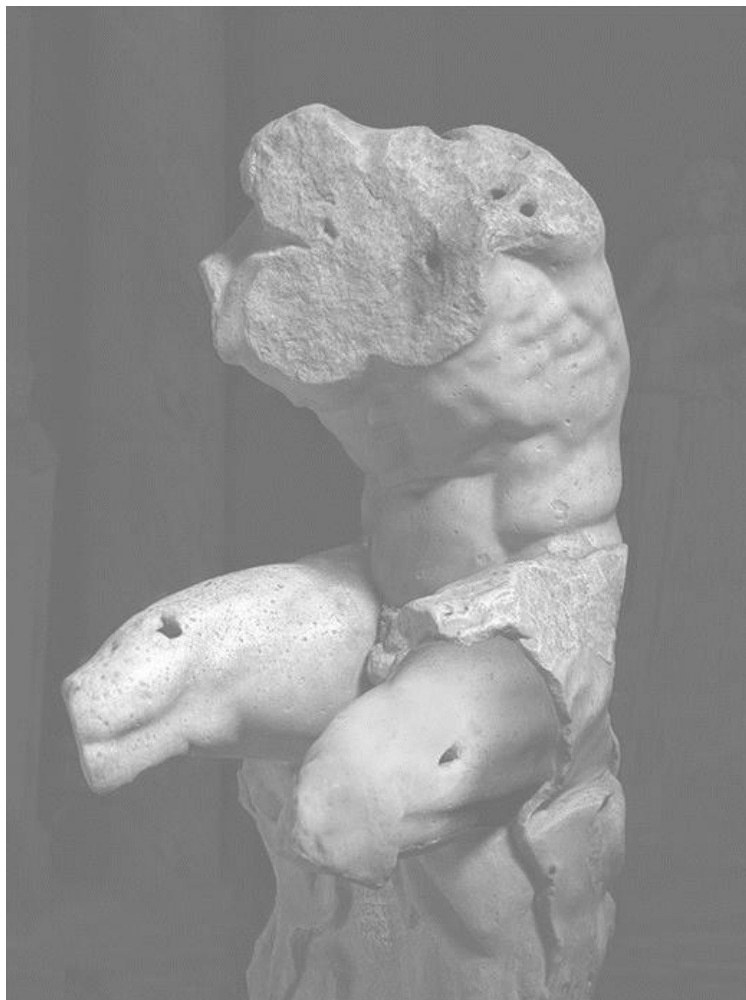
sociocultural y político actual; llámese este postmoderno, globalizado, o de cualquier otra manera.

Lo último que debemos advertir en esta introducción es que el concepto de barroco, como se verá, constituye siempre *más o menos* que un concepto, pues en su desarrollo histórico este, o bien se excede (como categoría o idea), o bien se «erosiona» (como un mito, una figura, o un cuasi-concepto demasiado informe). Aun así, estamos convencidos de que la metodología aquí adoptada y la noción de concepto que esta postula, son lo suficientemente dinámicas como para poder abordar esos «excesos y erosiones», pues la dimensión conceptual sería una instancia media y estabilizadora del devenir histórico del 'barroco'.

---

## PARTE PRIMERA

### EL 'BARROCO' EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO EUROPEO



[Apolonio de Atenas. *Torso del Belvedere*. s. I .a.C  
Museo Pío-Clementino de los Museos Vaticanos.]

---

**I.I PREHISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN EUROPA:  
EL RESURGIR DE UN «FONDO OSCURO»**

---

LA MIRADA ALEGÓRICA DE WINCKELMANN  
(O LA IRONÍA ESCÓPICA DEL 'BARROCO')

La alegoría corresponde a los dioses antiguos  
en cuanto que muerta cosicidad.  
(*Origen del Trauerspiel Alemán*)

Al destrozarla la convierte en obra ya en pedazos,  
en fragmento del mundo verdadero, en el *torso* de un símbolo.  
(*Las afinidades electivas de Goethe*)  
Walter Benjamin

La alegoría, por lo tanto, es un símbolo caído.  
Valentín Díaz

Está bastante extendida la opinión según la cual el historiador alemán J. J. Winckelmann (1717-1768), también conocido como el «padre de la historia del arte», se consagró en su tiempo por haberle dado al Clasicismo una importante solidez doctrinal. En el trecho que va desde su libro *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* [1755] a su obra magna *Historia del arte de los Antiguos* [1764], la Antigüedad griega quedó sellada como supremo Ideal del arte. En la primera de esas obras, de hecho, el autor estableció su afamado principio según el cual: «El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos».<sup>50</sup> En esto, no se trataba de un idea precisamente novedosa, pues el Renacimiento la tuvo quizá por impulso seminal; pero, una vez establecida en esos términos precisos, suscitó un renovado interés por las manifestaciones artísticas de la Grecia Clásica durante la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>51</sup> Dicho interés, no fue ya el de la recuperación de los monumentos literarios y artísticos de la Antigüedad con aquel fervor de los humanistas del Renacimiento, sino el gesto demasiado consciente de volver sobre el pasado con una mirada a medias histórica o científica y a medias fabulosa, o bien, tan exaltada por sus anhelos

---

<sup>50</sup> WINCKELMANN. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1998, p.18.

<sup>51</sup> Cf. HARRY, John. *Winckelmann's "Philosophy of Art": A Prelude to German Classicism*. Oxford: Cambridge, 2012, p.59.

---

como frustrada por el presentimiento de que ese pasado no podía revivirse como tal. En todo caso, al elevar *conscientemente* el arte griego a un ideal, Winckelmann también convirtió ‘lo clásico’ (sobre todo bajo los nombres alternativos de ‘lo griego’ y ‘lo antiguo’) en un concepto fundamental del pensamiento estético moderno.<sup>52</sup> De tal suerte que ‘lo clásico’ ya no era solamente un indicador de cierto *canon*, sino sobre todo un concepto con rasgos teóricamente definidos y con intenciones igualmente declaradas. Dicho en pocas palabras, se trató de eso que John Harry ha denominado una «glorificación metahistórica de los antiguos griegos»<sup>53</sup> mediante la cual el Clasicismo Alemán construyó una imagen idealizada de Grecia; la cual, por cierto, debía imitarse en miras de forjar una legítima identidad nacional alemana. Pero, además, como parte de esa construcción, ‘lo clásico’ se transformó en un concepto en el cual se agruparon principios y valores estéticos reflexivamente determinados.

En primera instancia, Winckelmann hizo de la belleza el «fin último y centro del arte», por ello su estética fue ante todo una calística en la cual «lo griego» daba la pauta de la belleza ideal [*idealische Schönheit*]<sup>54</sup>. El concepto humano de la belleza, pensaba el autor, debía ser conforme a su concepto teológico, esto es: «como un espíritu arrancado a la materia mediante el fuego que trata de engendrar un ser a imagen de la primera criatura racional proyectada en la mente de la Divinidad».<sup>55</sup> De ahí que, si bien pueden hallarse modelos de belleza en lo natural, esta última alcanza su plena idealidad a partir de una intervención de la mente del artista (un *microteos*). Es por ello que la materia debe someterse a las «formas cuya belleza estaba

---

<sup>52</sup> Tal como lo advierte el historiador del arte italiano Salvatore Settis: «Para definir la antigüedad que llamamos «clásica», Winkelmann no usaba la palabra «clásico» [...] De hecho, aunque la palabra «clásico» entra en circulación entre el XV y XVI, su uso como sinónimo de la antigüedad grecorromana no se estabilizó hasta comienzos del siglo XIX» (*El futuro de lo clásico*. Madrid: Abada, 2004, p.77). Aquí vale hacer una aclaración: si bien ese uso de lo «clásico» no llegó a estandarizarse hasta inicios del siglo XIX, no por ello su contenido conceptual será menos robusto en Winckelmann. No es relevante si antes se lo llamó lo «griego» o «antiguo», pues eso «griego», «antiguo» o «clásico» para finales del siglo XVIII ya había alcanzado un estatuto teórico muy próximo al de un concepto del pensamiento estético. Con lo barroco la situación es distinta, pues los únicos términos conceptuales que le anteceden son lo «moderno» y lo «dionisiaco». Sobre el primero, la equiparación entre uno y otro término es bastante problemática, aunque se solía hablar de «pintura moderna» para hablar de la pintura barroca (*Cf. El Cicerone*). En el segundo caso, lo «dionisiaco» en tanto que principio estético, sí contiene un conjunto de valores muy cercanos a lo barroco, sin embargo, su equiparación amerita ser analizada con el debido cuidado.

<sup>53</sup> HARRY, John. *Winckelmann's "Philosophy of Art"...*, p.59.

<sup>54</sup> WINCKELMANN. *Historia del arte de los Antiguos*. Traducción de Joaquín Chamoro Mielke. Madrid: Akal, 2011. p.145

<sup>55</sup> WINCKELMANN. *Historia del arte de los Antiguos...*, p.154

---

en la mente de los primeros artistas griegos». <sup>56</sup> Es así que lo bello para Winckelmann implicaba necesariamente una espiritualización de lo sensible. Pero, además de esa espiritualización, en el plano formal, el autor estableció ciertos principios. El primero de estos principios puede resumirse como el *principio de unidad y sencillez* que, como se verá más adelante, responde a un privilegio de lo simbólico; es decir, de aquello que puede captarse de «una sola mirada» y en «un solo concepto»:

La unidad y la sencillez hacen sublime toda belleza, así como ella hace sublime todo lo que hacemos o decimos, pues lo que es en sí grande, cuando se ejecuta o se presenta con sencillez, se torna sublime. Nada de su grandeza mengua o se pierde cuando nuestro espíritu puede aprehenderlo y *medirlo de una sola mirada y recogerlo y encerrarlo en un solo concepto*, sino que es precisamente esta comprensión la que nos permite ver su grandeza completa [...] Pues todo lo que tenemos que observar dividido en partes, [...] pierde grandeza. <sup>57</sup>

Así, al menos teóricamente, Winckelmann defendió una concepción clásica de lo bello, donde la capacidad de captar la obra de una sola mirada y en un solo concepto alude a su unidad simple, que se comprende como una totalidad cerrada sobre sí. Winckelmann, entonces, se inscribe en una tradición que bien podría contar con León Battista Alberti como uno de sus más importantes predecesores. Dicho arquitecto y tratadista del Renacimiento italiano, en el libro VI de su *De re aedificatoria* [1452], ya había establecido un principio muy similar: «llamamos belleza estrictamente a la conveniencia de todas las partes con el conjunto al cual pertenecen, de tal manera que no se puede añadir nada, quitar o modificar sin hacer que el todo se modifique. He ahí lo que es grande y digno de los dioses». <sup>58</sup> Como es evidente, esta unidad simple y necesaria de las partes es justo lo que el clasicismo encuentra bello y grande. Y, además, esa belleza y grandeza vienen asociadas al cuerpo idealizado que le corresponde a la representación escultórica de los dioses. Bajo esa lógica, la superioridad de lo clásico estaba sustentada por esos valores (buenos y bellos) que el cuerpo expresaba en manifestación del alma: «[...] el carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una *noble sencillez* y una *serena grandeza*, tanto en la actitud como en la expresión. [...] La

---

<sup>56</sup> Ibid. p.145

<sup>57</sup> Ibid. p.154, (énfasis nuestro)

<sup>58</sup> Citado en WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986. p.71.

---

expresión en las figuras de los griegos revela, en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada». <sup>59</sup> Aquello que más admiró Winckelmann en la forma clásica fue la unidad, la sencillez, la grandeza y la serenidad corporales que, en medio de las pasiones manifestadas, sugerían un alma infundida con los mismos valores, es decir, algo muy cercano a lo que Schiller luego llamará el «alma bella».

Por otra parte, si bien Winckelmann elevó 'lo clásico' a un concepto *central* de la Estética y le atribuyó valores formales como la belleza ideal en su unidad, sencillez y serenidad; el estilo de escritura con el cual lo hizo y las obras a las cuales rindió mayor tributo, lo pusieron continuamente en tensión con sus propios principios. De hecho, en el seno de la obra de Winckelmann la tensión entre lo que se dice, el objeto de ese decir y el modo en cómo se lo dice; revela que éste vio rebasado su pretendido clasicismo. Y esto último lo convirtió en un pensador tan controversial como influyente: «The strange mixture of Enlightenment logic and *emotional outpourings* of Winckelmann have made his works controversial, but his Contemporary critics accepted, almost without exception, the doctrine of the imitation of the Greeks and of their 'ideal' art» <sup>60</sup> En este sentido, mientras que, por un lado, sus reflexiones refundaron el ideal clásico, por otro, sus descripciones de las obras «clásicas» se vieron secretamente afectadas por una *emotividad* no tan clásica. Más aún, dichas obras, vistas retrospectivamente desde la historia del arte y la arqueología al uso, no son precisamente las más clásicas; pues muchas pertenecen al periodo helenístico griego, cuyo arte ha sido no pocas veces tachado de «barroco». El ejemplo por excelencia de esto lo constituye el grupo escultórico de *Laocoonte y sus hijos* (c. siglo I a.C), de cuya descripción e interpretación Winckelmann no dejó de ocuparse. En sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego*, resalta el modo en que el autor empatiza con el dolor representado en esa obra, aunque termine —no sin cierto esfuerzo retórico—, por «salvar» lo clásico de en medio del carácter «barroco» de la pieza:

*El dolor, que se manifiesta en cada uno de los músculos y los tendones del cuerpo y que, aun sin considerar el rostro y las restantes partes, se cree casi sentir en uno mismo a la sola vista*

---

<sup>59</sup> WINCKELMANN. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego...*, p.36

<sup>60</sup> HARRY, John. *Winckelmann's "Philosophy of Art"...*, p.95. Traducción nuestra: «La extraña mixtura entre lógica ilustrada y sobresaltos emotivos de Winckelmann hicieron su obra controversial, pero sus críticos contemporáneos aceptaron, casi sin excepción, la doctrina de la imitación de los griegos y su arte 'ideal'»



---

*del bajo vientre dolorosamente replegado; este dolor, decía, no se exterioriza, sin embargo, en el menor rasgo de violencia en el rostro ni en el conjunto de su actitud. Laocoonte no profiere los horriblos gritos de aquel que cantó Virgilio: la abertura de la boca no lo permite; se trata más bien de un gemido angustioso y acongojado como el que describe Sadoleto. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están repartidos, y en cierto modo compensados, con el mismo vigor por la entera estructura de la figura. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes de Sófocles: su miseria nos alcanza hasta el alma, pero desearíamos poder soportar la miseria como este gran hombre.*<sup>61</sup>

Más allá de la forma apasionada con que Winckelmann se enfrenta a esa obra, queda claro que su objetivo consistía en «salvar» lo clásico del imponente dolor dramático. Es así que la reflexión termina por concentrarse en la grandeza de un alma que soporta el dolor sin ceder a un *pathos* excesivo. Pero, de todos modos, como bien lo apunta Harry, por más que Winckelmann se inclinase decididamente por lo clásico no podía dejar de admirar la tensión «entre la extrema pasión y el extremo control»<sup>62</sup>; es decir, entre el *pathos* «barroco» y la medida clásica. Cabe pensar, por ende, que el declarado clasicismo de Winckelmann se viese afectado por una cierta «seducción barroca» que caló subrepticamente en su *modo de ver*, su estilo de escritura y su gusto. Quizá —y esto es cuanto se pretende mostrar a continuación— por más que Winckelmann intentó depurar y reivindicar un ideal clásico para el arte de su tiempo, esa intención se vio modificada por su condicionamiento histórico; es decir, por su pertenencia a un momento post-Barroco de la historia, en el cual ya no cabía un Renacimiento, sino a lo sumo un forzado *revival*, y esto en una época acechada por la experiencia inmanente y la secularización de lo mítico-religioso. Así pues, ante el sufrimiento de Laocoonte, el autor no lograba identificarse con la fortaleza de su alma, sino que esa fortaleza y medida clásicas, únicamente le eran accesibles bajo la forma de un anhelo: «su miseria nos alcanza hasta el alma, pero desearíamos poder soportar la miseria como este gran hombre». Parece entonces que Winckelmann no pudo soportar la miseria clásicamente (como un héroe) y así anunció su irremediable pertenencia al *tiempo de miseria* [*durftiger Zeit*] declarado por Hölderlin; o bien, a la *gran Pobreza* [*großen Armut*] que dos siglos después convocará Walter Benjamin.<sup>63</sup> En suma: a la plena Modernidad.

---

<sup>61</sup> WINCKELMANN. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego...*, p.37

<sup>62</sup> HARRY, John. *Winckelmann's "Philosophy of Art"...*, p.138 (énfasis nuestro)

<sup>63</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. «Experiencia y pobreza». En: *Obras II, vol. 1*. Madrid: Abada, 2007, p.218

---

Es, sin embargo, en la descripción de otra obra helenística que el barroquismo inadvertido de Winckelmann se hace verdaderamente patente: la del *Torso Belvedere*. Ha sido el propio Benjamin quien mejor se ha percatado de esto. En su libro dedicado al *Origen del Trauerspiel* [drama barroco] alemán, el pensador judío advierte en la obra de Winckelmann algo que llama una «mirada alegórica» (barroca) que, «transforma de golpe las cosas y las obras en una *escritura emocionante*». <sup>64</sup> Esto sugiere que la mirada de Winckelmann —en buena parte fundadora de la estética neoclásica—, fue a su vez, en un modo muy específico y sutil, una mirada barroca. Ahora, para comprender qué quiere decir Benjamin con una «mirada alegórica» y por qué esta es equiparable a una «mirada barroca» antes que a una «mirada clásica», hay que profundizar en su intervención dentro del debate símbolo-alegoría.

En primera instancia, cabe señalar que el propio Winckelmann escribió sobre la alegoría, no obstante, la alegoría que a este le interesó fue puramente clásica y su concepto está más cerca del símbolo que de la alegoría barroca de Benjamin. Así pues, en su *Ensayo de una Alegoría* [1766] Winckelmann conjura lo alegórico con lo simbólico hasta la indistinción. Para el autor, se trata sobre todo de las alegorías de los antiguos y su capacidad para simbolizar determinadas ideas. La alegoría para Winckelmann debe tener los atributos de *simplicidad, claridad y gracia*, de modo que la figura exprese una idea con la suficiente inteligibilidad y fuerza simbólica: «The most noble qualities necessary to these images are *simplicity, clarity and grace* [...]». <sup>65</sup> Por ello, el autor se decanta por las alegorías que se reducen a una única figura humana que, mediante ciertos atributos, refiere a dioses o héroes: «The best and most perfect allegory of one or more concepts is contained and to be shown in *one* figure: for then it can be used in all possible case». <sup>66</sup> Así pues, allí alegoría se entiende como la figura de un dios que encarna tipológicamente un conjunto acotado de valores o ideas, es decir, como símbolo artístico y plástico. Por eso, refiriéndose a las tesis winckelmannianas, dice Benjamin: «Así se expresa la voluntad de totalidad

---

<sup>64</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012, p.178

<sup>65</sup> WINCKELMANN. *Winckelmann Writings on Art*. Selected and edited by David Irwin. London: Phaidon, 1972, p.145. Traducción nuestra: «Las cualidades más nobles necesaria para estas imágenes son la *simplicidad*, la *claridad* y la *gracia*...».

<sup>66</sup> WINCKELMANN. *Winckelmann Writings on Art*..., p.146 Traducción nuestra: «La mejor y más perfecta alegoría de uno o más conceptos está contenida y debe ser mostrada en una figura: pues así puede ser usada en todo caso posible».

---

simbólica que el humanismo veneraba en la imagen del hombre [como imagen divina]». <sup>67</sup> En suma, lo que Winckelmann llamó «alegoría», en realidad refiere a una totalidad unitaria que —en su simpleza, claridad y gracia—, hace sensible una o varias ideas; esto es, a un símbolo según lo entendieron el Clasicismo y el Romanticismo de épocas inmediatamente posteriores. Con esto en mente, se comprende por qué lo bello en sentido clásico está ligado a una percepción simbólica de la obra; es decir, a la capacidad de captarla en «una sola mirada» y en «un solo concepto» como totalidad simple y cerrada sobre sí. En síntesis, lo que Winckelmann llama «alegoría» nada tiene que ver con la alegoría barroca y moderna de Benjamin, más bien refiere a lo simbólico según lo comprendieron el Clasicismo y el Romanticismo.

Por ello, Benjamin engloba todas esas consideraciones bajo la noción de *símbolo plástico* mediante el cual: «El Clasicismo buscaba, pues, ‘lo humano’ en cuanto suprema ‘plenitud del ser’». <sup>68</sup> En otras palabras, el Clasicismo proponía la figura humana como exteriorización adecuada e inmediata de lo espiritual y, con ello, la situaba como el ideal indiscutible de la belleza. En cambio, la alegoría barroca, al no poseer necesariamente un carácter antropomórfico y al operar con una mediatez especulativa, era rechazado por el Clasicismo como un mero signo. En esa línea, Benjamin propone que para el Clasicismo y el Romanticismo, la distinción entre lo simbólico y lo alegórico propiamente dicho, reside en la inmediatez necesaria de lo primero versus la mediatez contingente de lo segundo. Para reforzar dicha apreciación, Benjamin cita una obra de Friedrich Creuzer de 1819:

La “diferencia entre la representación simbólica y la alegórica” consiste en que “ésta meramente significa un concepto general o una idea que es distinta de ella misma; mientras aquélla es la idea hecha sensible, encarnada. Ahí se da una sustitución [...] Aquí este concepto ha descendido a este mundo corpóreo, y en la imagen lo vemos a él mismo y de modo inmediato”. <sup>69</sup>

En ese sentido, para el Romanticismo (que en gran parte deriva estas concepciones del clasicismo de Winckelmann), el símbolo es la idea hecha sensible

---

<sup>67</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.189

<sup>68</sup> Ibid. p.165

<sup>69</sup> Ibid. p.165

---

de un modo inmediato, mientras que la alegoría —propia de la expresión barroca— es signo de otra cosa (una idea) que no está presente en sí misma y, por ello, no se hace sensible, sino sólo inteligible de un modo confuso y especulativo. En el símbolo plástico —con extrema similitud a la estética hegeliana— la idea esta puesta de modo inmediato en la figura y, por ello, su sentido es claro y resplandeciente; mientras que en la alegoría el significado está «por fuera» de la figura, de modo que esta señala oscuramente hacia un sentido que implica la reflexión y abre la posibilidad de la confusión semántica o la polisemia. Se trata, en suma, de una totalidad cerrada, clara y unisémica (el símbolo), contrapuesta a una parcialidad abierta, oscura y de múltiples sentidos (la alegoría).

Ahora, si bien Benjamin no está completamente de acuerdo con tal distinción, afirma que es precisamente ésta la que permite profundizar en el carácter específico de la alegoresis barroca. En otras palabras, la concepción clasicista y romántica del símbolo y su actitud despectiva hacia la alegoría como mero signo, están histórica y teóricamente justificadas en tanto que lo alegórico debía «proponerse como el *oscuro fondo* contra el cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente». <sup>70</sup> Ahora, en rechazo a esa concepción subordinada de la alegoría (como mero «fondo oscuro» de la claridad simbólica), Benjamin se ocupa de profundizar en la especificidad de la alegoría barroca. Así, en el sentido que él le da, la alegoría barroca es el modo adecuado de expresión artística a toda época de inmanencia y «decadencia»; allí donde la totalidad originaria, cerrada sobre sí, instantánea y necesaria del símbolo no es posible; o bien, no tiene razón de ser. Justo allí florece la alegoría.

Como es bien sabido, en el periodo Barroco el mundo occidental acudió al advenimiento de la inmanencia, es decir, al progresivo revelarse del mundo como adentro integral y terrenal «al que se le negaba el acceso inmediato al *más allá*». <sup>71</sup> Benjamin ha comentado dicha inmanencia de este modo: «Cuando la mundanización de la Contrarreforma llegó a imponerse en ambas confesiones, las inquietudes religiosas no perdieron por ello su importancia: el siglo solamente les negaba la solución religiosa, exigiéndoles y obligándoles en su lugar una

---

<sup>70</sup> Ibid. p.161 (énfasis nuestro)

<sup>71</sup> Ibid. p.68

---

mundana».<sup>72</sup> Por tanto, ya no bastaba con el relato escatológico de una salvación al final de los tiempos, ni tampoco era factible la pasividad de una esperanza en el *más allá* que se presintiese inmediatamente en el *aquí*; sino que era necesaria una solución mundana a las inquietudes metafísicas, algo así como un efectismo que reencantara un mundo caído en su propio interior. En otras palabras, la redención humana ya no era posible bajo la forma de una participación *efectiva* en el plan divino, pues ya solo cabía el luto y el «desconsuelo de la condición terrena»<sup>73</sup>, en suma: la resignación al estado creatural. Entonces, para Benjamin, lo propio de la experiencia barroca es lo mundano, pues, si en la Edad Media lo divino se resguardaba en su esfera trascendente y fungía como Creador y Juez de un mundo orientado hacia Él —tras un «lapso de laica libertad en la vida de la fe»<sup>74</sup> (el Renacimiento)—, lo divino se derramó en un cosmos terrenal cuyo sufrimiento había que atravesar sin la certeza inmediata de *otro mundo*.

Cabe aclarar, no obstante, que lo clásico-simbólico tampoco se corresponde con una experiencia puramente trascendente del mundo; sino, más bien, con un modo de la inmanencia significativamente distinto al barroco. La inmanencia clásica no se siente como caída o escisión, sino como perfecta fusión entre lo sensible y lo suprasensible; esto es, como sentimiento inmediato del *más allá* en el *aquí*. Muy por el contrario, la inmanencia Barroca se experimenta precisamente como caída y resignación, cosa que a la postre se convierte en sufrimiento, angustia, constricción y «triumfo satánico de la materia». En consecuencia, en la experiencia clásica se trata de una inmanencia natural que *no* se reconoce en términos negativos como in-trascendencia, sino como armonía del mundo con lo trascendente. Por su parte, la experiencia barroca comporta una inmanencia consciente de ser *únicamente* tal; es decir, una resignación negativa y desencantada al mundo como mero mundo y, por consiguiente, un desconsuelo en la condición terrena que constata el progresivo alejamiento o indiferencia entre lo telúrico y lo sideral.

---

<sup>72</sup> Ibid. p.67

<sup>73</sup> Ibid. p.69

<sup>74</sup> Ibid. p.68

---

En todo caso, tal como se vio, la imposibilidad del acceso inmediato al *más allá* del Barroco, se corresponde con el modo alegórico de expresión y, de ningún modo, con el simbólico, que implica precisamente una inmediatez sensible de ese *más allá*. En este aspecto, la tensión entre alegoría y símbolo —otro modo de la tensión entre lo barroco y lo clásico—, Benjamin la piensa a partir de la categoría de tiempo. Es entonces que el pensador judío procede a establecer dicha relación o, más bien, distinción, de una manera bastante críptica:

Mientras que el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado [...] En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una *calavera*. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad 'simbólica' de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano [...] Este es sin duda el núcleo de la *visión* alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo [...].<sup>75</sup>

El símbolo transfigura la caducidad de la naturaleza sensible al fundirla con la luz de la redención; mientras tanto, en la alegoría no se trata ya de la naturaleza salvada, sino de la inmanencia histórica que muestra en todas partes el rostro de la muerte y la ausencia de redención. En ese sentido, el tiempo del símbolo (*el tiempo clásico*), es del instante presente, el equilibrio y la naturaleza salvada en su ideal. Por lo contrario, el tiempo de la alegoría (*el tiempo barroco*), es el tiempo histórico-mundano, fragmentario y en movimiento que «sólo tiene significado en las estaciones de su decaer».<sup>76</sup> En otras palabras, con el símbolo se accede inmediatamente a la *plenitud del ser humano* propia de la serenidad clásica, también renacentista y humanista; mientras que con la alegoría se accede a la incompletitud del ser, es decir, al torbellino del devenir propio del inmanentismo sufriente del barroco. Por ello, la alegoría no se expresa en la figura humana como unidad orgánica que muestre adecuadamente lo divino; sino que se expresa siempre en una parte fragmentada de esa unidad, en una humanidad caída y resignada a su estado

---

<sup>75</sup> Ibid. p.167

<sup>76</sup> Ibid.

---

creatural y mortal, dice Benjamin: «en una *calavera*». Pero también, siguiendo el sentido de esta reflexión: en un *torso*.

Habida cuenta de lo anterior, es posible retornar sobre la mirada alegórica y barroca de Winckelmann mediante una pregunta: ¿Qué hay en el *modo de ver* de Winckelmann, traducido en un modo de escribir e interpretar, que revele una visión alegórica heredada del Barroco? O bien, ¿de qué modo el barroquismo larvario en esa mirada arruina la pureza del clasicismo del cual ella dice participar? Volvamos pues sobre este asunto. Como ya se dijo, Benjamin detecta la mirada alegórica de Winckelmann dentro de un pasaje de la *Geschichte der Kunst des Altertums*, y dice: «Tal mirada es penetrante todavía en la *Descripción del torso de hércules en el Belvedere de Roma* de Winkelmann, donde lo recorre trozo a trozo, miembro a miembro, y *esto en un sentido nada clásico*. No por casualidad esto se realiza con un torso»<sup>77</sup>. Citemos *in extenso* ese pasaje de Winckelmann al cual Benjamin remite:

*A pesar de lo maltratada que ha sido y de haber quedado mutilada, sin cabeza, brazos y piernas, esta estatua deja vislumbrar a quienes son capaces de penetrar en los secretos del arte, la belleza que una vez tuvo. En este Hércules, el artista ha dado forma al noble ideal de un cuerpo que se eleva sobre la naturaleza y a una naturaleza masculina en los años de plenitud, como ascendida al grado de la serenidad divina. Hércules aparece aquí después de haberse purificado mediante el fuego de las miserias de la humanidad, cuando alcanza la inmortalidad y un sitio entre los dioses. Pues aparece representado sin la necesidad humana de alimentarse ni la de emplear más sus fuerzas. Ninguna vena es en él visible y su cuerpo sólo parece hecho para gozar, no para nutrirse, y goza de plenitud sin estar saciado. A juzgar por la postura del torso, estaba sentado, con la cabeza apoyada y al mismo tiempo alta, recordando feliz las grandes proezas realizadas; hasta la espalda parece aludir en su curvatura sus altas contemplaciones. El poderoso pecho erguido nos recuerda aquel pecho que pudo estrujar al gigante Gerión, y en los muslos, largos y fuertes, encontramos al infatigable héroe que persiguió y alcanzó a la cierva de los pies de bronce y que, atravesando incontables países, llegó a los confines del mundo.*<sup>78</sup>

Tan sólo recuérdese el *dictum* clásico de Winkelmann: «Nada de su grandeza mengua o se pierde cuando nuestro espíritu puede aprehenderlo y medirlo de una sola mirada y recogerlo y encerrarlo en un solo concepto [...] Pues todo lo que tenemos que observar dividido en partes, [...] pierde grandeza».<sup>79</sup> Es evidente que

---

<sup>77</sup> Ibid. p.178-179 (El segundo énfasis es nuestro)

<sup>78</sup> WINCKELMANN. *Historia del arte de los Antiguos...*, p.352

<sup>79</sup> Véase nota al pie 12 (énfasis nuestro)

---

aquí ese *dictum* ha sido transgredido por su propio emisor, pues estas descripciones enrevesadas, emotivas, imaginativas y fragmentarias, rompen con los ideales clásicos de unidad, sencillez y claridad. Pero además, Benjamin agrega que: «en el campo de la intuición alegórica la imagen es fragmento, runa».<sup>80</sup> Pues bien, justo en ese sentido, al recorrer el *Torso* miembro a miembro —incluyendo los miembros ausentes—, Winckelmann fragmenta y arruina la totalidad simbólica, unidad e integridad individual propias de lo clásico. Así pues, describir, abordado por la emoción y quizá seducido por el *Torso*, acaba siendo una operación de desgarramiento de la unidad ideal de la escultura griega que el propio Winckelmann había venerado. Dicho rápidamente, aquel principio clásico de *unidad y sencillez* que el autor defendió, terminó siendo inconscientemente transgredido en su escritura. De tal modo, el autor disuelve la belleza clásico-simbólica cuando *observa* la obra y su sentido fragmentariamente («por partes»), y no de «una sola mirada» y en «un solo concepto».

A diferencia de un espíritu puramente clásico —el cual sólo podría lamentarse fríamente ante la destrucción de la unidad e integridad de la obra—, Winckelmann no sólo se lamenta apasionadamente, sino que emerge del lamento con un cierto goce sádico; hallando en la destrucción de la obra, no un mal inexorable, sino un supremo bien: su divinización y reauratización. En ese sentido, en un pasaje sobre la primacía de lo cósmico respecto de lo personal en la alegoría barroca, Benjamin arroja luz sobre la actitud de Winckelmann: «Es en efecto peculiar del sádico el degradar su objeto y luego -o gracias a ello- hallar satisfacción. Así lo hace también el alegórico en aquel tiempo ebrio de atrocidades imaginadas o experimentadas».<sup>81</sup> En su descripción del *Torso*, Winckelmann aún actúa bajo el rumor de ese tiempo barroco y lo hace conforme al alegorista: despedazando miembro a miembro la espectral unidad cerrada sobre sí —es decir: simbólica—, que alguna vez tuviese la pieza, y extrayendo de esa ruina un goce. A partir de esto es posible enunciar un principio de la visión alegórica: *des-cribir es des-trozar*. Tal como lo reafirma José Manuel Cuesta Abad:

---

<sup>80</sup> Ibid. p.178-179

<sup>81</sup> Ibid. p.188



---

Benjamin llama la atención sobre la paradoja implícita en el procedimiento descriptivo que Winckelmann, defensor máximo del ideal clasicista, cultivó magistralmente aplicándolo al estudio de la escultura griega. La descripción no sólo es *anticlásica* por destrozar la aparente unidad de la obra reduciéndola a detalles significantes, sino que supone también el acto crítico-alegórico de despedazar en la escritura la falsa totalidad [simbólica] de la obra mostrando así su esencial «torseidad».<sup>82</sup>

Winckelmann lleva a escritura la destrucción de la totalidad simbólica propia de la expresión clásica. En ese pasaje recorre miembro a miembro —en el acto de fragmentar la unidad *en fantasma*— el *Torso*. Cada uno de esos *disiecta membra* se convierte en un fragmento significativo, en una confusa indicación hacia otro sitio: la cabeza ausente significa el desprendimiento de la necesidad biológica de alimentarse; las piernas y los brazos ausentes significan el cese del esfuerzo humano en el mundo («sin la necesidad humana de alimentarse ni la de emplear más sus fuerzas»); la postura, por su lado, sugiere una cierta heroicidad («A juzgar por la postura del torso, estaba sentado, con la cabeza apoyada y al mismo tiempo alta, recordando feliz las grandes proezas realizadas») y; por último, hasta la curvatura de la espalda es un índice de «sus altas contemplaciones». De este modo fragmentario el torso señala (mediata, confusa y oscuramente) hacia lo divino. Sigue Benjamin: «Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad».<sup>83</sup> En otras palabras, si la unidad simbólica entre lo sensible y lo suprasensible le está negada al tiempo post-barroco o bien se le presenta como «falsa totalidad»; su destrucción es lo único que posibilita un nuevo contacto con lo divino; ya no inmediato, sino lejanísimo y a fragmentos. Cuando Benjamin sostiene que «el *eidós* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca»<sup>84</sup>, quiere decir que la totalidad simbólica —donde lo ideal y lo vivo se fundían—, una vez vista desde la inmanencia post-barroca y moderna, se revela como meramente cósmica y muerta. Esto, pues, dicho simplemente, el *sentido mítico* que animaba a los dioses y héroes clásicos ha devenido *historia paralizada*, se ha convertido en una vieja fantasía sin efecto sobre el mundo real. Y, al mismo

---

<sup>82</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. «Estética de la destrucción. Rilke – Benjamin – Riegl». En: *Demoliciones. Literatura y destrucción*. Madrid: Abada. 2015. p.57

<sup>83</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. «Estética de la destrucción...», p.179

<sup>84</sup> *Ibid.*

---

tiempo, esa historia ha enmudecido como una «segunda naturaleza» que diría Lukács, como un «paisaje primordial petrificado» que dice Benjamin; ya completamente ajena al mundo de sentido que la produjo. Por ello, a Winckelmann, en su condición moderna, le es imposible reanimar la interioridad antigua de las obras griegas. Es más, si se trataba de imitar no exactamente las obras antiguas, sino el *ideal* que las posibilitó; ese ideal es cuanto se había apagado y reificado en el presente. Dice Georges Didi-Huberman sobre la doctrina de Winckelmann: «el presente de la imitación hace «revivir un origen perdido» y restituye así al origen una presencia activa, actual. Ello sólo es posible porque *el objeto de la imitación no es un objeto, sino el ideal mismo*».<sup>85</sup> Parece, sin embargo, que esa posibilidad de restitución del origen en una presencia activa no fue tal, ya que, era indiferente si se imitaban las obras o su ideal, pues este último carecía de vida. Dicho de otro modo, ante el tiempo moderno su contenido era la muerte: del mito, los dioses, los símbolos, la belleza y los individuos que lo animaban. No en vano, si Winkelmann veneraba la imagen de los dioses antiguos como la forma suprema de la alegoría *clásica* (o del símbolo), Benjamin dice que la alegoría barroca «corresponde a los dioses antiguos en cuanto que *muerta cosicidad*».<sup>86</sup> Es decir, al tiempo moderno los dioses antiguos no se le presentan en su resplandecer simbólico, sino en su opaca y mortificada cosicidad, carentes ya de vida e ideal.<sup>87</sup> La alegoría barroca expresa la reificación de lo divino, su pura exterioridad, su exponerse como *torso petrificado*: fragmento acéfalo y áfalo de una Idea espectral. Así, solamente al despedazar esa muerta cosicidad en la escritura, la luz de la redención se deja entrever: «En las áridas *rebus* resultantes hay una clarividencia aún accesible al que rumia confuso».<sup>88</sup> Y también:

---

<sup>85</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p.21 (énfasis nuestro)

<sup>86</sup> Ibid. p.233 (énfasis nuestro)

<sup>87</sup> Benjamin intuye que la experiencia barroca es radicalmente moderna pues anuncia una escisión definitiva entre vida e ideal que, tras verse parcialmente disimulada por la «luz de la razón», vuelve a mostrarse más hondamente entre los románticos tempranos. Refiriéndose a dicha escisión a través de un poema de Schiller denominado «El ideal y la vida» [«Das Ideal und das Leben»] sostiene J.M. Cuesta Abad: «Entre el ideal y la vida media una conjunción que no es tal, sino más bien un vacío, o un abismo, o cuando menos la recaída en una disyunción inercial de la que, como un Sísifo, se hará cargo a su modo la poesía moderna desde los románticos» (*La transparencia informe*. Madrid: Abada, 2010, p.25).

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.179

---

«Pues la comprensión de lo caduco de las cosas y esta preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes».<sup>89</sup>

Dicho esto, se comprende por qué Benjamin sugirió algo que de entrada podía parecer absurdo; es decir, que el defensor por excelencia del clasicismo se viere afectado por un modo alegórico-barroco de ver. Con todo, esto no significa que Winkelmann fuese un pensador barroco ni mucho menos, sino solo que su visión y escritura se vieron subrepticamente afectadas por la experiencia y expresión barrocas. Ahora, todo esto se plantea con una intensión específica: si bien el ‘barroco’ en tanto que concepto de la Estética no hará su aparición hasta los albores del siglo XX, eso no significa que ‘lo barroco’ no operara ya desde la gestación de ‘lo clásico’, que constituye el supremo concepto de esa disciplina. Es decir, desde el origen de la primacía teórica de la forma clásica, la forma barroca operó al modo de un «fondo oscuro» que permitió a los valores clásicos (unidad, sencillez, necesidad, serenidad, totalidad, simbolicidad y antropomorficidad) destacarse como atributos de la belleza ideal y legítima. Pero también, lo barroco operó arruinando *irónicamente* —esto es: al modo de una *ironía escópica*—, la pureza de la mirada clásica, infiltrándose en ella al punto de afectar su modo de percibir, describir e interpretar las obras. En última instancia, la mirada alegórico-barroca de Winkelmann señala la existencia moderna de una *tensión* entre dos *estilos* de existencia y expresión contrapuestos, donde uno es enviado al fondo en virtud de la supremacía del otro. Dicha tensión —y esta es nuestra primera hipótesis—, habrá de revelarse como una constante en la teoría estética europea del ‘barroco’, esto durante toda la primera mitad del siglo XX. Asimismo, se puede conjeturar que esa tensión sólo se disolverá en la teoría estética latinoamericana de ese mismo siglo. Pero esa tensión preexiste a su formulación explícita, pues se encuentra ya en la mirada fundadora del neoclasicismo, es decir, se la puede hallar operando desde la segunda mitad del siglo XVIII. Dicho rápidamente, lo propio de la experiencia barroca en los siglos XVII y XVIII (esto es: la inmanencia sufriente, la disecación del Ideal clásico y la alegoresis) caló secretamente en la Estética clasicista del arte.

---

<sup>89</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.230

---

La *prehistoria europea* del concepto de 'barroco' se corresponde entonces con la historia de su sometimiento como «fondo oscuro» y de su lento resurgir hacia el despuntar del siglo XX; justo cuando comenzó a tornarse posible su formulación explícita. Por lo demás, esto supone que *lo barroco* —antes de ser un concepto del pensamiento estético—, fue una forma de experiencia estética y expresión alegórica que irrumpió en el proceso de concepción de *lo clásico*. En ese sentido, la pertinencia de mostrar la tensión entre lo clásico y lo barroco desde la génesis conceptual de lo clásico, reside en que, según Koselleck: «sin «contraconceptos», conceptos superiores, inferiores, conceptos anexos y conceptos adyacentes, no es posible analizar ningún concepto».<sup>90</sup> En consecuencia, el concepto de barroco no puede analizarse sin el concepto previo y «superior» de lo clásico. Es más, lo clásico puede pensarse como el *concepto hegemónico* y lo barroco como su *contraconcepto*, ese que emerge a partir de una tensión crítica previa y que, con su formulación explícita, permitirá analizar y cuestionar con mayor profundidad el estatuto de 'lo clásico' al interior de la Modernidad.

Por último, a modo de conclusión digamos que, desde la perspectiva de la estética clasicista, así como al Renacimiento le precede el «fondo oscuro» de la Edad Media (sobre el cual las formas clásicas brotaron con renacida claridad), así también al Neoclasicismo le precede el Barroco como sentimiento trágico y expresión alegórica, aspectos que fueron rechazados en virtud de las formas simbólicas defendidas por Winkelmann, los artistas ilustrados y gran parte de los románticos. Sin embargo, la propia Grecia Clásica, como se verá a continuación también poseía su propio «fondo oscuro» que, sometido por los prejuicios del Clasicismo Alemán, había quedado en el olvido. Fue justamente lo olvidado y enterrado en ese fondo, redescubierto y transfigurado bajo el nombre de lo «dionisiaco», eso que Nietzsche se encargó de exhumar.

---

<sup>90</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Historias de conceptos...*, p.47

---

NITZSCHE EN LA PREHISTORIA DEL 'BARROCO':  
¿QUÉ TAN DIONISIACO ES LO BARROCO?

Podría decirse que el concepto de “clásico” —,  
tal como Winckelmann y Goethe lo habían formulado  
no sólo no explicaba el elemento dionisiaco, sino que lo excluía de él.  
(*Fragmentos póstumos*, IV, 14 [35])

Para captar esto tenemos que desmontar piedra a piedra,  
por así decirlo, aquel edificio hecho con gran arte de la cultura apolínea,  
hasta ver los fundamentos en los que se basa.  
(*El Nacimiento de la Tragedia*)  
**Friedrich Nietzsche**

Si la tensión entre lo clásico y lo barroco preexiste a su formulación teórica explícita, esta tensión tiene otro de sus momentos fundamentales en la obra de Nietzsche. Allí acontece una revalorización consciente e inconsciente de lo barroco —y esto muy en la línea de su «transvaloración de todos los valores»— que, sin embargo, convive todavía con viejos prejuicios. Pero, ciertamente, si se prescinde de la intervención nietzscheana en este asunto, no se comprende bien el giro que el siglo XX realizará a su respecto. *Mirar la contracara de lo clásico*, eso hizo Nietzsche al recorrer el telón iluminista de la Grecia Antigua y su cultura apolínea, para así revelar su trasfondo dionisiaco y «barroco». Por lo demás, es cierto que lo dionisiaco no fue explícitamente equiparado por Nietzsche con lo barroco, ni tampoco es nuestra pretensión equipararlos, pero esto no disminuye su afinidad. Más aún, ha sido la constatación de esa afinidad lo que ha puesto a trabajar interpretaciones cada vez más sofisticadas de este asunto. No en vano, Luciano Anceschi en su libro *La idea del barroco* [1991], ha situado la obra de Nietzsche como una condición previa al establecimiento del 'barroco' en tanto que concepto positivo del pensamiento estético. De hecho, sobre el papel de Nietzsche en este asunto, dice Anceschi:

[...] en la misma Grecia ideal, que era sostén y patrimonio de los últimos rezagados clasicistas, se produce una peligrosa disidencia; frente a este *sentimiento clásico*, es más *por debajo* de él, fermenta convulsamente —en la idea y en la

---

imaginación misma de la antigua Grecia— lo que nosotros hoy llamaríamos un sentimiento *barroco*.

Nietzsche no dio explícitamente este paso. Presintió quizá su necesidad; y en *Menschliches, Allzumenschliches* (I, 214), en sus formas de fantasía imaginativa y emblemática, alude a la música de la Contrarreforma y del protestantismo (Palestrina, Bach) y observa que «la música es quizá el estilo barroco».

De todas formas, él no dio resueltamente ese paso definitivo. Sí lo dio, sin embargo, Wölfflin.<sup>91</sup>

De ese importante paso dado por Wölfflin nos ocuparemos después. Por ahora, limitémonos a resaltar lo que dice Anceschi sobre Nietzsche. Su papel en este asunto no es menor, pues fue justamente él quien se encargó de derribar la imagen ideal de Grecia que el clasicismo había construido y que, por cierto, pervivió conflictivamente en las obras de Lessing, Goethe, Schiller, Hegel y muchos otros. Pero a Nietzsche, si cabe expresarlo así, le hizo falta percatarse *explícitamente* de que en lo dionisiaco resonaba sin duda un «sentimiento barroco». Asimismo, en esa cita, se sugiere otro aporte de Nietzsche, a saber: sus comentarios explícitos sobre el estilo barroco. Así pues, sus aportes pueden dividirse en dos: por un lado, se hallan sus ataques a la imagen ideal que la cultura alemana había construido de Grecia (y en cuya construcción el clasicismo de Winkelmann fue determinante) y, por otro, sus comentarios explícitos en torno al estilo barroco que, en su mayoría, están emparentados con el «origen religioso de la música moderna» y la noción de «Contra-renacimiento». Si lo primero corresponde sobre todo al *Nacimiento de la Tragedia* [*Die Geburt der Tragödie*, 1872], lo segundo se halla repartido en dos fragmentos pertenecientes a *Humano demasiado humano I y II* [*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878 -1880] y en unas cuantas notas de sus cuadernos privados. Con todo, Nietzsche se ubica entre una transvaloración al mismo tiempo consciente e inconsciente del barroco y una actitud aún prejuiciosa y ambigua sobre este estilo; (cosa que probablemente le vino dada por la influencia de su amigo Jacob Burckhardt).<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> ANCESCHI, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Traducción de Rosalia Torrent. Madrid: Técnos. 1991, p.26

<sup>92</sup> Escribió Nietzsche: «El afeamiento del alma humana sobreviene tan necesariamente como el estilo barroco sigue al clásico -durante épocas enteras». (NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos. Volumen II (1875-1882)*. Madrid:

---

Primero establezcamos el papel que jugó Nietzsche en el derrumbe de la Grecia ideal construida por el Clasicismo Alemán. Tal como se adelantó, la «Alemania» del siglo XIX no era de ningún modo una nación unificada. Antes bien, tras la Reforma luterana en el siglo XVI, este gran territorio había experimentado una división confesional entre el norte protestante y el sur católico. Asimismo, para finales del siglo XVIII y gran parte del XIX, se trató de un imperio dividido en principados que no habían logrado consolidarse como un Estado Nación ni, por cierto, llevar a cabo su revolución burguesa. Consecuentemente, el rezago y la ausencia de unidad frente a otros territorios como Inglaterra y Francia, suscitó en las esferas intelectuales y artísticas numerosos intentos de construir una Nación moderna. Entre esos intentos, el Clasicismo Alemán, encabezado por Winckelmann, halló en la política, el arte y la literatura de los antiguos griegos un acervo — convenientemente desarraigado de su contexto real—, que le permitió proyectar en esa cultura un pasado común. Así pues, el Clasicismo convirtió a Grecia (y más específicamente a Atenas) en el receptáculo de todos los valores políticos, intelectuales y estéticos que debían ser promovidos en el proyecto de construir una moderna nación alemana:

In German philosophy of the eighteenth century there arose a revival of interest in classical Greece and Winckelmann's contribution was significant not only as a major influence on the appreciation of Hellenistic art but also on the utopian vision of ideal freedom that he thought had once been created in Greece by a benevolent state. This ideal state, he thought, had supported and encouraged the creators of ideal art.<sup>93</sup>

---

Tecnos, 2008. VERANO 1878 30 (140), p.422). Burkhardt, por su parte, ya en 1855 había dicho: «Se podría preguntar: ¿qué ánimo puede tener un verdadero amigo del arte para sumergirse en la consideración de aquellas formas degeneradas, sobre las que se ha pronunciado la crítica del mundo moderno y, por cierto, con dureza? ¿Y es justo robar el tiempo y el interés que podrían ser aplicados a la gran cantidad de cosas excelentes que se encuentran en Italia, para dedicarlos a descubrir algunas ventajas posibles en estas tardías masas de piedra? [...] No es culpa nuestra que el estilo barroco predominase de manera tan desproporcionada y que condicionase la impresión exterior de toda una época. [...] Un menosprecio absoluto no lo descubrimos entre los arquitectos cultos. Estos saben diferenciar perfectamente el propósito de la expresión, y bendicen a veces de todo corazón a los artistas del estilo barroco por la libertad de que gozaron, en la cual supieron en ocasiones dar una evidente sensación de grandeza. Pero nos sentimos menos inclinados a una aprobación general del estilo barroco que a una posible censura global [...] La fisonomía de este estilo no está tan desprovista de interés como suele creerse». (BURKHARDT, Jacob. *El Cicerone*. 3 vols. Barcelona, Iberia, 1953, p.405-406).

<sup>93</sup> HARRY, John. *Winckelmann's "Philosophy of Art"...*, p.63. Traducción nuestra: «En la filosofía alemana del siglo dieciocho surgió un *revival* del interés en la Grecia clásica y la contribución de Winckelmann fue significante no sólo

---

Como se ve, en los antiguos griegos el Clasicismo Alemán proyectó no sólo el ideal de la belleza, sino también las condiciones políticas que la posibilitaron, a saber: la completa libertad individual procurada por el Estado democrático. Incluso, a esta visión utópica, se sumó la opinión según la cual los griegos eran el pueblo racional por excelencia, un prejuicio muy conveniente al proyecto de la *Aufklärung*. De hecho, Winckelmann no dudaba en afirmar que: «El espíritu de los seres que piensan racionalmente [refiriéndose explícitamente a los griegos] siente una inclinación y una aspiración innatas a elevarse sobre la materia hasta la esfera de los conceptos, y su mayor satisfacción es engendrar nuevas y más refinadas ideas».<sup>94</sup> En suma, la imagen fantástica que el Clasicismo construyó del pueblo griego, sustentaba la legitimidad de la belleza ideal, el humanismo y la racionalidad propias de 'lo clásico'.

Si bien, como ya se dijo, esa imagen fantástica perduró por lo menos hasta Hegel, los primeros descubrimientos contra ella no se hicieron esperar. De hecho, pronto se dio un agotamiento de esa imagen tan estrecha de Grecia, ya que poco o nada se adaptaba a la facticidad de la vida moderna y, por ello, la *imitación* de los griegos antiguos, no era más que la resignación y el fracaso de los modernos. Todo esto en una época acechada por múltiples crisis como, por ejemplo: la consciencia de un abismo abierto entre lo real y lo ideal, una impotencia para la realización de Obras perfectas y una necesidad de nuevas fuerzas creativas; que tendieran más a lo poético que a lo mimético, a lo infinito que a lo finito, a lo progresivo que a lo consumado. Así pues, entre los integrantes del *Romanticismo de Jena* y sobre todo en las obras de August y Friedrich Schlegel, se comenzó a gestar una «nueva visión de la Antigüedad». A este respecto Jean-Luc Nancy y Phillipe Lacoue-Labarthe han escrito:

Y sabemos que lo que se descubre allí [en las obras de los Schlegel] repentinamente: un hiato aún desapercibido entre el «clasicismo» griego, las trazas de una prehistoria salvaje y de una religión aterradora -el rostro oculto, nocturno, misterioso y místico de la «serenidad» griega, un arte equívoco muy cerca aún de la locura y el desenfreno «orgiástico» (una palabra a la que los Schlegel se aficianan)-.

---

como una gran influencia en la apreciación del arte helenístico, sino también en la visión utópica de la libertad ideal que él pensó había sido creada en Grecia por un Estado benevolente. Ese Estado ideal, pensó, había ayudado e impulsado a los creadores del arte ideal».

<sup>94</sup> WINCKELMANN. *Historia del arte de los Antiguos...*, p.159



---

[...] Lo que inventan los Schlegel es, en resumen y poco importa bajo qué nombre, la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco.<sup>95</sup>

Aun así, teniendo en cuenta que la producción de los Schlegel tuvo su momento más intenso entre 1794 y 1802: la imagen de la Grecia ideal o, mejor aún, de Grecia *como* Ideal, llegará casi intacta a las *Lecciones de Estética* que Hegel impartiera entre 1817 y 1829. Pues, si bien allí se abrió la posibilidad de una Filosofía de la historia (del arte) que contemplase los periodos pre-griegos y post-griegos (p.e: arte iraní, hindú, egipcio, cristiano y romántico), no por ello la primacía de lo griego clásico quedó desplazada.

De hecho, en sus *Lecciones*, Hegel todavía sitúa al arte griego clásico como el momento superlativo del arte, es decir, como su Ideal. Más aún, en este aspecto clasicismo, iluminismo e idealismo se dan la mano, pues todos asocian dicho Ideal con la belleza del individuo clásico, esto es, racional, pleno y sereno. Si en Kant *ideal* significa: «la representación (*Vorstellung*) de un ser particular como adecuado a una idea»<sup>96</sup> y en Hegel es «la idea como realidad efectiva (*Wirklichkeit*) configurada conforme a su concepto»<sup>97</sup>, ese concepto es el concepto griego de lo humano, la visión clásica de *cómo* lo humano *debe ser*. Así, como sostiene Cuesta Abad, el ideal es: «una especie de lo bello [...] indisociable de la *figuración antropomórfica* en la que, de acuerdo con un criterio axiológico incontrovertible desde Winkelmann hasta Hegel, el arte griego alcanzó una excelencia sin parangón».<sup>98</sup> Para corroborar la persistencia moderna de esta supremacía del arte griego clásico, vayamos pues a lo dicho por Hegel en sus *Lecciones* del verano de 1826 en Berlín.

Es bien conocida la definición hegeliana del arte. Partiendo de su concepción dialéctico-histórica, Hegel ha situado el arte en el ámbito del Espíritu Absoluto, por encima de la naturaleza y el espíritu finito, esto a la par de la religión y la filosofía. Así, en el ámbito del Absoluto, el arte ocupa un primer estadio «como la consciencia

---

<sup>95</sup> Nancy, Jean y Lacoue-Labarthe, Phillipe. *El Absoluto Literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción por Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p.31

<sup>96</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. «Dialéctica sentimental. Schiller agonista». En: *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*. Madrid: Abada. 2010, p.15

<sup>97</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. «Dialéctica sentimental. Schiller agonista»..., p.17

<sup>98</sup> Ibid. p.15-16

---

intuitiva del espíritu absoluto, ocupándola de un modo inmediato, sensible, de un modo de configuración inmediata». <sup>99</sup> De aquí que el arte y la belleza en su sentido hegeliano sean la «presentación sensible de la Idea»; es decir, del Espíritu y de la verdad. En el arte la idea encuentra asidero en el mundo sensible y, por ello, es el lugar extático de lo empírico, es decir, lo más espiritual entre lo material. Siguiendo esta perspectiva, en su historización del arte como el sitio en el cual un pueblo deposita su autoconciencia de modo sensible, Hegel identifica tres configuraciones artísticas distintas: la *simbólica*, la *clásica* y la *romántica*. Estas configuraciones se establecen según sea la adecuación entre idea y figura. Así pues, en la simbólica, la idea aún no encuentra una figura y se dispersa en lo sublime de la naturaleza; en la clásica se da una adecuación perfecta entre idea (divina) y figura (humana), y en la romántica el espíritu sobrepasa la figura allí donde ha alcanzado lo más alto.

Dicho con mayor profusión: en la configuración simbólica, que tiene como paradigma el arte egipcio, el espíritu emprende un despliegue en el cual busca diferenciarse de lo sensible, por eso toma la figura de la luz, de elementos naturales y, en última instancia, de dioses con atributos y rasgos animales. En el instante en que el espíritu niega la naturaleza sensible y la animalidad; se adecua en la figura que le es propia; es decir, la figura humana, esto es: el espíritu *en sí*. Este segundo momento tiene como asidero la cultura griega, en la cual los dioses adoptan un carácter puramente antropomórfico y ético. Además, esta forma clásica tiene como manifestación propia la escultura griega. En tercer lugar, la configuración romántica se produce cuando el espíritu sobrepasa la figura y la supera asimilándola, esto es: el espíritu *en sí y para sí*. Por lo tanto, el arte romántico posee la particularidad de ser consciente de su libertad y, entonces, adopta privilegiadamente la forma de la pintura sagrada, la música y la poesía (es decir: de artes cada vez más espirituales que materiales). Tal como es posible apreciar, las tres configuraciones se corresponden con los diversos momentos de la dialéctica hegeliana: la simbólica con la naturaleza-realidad, la clásica con la negación de esa naturaleza-realidad (el espíritu *en sí*) y,

---

<sup>99</sup> HEGEL, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética [verano de 1826]* Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor Von Kehler. Edición de: Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Traducción de: Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada, 2006, p.113

---

finalmente, la romántica con la negación de esa negación (el espíritu *en sí y para sí*), su absoluta libertad y desprendimiento de lo sensible.

Ahora bien, esta concepción de la historia del arte en tres momentos no deja de estar *centrada* en lo clásico. En ese momento el arte alcanza su idealidad de una vez y para siempre. Dicha idealidad se sustenta en la perfecta adecuación entre la idea y la figura, en su equidistancia y conjunción armónicas. Así, cuando Hegel habla de *idea* remite a lo espiritual o divino, mientras que cuando habla de *figura* o, mejor aún, de la figura por excelencia, remite a su exteriorización esencial en lo humano. Se trata, en suma, de la fusión perfecta entre lo suprasensible y lo sensible en un bello individuo (esto es: el Ideal). Por ello, ningún arte puede ser más artístico que aquel en el cual los dioses comparecen en el mundo sensible con una figura humana. He allí que esa *figuración antropomórfica* sustenta el ideal de la belleza clásica, y esto es lo que Hegel denomina el «carácter antropomórfico del arte clásico» [*anthropomorphistischer Charakter der Klassische Kunst*].<sup>100</sup> Siguiendo esta lógica, Hegel no duda en afirmar que: «la figura humana es lo espiritual siendo individual, exteriormente [...] en la figura humana se da lo espiritual inmediatamente, aparece en ella».<sup>101</sup> Y de esto se sigue la conclusión clasicista por excelencia: «Ante todo se entiende [como arte clásico] al arte griego, y sin duda debemos sostener que el pueblo griego ha producido el arte en su *suprema vitalidad*».<sup>102</sup>

A todo esto, la producción artística cristiana (medieval o barroca) y romántica, es vista como un excedente innecesario. Pues en la sistemática hegeliana, el arte —

---

<sup>100</sup> Ahora se comprende mejor aquella «voluntad de totalidad simbólica que el humanismo veneraba en la imagen del hombre [como imagen divina]» y la concepción de «lo ‘humano’ en cuanto suprema ‘plenitud del ser’» de las cuales hablaba Benjamin. Pues, por simbólico, Benjamin entiende esa perfecta unidad entre idea (divina) y figura (humana) que el clasicismo atribuye al arte griego. Mientras tanto, la alegoría barroca estaría comprendida dentro de la configuración que Hegel llama *romántica*, pues en ella el sentido excede por mucho a la figura y, por ende, la exégesis alegórica es reflexiva y especulativa, es decir, moderna. Asimismo, la alegoría barroca excede lo humano (en su plenitud individual) para ahondar en lo cósmico o en motivos fragmentarios como la calavera y el torso.

<sup>101</sup> HEGEL, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética [verano de 1826]...*, p.285

<sup>102</sup> *Ibid.* p.287 (énfasis nuestro). Nótese que esa *suprema vitalidad* es sobre todo un prejuicio, pues, en realidad, el arte griego se muestra a los modernos como «muerta cosicidad», ya que, es un arte del cual la idea se ha disecado y entonces aparece como pura exterioridad inanimada. Así las cosas, no puede ser más pertinente la postulación de un arte dionisiaco, que sea la expresión real de esa suprema vitalidad. Por ello, Nietzsche encuentra en el clasicismo lo contrario a toda vitalidad y atribuye a lo dionisiaco una reserva de vida, aún no alcanzada por la teoría paralizante, de la cual la Modernidad puede extraer nuevas fuerzas creativas.

---

en tanto que *presentación sensible de la Idea*—, va perdiendo justificación universal conforme la idea deja de necesitar manifestarse en lo sensible. De hecho, la afamada *tesis del fin del arte* que reza: «Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado»,<sup>103</sup> remite justamente a ese proceso mediante el cual la idea espiritual se libera de la expresión sensible; esto es, el hegeliano «devenir libre del material». Cuando Hegel dice «en su determinación suprema» no está pensando en otra cosa que en el arte griego en tanto que Ideal, es decir, en la forma clásica del arte [*Klassische kunstform*] cuyo cumplimiento ya fue realizado por los antiguos griegos. Y esto es lo que Peter Szondi ha denominado el «problema del clasicismo de Hegel» y que resume del siguiente modo:

Mientras que en Hegel todo se pone en movimiento, todo tiene valor por su posición específica en la evolución histórica [...] el concepto de arte mismo apenas puede desarrollarse, pues está acuñado según el modelo único del arte griego, de modo que la evolución histórica hacia el arte griego y desde él, debe aparecer a la vez como un movimiento del sistema hacia el arte y más allá de él<sup>104</sup>.

Para Hegel el arte es por excelencia griego, mientras que su «más allá» remite a su proceso de subsunción necesaria en lo religioso y lo filosófico. Primero, con el advenimiento de la *devotio moderna* y la Reforma Protestante, la manifestación sensible de la Idea o lo divino ya no tenía justificación, pues ahora el creyente podía establecer una relación subjetivísima e interiorísima con Dios y, todo esto, con la *única* mediación del Libro Sagrado, ya sin necesidad de Iglesia, íconos o imágenes sacras. (De paso se comprende la iconoclastia predicada por varios sectores de esa confesión). Segundo, de ello se sigue que el arte ya ha cumplido con su verdad y entonces zozobra como arte cristiano de Contrarreforma; o bien, como arte romántico y reflexivo: «El carácter modélico de los griegos tiene como otra consecuencia el que Hegel considere que la reflexión supera al arte, en vez de creer posible una especie de arte reflexivo como, por ejemplo, exigió Friedrich Schlegel con el nombre de una poesía universal progresista que debía unir filosofía y poesía».<sup>105</sup> Como se ve, para Hegel el arte cristiano (incluido, por ende, el barroco) y

---

<sup>103</sup> HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Estética*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal. 1989. p.14

<sup>104</sup> SZONDI, Peter. *La teoría hegeliana de la poesía*. En: *Poética y Filosofía de la Historia I*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1992. p.172

<sup>105</sup> SZONDI, Peter. *La teoría hegeliana de la poesía...*, p.172

---

el arte romántico, no estaban universal e históricamente justificados, pues ya sólo estaba justificada la reflexión filosófica sobre el arte, y no el arte reflexivo. En síntesis, aunque en el lapso temporal que va de Winckelmann a Hegel se dio un fuerte cuestionamiento de la superioridad del clasicismo, cosa que permitió ampliar el horizonte a otras culturas, ese cuestionamiento no fue suficiente como para derribar esa inmensa estatua de la belleza clásica, esto es: el Ideal (o para Nietzsche: el Ídolo). De tal modo, en Hegel, lo griego clásico todavía mantuvo la última palabra.

\*\*\*\*\*

Ante semejante situación, si bien Nietzsche ha reconocido que el *Nacimiento de la Tragedia* es un libro que «aposta de modo repugnante a hegelianismo»,<sup>106</sup> no lo afirma porque en él perviva el prejuicio clasicista, sino por su evidente idealismo. Antes bien, ese libro podría considerarse como el gran embate a la supremacía del clasicismo en la tradición alemana y europea. Aunque, valga decir, en él Nietzsche no desplace la primacía de los griegos en general, sino sólo la de los *griegos clásicos*. Lo cierto es que, para derrumbar la imagen de la Grecia ideal y la supremacía del arte clásico, Nietzsche tuvo que hallar un principio de contenido antitético presente en la Antigüedad griega misma; es decir, contrapuesto a la unidad, la sencillez, la serenidad, la individualidad, el carácter antropomórfico, la plasticidad escultórica y, en suma: a la plenitud del ser. Dicho principio fue lo que Nietzsche denominó lo «dionisiaco».

En esa obra, de entrada, Nietzsche postuló dos principios metafísico-estéticos adquiridos por intuición. Estos principios operan en la génesis de la obra de arte, y esto con independencia del artista humano. Esos principios, también pulsiones o tendencias, son los harto conocidos *apolíneo* y *dionisiaco*. Desde las primeras páginas del libro, ambos son caracterizados según la forma de manifestación que les corresponde, esto es: según la plasticidad de lo apolíneo y la no-plasticidad o musicalidad de lo dionisiaco: «entre el arte del escultor, el arte apolíneo, y el arte no-

---

<sup>106</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «Ecce Homo». En: *Obras Completas, Volumen IV*. Madrid: Tecnos, 2016. p.817.

---

plástico de la música, que es el arte de Dioniso».<sup>107</sup> Esta división entre dos modos de manifestación artística no carece de antecedentes. De hecho, Lessing y Schiller ya habían postulado, cada uno en sus términos, una división muy similar, cosa que sin duda Nietzsche debió de conocer. Lessing, en su libro *Laoconte* [1766], había distinguido entre artes del espacio y artes del tiempo, atribuyéndoles a las segundas una primacía. Por su parte, en *Poesía ingenua y poesía sentimental* [1795], Schiller postuló una distinción entre poesía plástica y poesía musical, donde la primera imita y figura un objeto determinado, mientras que la segunda produce un estado de ánimo.<sup>108</sup>

En ese sentido, Apolo es el dios de los impulsos figurativos y posee, por consiguiente, «el sabio sosiego del dios escultor». De ello se sigue que lo apolíneo es un principio que hermana con el *principium individuationis*, pues, en tanto que figura o esculpe, confiere una plenitud estática o un ser indivisible, es decir, individúa. «En efecto —escribe Nietzsche—, habría que decir de Apolo que en él había alcanzado su más sublime expresión la confianza imperturbable en ese *principium* y el tranquilo estar ahí de todo el que se encuentra atrapado en él [...]».<sup>109</sup> Lo apolíneo separa y recorta una individualidad de en medio de la totalidad y la mantiene en su apariencia, esto es: la convierte en imagen. De ese modo, lo apolíneo permite la figuración y fijación en imágenes persistentes del material afigurativo que comporta lo dionisiaco. Tal como se vio, nada es más propio de lo clásico que el individuo humano reposando en la plenitud de su ser. De hecho, Nietzsche tenía muy claro que ese supuesto había sido hipostasiado por la filosofía idealista alemana y que ello, en gran medida, se debía a esa perfecta adecuación winckelmanniana y hegeliana entre idea (divina) y figura (humana). Así las cosas, la forma apolínea tiene a lo individual por una exigencia casi despótica: «Esta divinización de la individuación, cuando es pensada en general como si fuera imperativa e impusiera prescripciones, sólo conoce una única ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del

---

<sup>107</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia». En: *Obras Completas, Volumen I*. Madrid: Tecnos, 2011. p.338.

<sup>108</sup> Cf. SCHILLER, Friedrich. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Nova, 1963. p.70 (nota al pie 3).

<sup>109</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia»..., p.340.

---

individuo, la medida en sentido helénico». <sup>110</sup> Al carácter de lo apolíneo, Nietzsche entonces agrega un último aspecto: no sólo se trata de la figuración e individuación, sino también de la medida que le permite al individuo mantenerse en tanto que tal, seguro de sí o, nunca mejor dicho: *sereno*. Por ello, no es aventurado afirmar que lo apolíneo (cabalmente separado de lo dionisiaco) y lo clásico —en el sentido de lo griego antiguo que le dio la tradición del Clasicismo Alemán—, refieren a principios estéticos, formas y contenidos extremadamente afines y, por ende, su equiparación está en gran medida justificada. No en vano, Nietzsche se refiere a lo «clásico» (trasunto de lo apolíneo) como un concepto que excluía lo dionisiaco de él: «Podría decirse que el concepto de “clásico”—, tal como Winckelmann y Goethe lo habían formulado no sólo *no* explicaba el elemento dionisiaco, sino que lo excluía de él». <sup>111</sup>

Se comprende entonces que lo dionisiaco constituya una pulsión antitética a lo clásico-apolíneo. Pues, ciertamente, la musicalidad dionisiaca arranca a la individualidad de sí misma, la lleva al éxtasis y le recuerda que la «serenidad» es un estado muy frágil, tan frágil como lo es una escultura engullida por la violencia del mar. Así pues, Nietzsche caracteriza lo dionisiaco en contraposición a la plasticidad figurativa, el *principium individuationis* y la aparente serenidad de lo clásico-apolíneo. Vayamos pues a lo dicho por el pensador alemán sobre lo propiamente dionisiaco, es decir: **1)** la musicalidad a-figurativa, **2)** el éxtasis anti-individual o la embriaguez y **3)** la rotura de la aparente serenidad ante la «noche espeluznante». Al mismo tiempo, podremos determinar el grado de afinidad entre estos aspectos dionisiacos y el estilo artístico barroco.

1. La música —que se comporta como el «origen» de la tragedia—, es para Nietzsche esencialmente dionisiaca. Ello no quita, sin embargo, que pueda haber música apolínea, aunque esta última sea una suerte de sucedáneo que ha perdido su verdadera potencia. En su libro, esta distinción entre música dionisiaca y música apolínea, Nietzsche la establece a partir de una metáfora de la arquitectura. Por ende, aquí cabe recordar aquella sentencia de Schelling en su *Filosofía del arte*: «La

---

<sup>110</sup> Ibid. p.349

<sup>111</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos. Volumen IV (1885-1889)*. Madrid: Tecnos, 2008. 14 [35], p.518. (énfasis nuestro).

---

arquitectura en general es música rígida» [*Wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist*].<sup>112</sup> Pues, aunque no sea posible saber si Nietzsche tomó esa idea directamente de Schelling, sí es seguro que la haya conocido en alguna de sus variantes, comúnmente atribuidas a autores como Goethe, Schopenhauer, Fr. Schlegel, Mme. de Staël o Henry Crabb Robinson.<sup>113</sup> Sea como fuere, lo cierto es que cada uno de esos modos musicales (apolíneo y dionisiaco) se corresponde con determinadas formas arquitectónicas. La música, entonces, proyecta distintas arquitecturas, sean estas moradas de la serenidad o templos del éxtasis. Escribe Nietzsche:

La música de Apolo era arquitectónica dórica en sonidos, pero en sonidos solamente insinuados, como son los que emite la cítara. Con cautela se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo totalmente incomparable de la armonía.<sup>114</sup>

La música apolínea se resuelve pues en arquitectura dórica, caracterizada por una métrica perfecta, una obsesión matemática y una simetría evidente. El orden dórico es el orden por excelencia, aquel que mejor se adapta al principio de unidad y sencillez, y el que mejor transmite la serenidad y la estabilidad del ser. Por su parte, la música dionisiaca se reafirma como la auténtica «violencia estremecedora del sonido», un flujo *unitario* —pero no en el sentido de lo inamovible o de una totalidad cerrada sobre sí—, sino de su aspiración armónica a lo infinito. Sin embargo, Nietzsche no indica un ejemplo concreto de la arquitectura que se correspondería con esa música dionisiaca. Por lo demás, podría suponerse que ésta es afín a estilos orientales o bien a estilos griegos y romanos posteriores, como el corintio y el compuesto. Pero esta es una mera suposición. Antes bien, es posible asociar la música dionisiaca con el estilo arquitectónico barroco. Y esta licencia nos viene dada

---

<sup>112</sup> F. W. J. SCHELLING. *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, trad. y notas de Virginia López-Domínguez. Madrid, Tecnos, 1999, p.311

<sup>113</sup> Para un estudio pormenorizado de la múltiple atribución de esa frase, además de su análisis en el contexto propio de la *Filosofía del Arte* de Schelling véase: López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis*. Revista del Colegio de Filosofía, N 30-31, diciembre 2016. p.39-60

<sup>114</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia»..., p.344



---

por el propio Nietzsche, cuando, en otro de sus libros, persigue un equivalente arquitectónico de la música moderna alemana, es decir, de la música donde lo dionisiaco vuelve a asomarse con renovada fuerza (entiéndase Bach, Beethoven y Wagner). Dicho equivalente arquitectónico, dice Nietzsche, no se halla «ni en la Antigüedad ni en la época del Renacimiento». Así, en el fragmento 219 de *Humano demasiado humano I*, el autor da la clave que nos permite enlazar música dionisiaca y estilo barroco:

*Origen religioso de la música moderna.* — La música llena de alma nace del catolicismo reinstaurado tras el Concilio de Trento, gracias a Palestrina, quien expresó en sonidos el despertar de una nueva espiritualidad, íntima y profundamente emotiva; más tarde, Bach hizo lo mismo en el protestantismo, cuando por obra de los pietistas fue profundizado y liberado del carácter dogmático fundamental que tenía en sus orígenes. Presupuesto y fase previa necesaria para este doble nacimiento fue el dedicarse a la música como se había hecho en el Renacimiento y en el pre-Renacimiento, esto es, con esa labor de investigación en música, con ese placer esencialmente científico en el virtuosismo de la armonía y la conducción de las voces. Por otra parte, también hacía falta el precedente de la ópera: en ella el profano expresaba su protesta contra una música demasiado intelectualista que se había vuelto fría, quería darle de nuevo a Polimnia un alma. — Sin esa transformación profundamente religiosa de su atmósfera, sin la resonancia de un sentimiento rebotante de fervor, la música se habría quedado en intelectualista u operística; el espíritu de la Contrarreforma es el espíritu de la música moderna (pues el pietismo de la música de Bach es una especie más de contrarreforma). Así de grande es nuestra deuda con la vida religiosa. — La música fue el *Contra-renacimiento* en el campo del arte; a él pertenece la tardía pintura de Murillo y quizá también el estilo Barroco: en todo caso más que la arquitectura del Renacimiento o de la Antigüedad. Y aún hoy podríamos preguntarnos: ¿si nuestra música moderna pudiese mover las piedras, las recompondría en una arquitectura antigua? Lo dudo mucho. Pues lo que dirige a esta música, el afecto, el placer en los estados de ánimo extremadamente tensos y elevados, el querer volverse viva a toda costa, los bruscos cambios de sentimiento, el fuerte efecto de relieve de luces y sombras, la yuxtaposición de éxtasis e ingenuidad, — todo esto reinó ya en las artes plásticas y creó nuevas leyes del estilo: — pero no fue ni en la Antigüedad ni en la época del Renacimiento.<sup>115</sup>

En este fragmento Nietzsche parece adelantar la tesis de Werner Weisbach [1921], según el cual existe un vínculo estrecho (y casi exclusivo) entre el estilo barroco y la Contrarreforma Católica. Por lo demás, ese vínculo es a la vez la licencia

---

<sup>115</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «Humano demasiado humano I». En: *Obras Completas, Volumen III*. Madrid: Tecnos, 2014, fragmento 219, p.164

---

y el problema que permite (o no) asociar lo dionisiaco a lo barroco en el aspecto musical. Si, por un lado, el origen de la música moderna es religioso-barroco y esa música moderna anuncia un renacimiento de lo trágico y, con ello, de lo dionisiaco, entonces es posible concluir que el arte barroco posee el estilo o manifestación plástica más cercana a la música dionisiaca. Pero, por otro lado, esto entraría en conflicto con la opinión del propio Nietzsche en su *Ensayo de Autocrítica*, donde afirma que lo dionisiaco es *anticristiano*, pues revaloriza la vida, un aspecto que la moral cristiana desprecia en tanto que mundana y tentadora. Sin embargo, esta contradicción, que además puede convivir perfectamente en el pensamiento no apodíctico de Nietzsche (donde la contradicción no es contradictoria), no es tal. Porque lo que Nietzsche destaca en esa música, es decir, su carácter dionisiaco, es la forma («profundamente emotiva» «el afecto, el placer de los estados de ánimo extremadamente tensos y elevados, el querer volverse viva a toda costa, los bruscos cambios de sentimiento [...] la yuxtaposición entre éxtasis e ingenuidad») y no su contenido religioso, doctrinal o moral. Así pues, las formas barrocas, allende a su contenido, se ajustan muy bien a las emociones violentas, la embriaguez y los afectos abruptos de lo dionisiaco.

Entonces, a la pregunta retórica «*¿si nuestra música moderna pudiese mover las piedras, las recompondría en una arquitectura antigua?*», Nietzsche responde muy dubitativamente; todo para luego sugerir que, si un estilo es equiparable a esa música (lugar donde la alianza perdida entre lo apolíneo y lo dionisiaco parece resurgir) es el «estilo Barroco» según se lo ha expresado en «las artes plásticas». Por ende, si la música dionisiaca se petrificase en un tipo de arquitectura, sería en arquitectura barroca. Si bien esto último queda apenas sugerido por Nietzsche, unos años después será perfectamente vislumbrado y evidenciado por Wölfflin. Con todo, la musicalidad auténtica de Dioniso, esa que mediante la «violencia estremecedora del sonido» aspira a la infinitud; halla su materialización plástica y arquitectónica en las formas barrocas y no en las clásico-renacentistas: «La música [moderna/dionisiaca] fue el *Contra-renacimiento* en el campo del arte; a él pertenece la tardía pintura de Murillo y quizá también el estilo Barroco: en todo caso más que la arquitectura del Renacimiento o de la Antigüedad». Más aun, la música dionisiaca que se petrifica en

---

arquitectura barroca sigue siendo música, pues da la apariencia de movimiento musical o, al menos, ese es su objetivo.

Ahora bien, debemos resaltar un último aspecto del fragmento antes citado: la postulación del barroco como un arte del *Contra-renacimiento*, esto es: anticlásico. Pues, para que esta resistencia sea explícitamente formulable, lo barroco debe ser puesto en un estatuto de valor igual a lo clásico, ya que, de no ser así, lo barroco no podría ejercer como su contrario. De este modo, Nietzsche ha colocado por vez primera al estilo barroco en igualdad de validez que el estilo clásico. Es por ello que las formas barrocas —manifestaciones plásticas de la música dionisiaca—, son un *Contra-renacimiento*, una reacción al agotamiento de los principios clásicos y las formas que esos principios posibilitaron. Las formas barrocas son una voluntad de revitalización que se opone al tranquilo ser clásico, que lo engulle de nuevo en el torbellino del devenir. Con todo, lo fundamental reside en que, si lo barroco puede ejercer resistencia a lo clásico, es decir, plantearse como la *contracara* de lo clásico-renacentista (o su otredad); esto es porque se le ha dejado de comprender como degeneración, mal gusto y exceso, para comprenderlo como revitalización necesaria. De tal suerte que sin Nietzsche quizá lo barroco hubiese tardado más tiempo en elevarse hasta una disputa de igual a igual, de estilo a estilo, de concepto a contraconcepto, con lo clásico. El pensador alemán lo tenía muy claro: «Sólo en las personas mal informadas y prepotentes provoca este término [barroco] un sentimiento inmediato de desprecio».<sup>116</sup>

2. Dedicemos ahora unas palabras a la potencia extática que comporta lo dionisiaco. No hace falta insistir más en que lo clásico-apolíneo no se comprende sin el individuo que reposa en la tranquilidad y plenitud de su ser. Pues bien, contra esa tranquilidad y plenitud, contra ese reposo propio de las esculturas clásicas; lo dionisiaco se propone como su arrebató. La pulsión dionisiaca rompe los límites de la individualidad, arrasa con la estabilidad de las imágenes fijas de lo apolíneo y lleva el yo al éxtasis, en el cual este se funde con la totalidad en devenir de lo real: «El individuo —señala Nietzsche—, con todos sus límites y medidas, se hundió aquí en

---

<sup>116</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «Humano demasiado humano II». En: *Obras Completas, Volumen III*. Madrid: Tecnos, 2014, p.313, fragmento 144.

---

ese olvido de sí de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron de ellas mismas desde el corazón de la naturaleza». <sup>117</sup>

Ciertamente, si lo individual permanece tranquilo y seguro de sí, corre el riesgo de entrar en un proceso de mortificación o reificación. Y esto sucede tanto con los individuos «vivos» como con la «vida» de las obras, por ejemplo, de las esculturas de los antiguos dioses. Todo esto puede asociarse con el agotamiento de las formas clásicas, el pesimismo de la debilidad o el hastío de sí del «hombre teórico». Por ello, sólo a través de una pulsión extática y destructiva, eso que se hallaba agotado y al borde de la «muerta cosicidad», puede ponerse de vuelta en movimiento, es decir, revitalizarse. Pero esta revitalización implica justamente enfrentarse a la verdad de la desmesura y el desgarramiento doloroso. Así pues, es tan doloroso el arrancamiento de la totalidad, como el retorno y fusión con esta. La individuación es en sí violenta, pero luego, acostumbrada a permanecer como tal, debe ser de igual modo violentamente arrancada de sí o puesta *en-sí-fuera-de-sí*.

(Si recordamos el modo alegórico y emotivo con que Winckelmann describía el *Torso Belvedere*, es evidente que allí la «muerta cosicidad» de la escultura antigua es puesta en movimiento mediante la escritura. Al ser desmembrada, paradójicamente, vuelve a tener vida, a decirle algo al ser humano moderno y a moverse infinitamente hacia un nuevo ideal. Por ello, no es gratuito que sobre una situación semejante, presente en un poema de Rilke, diga Cuesta Abad: «Que a primera vista la imago escultórica de Apolo haya quedado reducida a un torso significa que en ella se hace patente el *poder destructor del devenir* y, por ende, el *fondo dionisiaco* contra el que se recortan las formas apolíneas en su aparente perfección». <sup>118</sup> En ese sentido, lo que la mirada alegórica de Winckelmann ponía en obra, era ese poder destructor del devenir, ese «fondo oscuro» de lo dionisiaco-barroco donde la vida se había replegado y esperaba para arrancar lo atrofiado de su «perfecta» individualidad).

---

<sup>117</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia»..., p.349.

<sup>118</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. «Estética de la destrucción...»...,p.32 (énfasis nuestro).

---

Por lo demás, la potencia extática de lo dionisiaco que arranca lo individual de sí, se corresponde bien con el éxtasis tan característico del arte barroco postridentino. No hay que ir muy lejos, basta con mencionar el *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652) de Bernini, para descubrir la pulsión extática operando en este arte. Se trata del arrobamiento místico-erótico: un arrancamiento que comienza en el cuerpo y pronto alcanza el alma de la devota. Allí todo está puesto en movimiento por más que se trate de una obra plástica y estática, todo tiende a subir, los vestidos se pliegan como si un viento torrencial acompañase la escena, lo pesado flota, la luz de la redención —como eso que Nietzsche llama el «consuelo metafísico» de la tragedia ática—, se abre desde el cielo para acoger el cuerpo poseso de la santa. Con todo, es fácil asociar lo dionisiaco a lo barroco en cuanto a su pulsión extática, a su fuero místico y a su potencia destructora de la individualidad cerrada que comporta lo clásico-apolíneo.

3. En última instancia, la pulsión extática de lo dionisiaco también implica una afrenta a la «serenidad griega». Para Nietzsche, la tradición alemana había comprendido la serenidad como un simple «bienestar no amenazado» cuando, por el contrario, se trataba de un estado muy frágil, alcanzado tras una sublimación de las potencias dionisiacas. Antes que tratarse de un estado natural del pueblo griego, la serenidad no es más que el resultado de una pugna contra el dolor y el absurdo de la existencia. Por ello, Nietzsche tematiza una diada conceptual que para el Clasicismo Alemán era impensable, a saber: «helenismo y pesimismo». El griego tenía una altísima sensibilidad para el dolor y el absurdo de existir, y esto le motivó a la creación de ilusiones profilácticas —fuesen estas artísticas (la tragedia) o filosóficas (el conocimiento teórico-socrático)—, que le permitiesen persistir en la vida, *querer* la vida. En este sentido, la imagen apolínea acude en auxilio del individuo aniquilado y le presenta una vida digna de ser vivida. Escribe Nietzsche:

[...] aquellos fenómenos fotográficos del héroe sofocleo, dicho con brevedad, lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que alcanza lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la mirada lesionada por la *noche espeluznante*. Sólo en éste sentido tenemos derecho a creer que comprendemos correctamente el serio y significativo concepto de «serenidad griega»; mientras que por todas las sendas y veredas del presente

---

tropezamos, por el contrario, con el concepto falsamente entendido de esa serenidad, reducida a la condición de bienestar no amenazado.<sup>119</sup>

Como se ve, las visiones profilácticas de lo apolíneo procuran la serenidad, pero esta no está dada de antemano, sino que es más bien un segundo momento, una suerte de amnesia necesaria para quienes han visto la «noche espeluznante», unas manchas de luz que envían lo «horroroso de la naturaleza» al fondo. Por ello, la serenidad es una ardua conquista y no un atributo singular e innato del pueblo griego. Por su parte, cabe señalar que, para Nietzsche, la Antigüedad tardía y los inicios de la Edad Media ya habían despreciado esa presunta serenidad griega, pues ella le quitaba a la vida su aspecto tenebroso y misterioso, su terror sagrado:

Esta apariencia de la «serenidad griega» fue la que tanto indignó a las naturalezas profundas y terribles de los cuatro primeros siglos del cristianismo: a ellas esa afeminada huida de la seriedad y del horror, ese cobarde dejarse contentar con el placer cómodo les parecían no sólo despreciables, sino el modo de pensar propiamente anticristiano. Y al influjo de ese modo de pensar hay que atribuir el que la visión de la Antigüedad griega que ha pervivido durante siglos retuviera con casi invencible obstinación ese color rosa pálido de la serenidad — como si jamás hubiera existido un siglo VI con su nacimiento de la tragedia, con sus misterios, con su Pitágoras y su Heráclito [...]»<sup>120</sup>

Pero también el arte cristiano posterior al *Concilio de Trento* (1545-1563) es una reacción a la serenidad de las rígidas y cansinas formas renacentistas. Por ello, el barroco es *Contra-renacimiento* así como es Contra-Reforma; es decir, por un lado rechaza la ausencia de tragicidad e inquietud en el arte (que permite una persuasión *efectista* del devoto) y, por otro; defiende el papel mediador, seductor y consolador de las imágenes que el protestantismo rechazaba. ¿Qué otra cosa son el tenebrismo, dramatismo y la *terribilità* de las formas barrocas, sino un modo de sacudir la serenidad y tranquilidad del humanismo renacentista? La diferencia, si se quiere, estaría en que el terror dionisiaco se complementa con la visión redentora de lo apolíneo en la tragedia ática o en la música wagneriana, mientras que el terror barroco (provocado por el inmanentismo sufriente) se complementa con la visión redentora —que brota del coro angelical—, de la Virgen, el Padre, el Hijo o el Espíritu

---

<sup>119</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia»..., p.369 (énfasis nuestro).

<sup>120</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia»..., p.380.

---

Santo. De tal suerte que el «consuelo metafísico» ante la noche espeluznante es bastante afín a la visión salvífica que el arte postridentino barroco le propone al católico moderno.

\*\*\*\*\*

Una vez trazadas las afinidades entre lo dionisiaco y lo barroco, es posible evaluar a la luz de lo primero lo que Nietzsche dice expresamente sobre lo segundo, y establecer así unas cuantas conclusiones. Para ello, citemos *in extenso* el fragmento 144 del segundo volumen de *Humano demasiado humano*:

*Sobre el estilo barroco.* — Quien como pensador y escritor sabe que no ha nacido para la dialéctica y el encadenamiento de los pensamientos, recurrirá involuntariamente a lo retórico y dramático: pues al final lo que le interesa es hacerse entender y conseguir así poder, lo mismo da que sea conduciendo hacia sí mismo el sentimiento por un camino llano, o asaltándolo de repente — como pastor o como ladrón. *Esto vale también para las artes figurativas y las de las musas, en las que el sentimiento de una carencia de dialéctica o de una insuficiencia expresiva y narrativa, junto con un exuberante y arrollador instinto formal, fomenta esa clase de estilo que llamamos estilo barroco.* — Sólo en las personas mal informadas y prepotentes provoca este término un sentimiento inmediato de desprecio. El estilo barroco nace cada vez que un gran arte se marchita, al haberse vuelto demasiado exigentes los requisitos artísticos para la expresión clásica, como un puro acontecimiento natural, que se contempla con melancolía —porque precede a la noche—, pero al mismo tiempo con admiración por su arte de hallar recursos expresivos y narrativos apropiados a él. Se incluyen en ellos la elección de temas y tramas de elevadísima tensión dramática, ante los que tiembla el corazón aún sin estar elaborados artísticamente, pues el cielo y el infierno del sentimiento están demasiado próximos; a continuación, la elocuencia de intensos afectos y gestos, de lo feo-sublime, de las grandes masas y en general de la cantidad en sí — tal como ya se anunció en Miguel Ángel, el padre o abuelo de los artistas barrocos italianos —; la luz crepuscular, transfiguradora o del ardor pasional sobre formas delineadas con enorme intensidad; además, continuamente nuevas audacias en medios y planteamientos, resaltadas con fuerza por el artista para los artistas, mientras que el profano no puede más que imaginarse estar presenciando el constante desbordamiento espontáneo de todas las cornucopias de un originario arte de la naturaleza: todas estas cualidades que hacen la grandeza de ese estilo no son posibles ni toleradas en las épocas primitivas, preclásicas y clásicas de un género artístico, tales exquisiteces penden largo tiempo del árbol como frutos prohibidos. — Precisamente ahora que la música entra en esta última época se puede conocer el fenómeno del estilo barroco en su particular esplendor y a partir de él, por comparación, aprender mucho sobre las épocas pasadas.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «Humano demasiado humano II»..., p. 313, fragmento 144. (énfasis nuestro)

---

Casi no podría hallarse un fragmento de mayor robustez en ideas. No cabe duda de que Nietzsche ha alcanzado —como mediante rodeos alrededor de lo barroco—, algo que le es esencial al surgimiento y al carácter propios de ese estilo. Ya de entrada, se trata de un estilo que permea todos los ámbitos expresivos: el pensamiento, la escritura, las artes figurativas y las artes de las musas. Pero dicho estilo no surge de manera espontánea, sino, dice Nietzsche, «de una carencia de dialéctica o de una insuficiencia expresiva y narrativa», esto es: de un agotamiento. Pero aún hay más: dicho agotamiento está emparentado con la imposibilidad de mantenerse en el estilo precedente: «El estilo barroco nace *cada vez* que un *gran arte se marchita*, al haberse vuelto demasiado exigentes los requisitos artísticos para la expresión *clásica*». (Nótese que ese «cada vez» ya sugiere una transhistoricidad de lo barroco). Entonces, las exigencias de la expresión clásica se han hecho inabordables, no obstante, ello no se puede atribuir a un reblandecimiento de la pericia técnica, una falta de medios o una disminución del «genio artístico», sino a lo que subyace a todo ello: un agotamiento de y ante las formas que lo clásico permite.<sup>122</sup> Se trata sobre todo de una mezcla de cansancio y aburrimento ante la rigidez de lo mismo. La expresión clásica deja de hablarle a la sensibilidad trágica del ser humano, ese estilo carece de sintonía con la existencia (moderna), sus recursos no bastan, su perfección se revela falsa y carente de vida: limitada. Además, a este estado depresivo del arte le es inherente una contemplación melancólica de esas formas clásicas dejadas atrás, una mirada que, en el intento de extraer vida de ellas, no captura más que la muerte.

Entonces puede hablarse de un ensombrecimiento del mundo que, sin embargo, no es posible enfrentar con nuevos recursos luminosos y con nuevas perfecciones de la razón, sino que es necesario *vivir* la Noche. La «imitación de los griegos» se muestra finalmente como lo que es: resignada pasividad y, en consecuencia, se produce una violenta aspiración al *novum*, un reclamo por nuevas formas. Lo que se activa es un «exuberante y arrollador *instinto formal*» cuyo fin

---

<sup>122</sup> Véase el siguiente fragmento de Nietzsche: «La misma suma de talento y empeño que hace al clásico, hace, tras un lapso de tiempo demasiado prolongado, al artista barroco». (NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos. Volumen II (1875-1882)*. Madrid: Tecnos, 2008. 30 (107), p.418).



---

último es la revitalización de las formas que se han atrofiado y reificado, su reinención, en suma: su puesta en movimiento. Así, todo es llevado a la máxima tensión, las formas clásicas son puestas a prueba en cuanto a su maleabilidad, pues sólo mediante su re-torsión recuperan fuerza expresiva: «Se incluyen en ellos la elección de temas y tramas de elevadísima tensión dramática, ante los *que tiembla el corazón aún sin estar elaborados artísticamente*, pues el cielo y el infierno del sentimiento están demasiado próximos...». Las formas ideales, cerradas, rectoras y canónicas son arrolladas por el sentimiento que aspira a lo infinito, a lo sublime. Asimismo, el efecto buscado ya no es ni plenitud ni serenidad del individuo, sino el asombro del artista por el artista o bien el éxtasis del «profano»: «la luz crepuscular, transfiguradora o del ardor pasional sobre formas delineadas con enorme intensidad [...] resaltadas con fuerza por el artista para los artistas, mientras que el profano no puede más que imaginarse estar presenciando el constante desbordamiento espontáneo de todas las cornucopias de un originario arte de la naturaleza». De tal modo, se comprende además el carácter artificioso, extravagante y erudito que puede adoptar la obra barroca, pero también su efectividad sobre los «simples de espíritu», su vida en movimiento, su exuberante «naturaleza» y su potencia de éxtasis. El arte barroco oscila entre el exhibicionismo elitista y la capacidad de conmover a «las grandes masas», de revitalizar las formas, en fin: de causar efectos tan diversos como para cubrir las diversas gamas de lo social.

Finalmente, muy en la línea del pensamiento nietzscheano, es la música moderna entrada «en esta última época» (es decir: romántica) la que ha permitido redescubrir la necesareidad, validez, vitalidad y esplendor del estilo barroco. Que, además, puede ser usado «por comparación, para aprender mucho sobre las épocas pasadas». De ahí que en el final de este fragmento Nietzsche abra la posibilidad de una transhistoricidad de lo barroco, es decir, de proyectar ese estilo y ese término sobre épocas pasadas para aprender nuevas cosas de ellas. No en vano, se podría afirmar que ese fragmento condensa todo un programa para la revalorización del barroco y su comprensión histórico-filosófica, además de delinear los valores formales y expresivos que caracterizan dicho estilo como reacción al cansancio clásico; pero, también, como trasunto de lo dionisiaco.

---

A modo de conclusión intentemos responder a la pregunta *¿Qué tan dionisiaco es entonces lo barroco?* Pues bien, por más que exista una significativa afinidad entre ambos, no es posible afirmar que lo barroco sea plenamente equiparable con lo dionisiaco. Lo que sí puede afirmarse es que, en lo barroco y en sus formas artísticas, lo dionisiaco ha vuelto a jugar un papel que no tenía en lo clásico, renacentista o neoclásico. El arte clasicista, según se redujo a la imitación de la Grecia antigua y sobre todo del arte ático de orden dórico, es un arte que ha expulsado por completo a lo dionisiaco, que ha excluido de él su elemento. En contraste, el arte barroco — que vino a revitalizar las atrofiadas, reificadas y agotadas formas clásicas—, fue un arte donde ese elemento volvió a surgir. Con todos los problemas que esto puede presentar, cabe decir que en lo barroco comparece una cierta *tragicidad vital* y un *terror sagrado* que lo clásico excluía por principio. Además, de ese modo, el círculo de lo bello se ha abierto o bien se ha roto, el encanto por una región microscópica de las manifestaciones sensibles de los pueblos se ha agotado y se ha revelado como una mera convención. El Ideal cae como Ídolo.

Aunque, por otra parte, para poder equipar las pulsiones que operan en lo dionisiaco con las que operan en lo barroco, es necesaria una secularización o desmoralización de sus contenidos; es decir, hay que despojar las obras barrocas de las iconografías doctrinales de las que tanto gusta la Contrarreforma o bien, ver en ellas lo que son: dramatismo, efectismo, dolor, crueldad, éxtasis y todo tipo de fuerzas que parecen desviarse hacia una ideológica persuasión y seducción. Valga decir, sin embargo, que despojar al barroco de sus contenidos religiosos puede significar la pérdida de algo que le es esencial y por ello esta operación es harto problemática. Con todo, el arte barroco no excluye el sufrimiento de la condición terrena, sino que transfigura ese sufrimiento en una potencia que anuncia la salvación. Asimismo, los *memento mori*, los martirios y las alegorías barrocas sobre la muerte y la vanidad, responden a una concepción trágica de la existencia. Por ello, esas tipologías se complementan con dramáticas resurrecciones, compases, historias de santos y ascensiones de todo tipo. Más aún, el dramatismo del barroco —con aquella metáfora absoluta del *theatrum mundi*—, remite a una concepción del mundo como desfile trágico de imágenes que hacen soportable la existencia en tanto

---

que tránsito incierto hacia la salvación. Sobre esto último, el tiempo barroco está estrechamente ligado al tiempo actual porque inaugura el devenir imagen o fabula del mundo, lo cual remite además a la tesis nietzscheana que dice: «sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo»<sup>123</sup>. En todo lo anterior, el estilo barroco acoge la tragicidad dionisiaca dentro de sí, pues, tal como dice Nietzsche:

También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que no debemos buscar ese placer en los fenómenos, sino detrás de los fenómenos. Debemos conocer que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso llenó de sufrimiento, estamos obligados a introducir nuestra mirada en los horrores de la existencia individual —y, sin embargo, no debemos quedar petrificados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras en mutación—. <sup>124</sup>

Las figuraciones barrocas también provienen de un sufrimiento primordial, de un desconsuelo terreno que busca precisamente el «consuelo metafísico». Asimismo, el arte barroco propone «un engranaje de figuras en mutación» cuyo objetivo es efectuar la persuasión (esto es: seducir al devoto desencantado), pero, esas imágenes no deben ser tomadas como objetos últimos —(al igual que las imágenes apolíneas exigen ver lo dionisiaco sin imagen que les subyace)—, sino que deben impulsar hacia un *más allá* de ellas mismas, deben mostrarle al devoto el *verdadero cielo* detrás del cielo ficticio abierto en las obras y del cielo físico, tarea que es difícil determinar si llevó a cabo con éxito. Sea de ello lo que fuere, queda finalmente evidenciado que, en cuanto al movimiento rítmico, la aspiración a lo infinito, el carácter masivo, la revitalización de las formas en su contacto con la «naturaleza», la potencia extática, la tragicidad, el terror y el poder destructor del devenir; lo dionisiaco comparece sin duda en lo barroco y lo hace en una nueva alianza con lo apolíneo, cosa que en ‘lo clásico-renacentista-neoclásico’ no sucedía. Es por todo ello que, sin analizar el pensamiento de Nietzsche, no se comprende la *historia* propiamente dicha del concepto de ‘barroco’ que el siglo XX desarrollará.

---

<sup>123</sup> NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia»..., p.355.

<sup>124</sup> Ibid. p.404.

---

**I. II. HISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN EUROPA:  
EL NUEVO «IDEAL» DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA**

---

## EL FORMALISMO DE LO «AMORFO»: WÖLFFLIN COMO ARTICULADOR DEL 'BARROCO'

El barroco marca un regreso a un estado amorfo.  
(*Renacimiento y Barroco*)  
Heinrich Wölfflin

Ya antes se había anunciado el paso determinante dado por Heinrich Wölfflin. Y es que, en efecto, fue a partir de las consideraciones de este historiador del arte suizo —estudiante directo de Jacob Burkhardt— que el barroco finalmente adoptó el estatuto de un concepto *necesario* para el pensamiento estético y la historia del arte. De ese modo, en su habilitación de 1888 *Renacimiento y Barroco* [*Renaissance und Barock*], se produjo el paso de la prehistoria del 'barroco' a su historia conceptual propiamente dicha. En esa obra, con privilegiada alusión al medio arquitectónico, Wölfflin analizó el tránsito del Renacimiento al Barroco en términos de un pasaje entre ciertos valores formales y expresivos. Para ello, el autor se propuso reconocer «la ley que permitía vislumbrar la vida interna del arte», pues, confesaba: «es esta la verdadera finalidad de la historia del arte».<sup>125</sup> De ahí que Wölfflin, desde el *prefacio* de su libro, hiciese manifiesto el carácter decididamente formalista de su metodología. A grandes rasgos, el objeto de esta historia es el *estilo* o, más puntualmente, el *cambio estilístico* analizado según una ley inherente a la vida artística; es decir, sin recurrir a explicaciones contextuales, materiales o exteriorizantes de esos cambios. Este análisis, además, se complementa con consideraciones psicológicas sobre los efectos de un estilo en la sensibilidad. Lo cierto es que, con este libro, quedó sellado un comienzo en la historia conceptual del 'barroco', pues allí se le concedió un carácter teórico «absolutamente necesario».<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986. p.11

<sup>126</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco...*, p.79. Así Wölfflin termina de establecer el carácter necesario del estilo barroco que ya Nietzsche había vislumbrado de modo prejuicioso: «El afeamiento del alma humana sobreviene tan *necesariamente* como el estilo barroco sigue al clásico -durante épocas enteras». (énfasis nuestro)

---

Inicialmente, el autor hizo notar que, en su desarrollo, el estilo barroco no fue acompañado de tratado alguno, como sí sucedió con lo clásico-renacentista; cuya pauta venía fijada en los textos de Policleto, Vitrubio o Alberti: «A diferencia del Renacimiento, el barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos».<sup>127</sup> Esto le procuró una cierta libertad respecto al *canon*, por ello, además, Wölfflin asegura que en el Barroco se produjo una primera liberación *consciente* respecto de la Antigüedad; pues algunos artistas se alejaron «voluntariamente» de las estrictas exigencias clásicas, al tiempo que perdieron la devoción sagrada por los antiguos: «Aquel sentimiento que *veneraba* cualquier huella del espíritu clásico *como algo divino* ha desaparecido. Ello puede ser debido en parte al *aumento de la consciencia de la propia identidad*, lo cual no podemos reprocharle a aquella generación».<sup>128</sup> Entonces, la época Barroca y sus artistas estaban conscientes de su propia identidad, cosa que derivó en la pérdida de la inmediata veneración de lo clásico; es decir, en una incipiente actitud reflexiva y emancipatoria, casi diríamos «moderna».

Ahora bien, el barroco no sólo no se acompañó de tratados, sino que hasta ese momento este carecía de una teorización sistemática posterior (como la que Winckelmann, Goethe, Lessing o Hegel hicieron de lo clásico) y, por ello, Wölfflin emprendió justamente esa tarea. Así, en la *primera parte* de la obra se analiza la «*naturaleza de la transformación estilística*» entre la arquitectura renacentista y barroca, esto a partir de transformaciones en los edificios romanos de mediados del siglo XVI hasta inicios del XVII; fijándose en su exterior, interior, espacialidad y ornamentación. Valga decir que fue tal la magnitud de la influencia nietzscheana en este análisis, que muchos valores y efectos del estilo barroco son caracterizados con expresiones como «embriaguez», «éxtasis», «orgía», «retorno a lo amorfo», «efecto masivo» y otras previamente utilizadas por Nietzsche para hablar de lo dionisiaco o de lo barroco mismo. De ese modo, el estilo barroco fue caracterizado en tensión con el estilo clásico-renacentista, aunque esto de manera menos sistemática que en libros posteriores del autor.

---

<sup>127</sup> Ibid. p.22

<sup>128</sup> Ibid. p.24-25 (énfasis nuestro)

---

Al inicio, Wölfflin introduce la noción de lo «pintoresco» como lo más propio del estilo barroco y, seguidamente, deriva de allí otros rasgos formales como su «efecto de masa», «movimiento» e «infinitud». Así pues, lo *pintoresco* de la arquitectura barroca reside en su vocación efectista, es decir, en su capacidad para crear «cuadros», escenas dramáticas y efectos visuales. Por ello, esta arquitectura opera en el percipiente de modo muy distinto a la clásica: «la arquitectura estricta actúa sobre nosotros a través de lo que ella *es*, por su realidad corporal, la arquitectura pintoresca actúa en cambio por lo que *parece*, por la impresión de movimiento»<sup>129</sup>. Como se ve, en la arquitectura barroca prima la apariencia y, de hecho, es por ello que puede efectuar la impresión de movimiento en el seno de lo estático; hacer que la música petrificada (en arquitectura) siga siendo música. Un buen ejemplo de esto es el efecto de movimiento que brindan las columnas salomónicas, donde las líneas de los fustes se aceleran en una dinámica espiral.

Pero el carácter pintoresco no basta para definir el barroco, pues lo pintoresco y su efecto de movimiento también se encuentran en el estilo rococó. Por esa razón, Wölfflin recurre a un segundo rasgo que denomina «efecto de masa» [*Masseneffect*]. «El antiguo estilo —escribe— pensaba linealmente, su propósito era encontrar la fluidez y la armonía de las líneas, el estilo pintoresco no piensa más que en masas: sombras y luz son sus elementos».<sup>130</sup> Así pues, la linealidad simétrica y armónica del estilo clásico-renacentista, es desplazada por una masividad que permite los juegos de claroscuro. Esta masividad del barroco se corresponde con el abandono de las partes individuales y autónomas de la arquitectura clásica, de manera tal que se produce un espacio unitario e ilimitado. En las iglesias, por ejemplo, las partes laterales son sacrificadas formando una sola fachada (véase la *Iglesia del Gesú*) y las salas secundarias unificadas en busca de ese efecto masivo o sublime. Por lo demás, este *efecto de masa* en el cual se sacrifican las partes autónomas, marca también el paso de lo plano a lo profundo y de lo finito a lo infinito: «Este estilo [el barroco] no busca formas, figuras, motivos tomados en sí mismos, sino un efecto de masa, no de

---

<sup>129</sup> Ibid. p.30

<sup>130</sup> Ibid. p.31

---

espacio delimitado, isino de espacio infinito!».<sup>131</sup> Con esto, además, se hace patente aquella diferencia crucial entre el arte clásico y el barroco, a saber: la diferencia entre la forma cerrada sobre sí y la forma abierta o infinita. El estilo barroco tiende, según Wölfflin, a buscar proporciones libres y figuras que rompan con la estabilidad y la quietud. Mientras que lo clásico-renacentista busca la perfección de las partes y su acabamiento en una totalidad estricta, el barroco busca la apertura ilimitada de sus formas. El caso paradigmático en ese sentido se resume en la contraposición entre el círculo y el óvalo: «El círculo, por ejemplo, es una forma absolutamente quieta y estable; el óvalo es inquietud, parece querer variar a cada instante, no da una impresión de necesidad. El barroco busca, por principio, estas «libres» proporciones. Lo que está determinado y ha recibido una conclusión *repugna a su naturaleza*». <sup>132</sup> La forma barroca, como se ve, no admite su acabamiento o determinación absoluta. De ese modo evade toda quietud y se pone en movimiento, ya sea como infinito descenso: («Los peldaños redondos que conducen de la plaza de las columnas a San Pedro son un ejemplo monstruoso. Tienen el aspecto de una masa viscosa que desciende lentamente. Ya no se puede pensar en subir, sólo se tiene el sentimiento del descenso»<sup>133</sup>); o bien, como infinito ascenso: («Contrariamente al Renacimiento, que tiende a la permanencia y a la inmovilidad, el barroco manifiesta también en su dinamismo el *sentimiento preciso de una dirección*: aspira a subir»<sup>134</sup>). Así, por un lado, el barroco es la pesantez que hace a la forma «sufrir» la carga de la materialidad y, por otro, la materialidad «tierna y sabrosa» que asciende en formas cada vez más fluidas. Esta caracterización, en apariencia contradictoria, se corresponde bien con la violenta pugna entre cuerpo y alma que la inmanencia barroca suscita. En principio, las formas clásicas (como los individuos) sufren la pesantez del mundo terreno, sin embargo, esas formas también se retuercen y fluidifican hacia lo alto, por ejemplo, en las representaciones siderales de las cúpulas eclesiásticas: «pero en lo alto —escribe Wölfflin—, allí donde en otro tiempo un techo liso cerraba apaciblemente el espacio, redondea una inmensa bóveda (esquifada), o acaso no; es

---

<sup>131</sup> Ibid. p.35

<sup>132</sup> Ibid. p.68 (énfasis nuestro)

<sup>133</sup> Ibid. p.48

<sup>134</sup> Ibid. p.63



---

demasiado abierta: olas de nubes descienden, cohortes de ángeles pasan, un destello celeste resplandece». <sup>135</sup>

Ahora bien, volviendo sobre la forma cerrada y la forma abierta, en la sección titulada *El Gran Estilo*, hay un pasaje donde esa diferencia termina por resolverse en otra más primordial; aquella que ya Nietzsche había desarrollado ampliamente en su caracterización de lo apolíneo y lo dionisiaco: la diferencia entre ser y devenir. A todo esto, Wölfflin suma algunas consideraciones psicologistas sobre los efectos producidos por el carácter de ambos estilos. Citemos ese importante pasaje:

El Renacimiento es el arte de la belleza apacible. Nos ofrece esta belleza liberadora que experimentamos como un bienestar general y como un crecimiento regular de nuestra fuerza vital. En sus *creaciones perfectas* no se encuentra ninguna pesantez ni ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación. Cada forma se manifiesta libremente, por entero y sin esfuerzo [...] El barroco persigue otro efecto. Quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, *éxtasis*, *embriaguez*. Tiende a dar una impresión del instante, mientras que la acción de una obra del renacimiento es más lenta y más suave, pero también más duradera: es un mundo que no se querría abandonar nunca. El barroco ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una sensación de malestar. No evoca la *plenitud del ser*, sino el *devenir*, el acontecimiento, no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad. Uno no se siente liberado, sino arrastrado al interior de la tensión de un estado apasionado. <sup>136</sup>

Sin duda, detrás de esas consideraciones se halla un influjo nietzscheano, pues la diferencia entre el efecto provocado por el estilo clásico y el barroco, es muy similar a la que se presenta entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Más aún, se trata nuevamente de la serenidad enfrentada al éxtasis; o bien, de la permanencia en la bella individualidad enfrentada a un poder arrollador, fugaz y sublime. Por otra parte, si las formas plenas del Renacimiento producen un bienestar general y una cierta liberación; las formas barrocas, en su devenir, no parecen liberar de ningún modo (y en esto Wölfflin se aleja un tanto de Nietzsche). Así pues, el efecto de arrobamiento provocado por el estilo barroco está lejos de ser liberador, al contrario, ese efecto pronto deja al percipiente en un estado de insatisfacción. Con todo, es evidente que

---

<sup>135</sup> Ibid. p.70

<sup>136</sup> Ibid. p.39-40 (énfasis nuestro)

---

en Wölfflin persiste una preconcepción «clasicista» sobre el estilo barroco, pues aún se le mira con una cierta resignación. En otras palabras: por más que eleve el estilo barroco a la dignidad científica de un concepto y, con ello, lo piense al lado del concepto de lo clásico-renacentista; dicho estilo no ha dejado de verse como trasunto de un Ideal perdido, de unas «creaciones perfectas» que se han vuelto imposibles. El estilo barroco se entiende siempre como subordinado, esto por más que todos los esfuerzos estén orientados a elevarlo. Más aún, dicha preconcepción es tal que Wölfflin —al igual que lo hacía Nietzsche cuando hablaba del barroco en términos de un estilo que nace cuando «un gran arte se *marchita*»— se refiere a la masividad de la arquitectura barroca como un síntoma de «declive» artístico:

Hacer algo grande es un fenómeno que se encuentra en el declive de todo arte, o mejor; el arte declina desde el momento en que actúa utilizando efectos de masa y proporciones colosales. Ya no se es sensible a una forma en sí misma, el sentido formal pierde su finura; se busca únicamente lo imponente y arrollador.<sup>137</sup>

Con esta declaración, se hace evidente que la actitud prejuiciosa respecto del barroco no ha sido superada. Muy por lo contrario, lo clásico en tanto que ideal y perfección de la forma, aún acecha el juicio de Wölfflin como un fantasma y lo influencia. El carácter masivo que adopta el barroco temprano es visto como declive porque, se piensa, lo imponente busca persuadir por la fuerza y de ese modo pierde la finura del sentido formal. Este prejuicio también opera cuando Wölfflin afirma que: «El barroco marca un regreso a lo amorfo»<sup>138</sup>, pues, dicho regreso sólo puede ser tal mientras se presuponga la existencia de una forma (ideal). Es decir, lo barroco «marca un regreso a lo amorfo» sólo respecto de las formas «perfectas» de lo clásico-renacentista. A esto habría que agregar que, en el ámbito del estilo, hablar de amorfismos no parece tener mucho sentido, pues todo estilo es siempre forma, o al menos lo es como *formación* intersubjetiva de los materiales expresivos en una época específica. De tal suerte que detectar amorfismos sólo es posible si se presupone la existencia de formas canónicas. Por ello, en lo que a este libro refiere, la historia del arte de Wölfflin no sale bien librada del *canon* clásico, pues mantiene sus formas como ideal de comparación y, en consecuencia, sus juicios respecto de lo barroco se

---

<sup>137</sup> Ibid. p.41

<sup>138</sup> Ibid. p.54

---

ven perniciosamente alterados. Incluso, podría decirse que al método formalista de Wölfflin el carácter desmesurado y abierto de las formas barrocas se le torna refractario y, por ello, su concepto de barroco intenta formalizar algo que se le resiste; pero no porque carezca de forma, sino porque sus formas son inapresables.

Con esto dicho, pasemos a la sección del libro que más nos interesa. Se trata de la *segunda parte*, intitulada *Las razones de la transformación estilística*. Allí, una vez establecido el carácter específico del estilo barroco en contraposición al clásico-renacentista; Wölfflin pasa a preguntarse por las *razones* de ese cambio estilístico: «¿Por qué ha terminado el Renacimiento? ¿Por qué es precisamente el estilo barroco el que le sucede?». <sup>139</sup> Antes de responder a estas preguntas, el autor señala que no es posible atribuir el cambio a la invención individual de un artista o arquitecto, pues el barroco surge por doquier y por doquier reemplaza a la forma antigua. Por ello, el estilo se comprende como «generalidad del sentimiento de la forma» y el cambio estilístico es entonces el relevo entre sentimientos de la forma realmente distintos. Posteriormente, Wölfflin pasa a señalar dos posibles explicaciones teóricas de los cambios estilísticos en la historia del arte: la «*ley de la obsolescencia*» y lo que nosotros podríamos denominar la *ley del reflejo*. La primera de estas explicaciones recurre a la tesis del debilitamiento en el sentimiento de una forma; aplicado al caso que nos compete, esto es: el sentimiento de la forma clásica-renacentista se torna obsoleto, deja de ser atractivo y de producir efectos vitales en la sensibilidad de una época. Además, según esta teoría el cambio estilístico se produce con plena autonomía del contexto material, histórico y existencial. De ese modo, le asegura al arte y al estilo una vida autónoma. Ahora, aunque esta explicación en general (es decir: no para el caso específico del barroco, sino para todo cambio estilístico) Wölfflin la atribuye a Adolf Göller, es evidente que también se alimenta de la sintomatología de la cultura nietzscheana. Lo anterior se hace evidente cuando Wölfflin señala una metáfora anteriormente usada por Nietzsche: «como punto de referencia preferido para ilustrar esta teoría se escoge la imagen de una planta que florece y *marchita*». <sup>140</sup> Por el otro lado, la explicación que corresponde a la *ley del reflejo*, recurre a la tesis según

---

<sup>139</sup> Ibid. p.79

<sup>140</sup> Ibid. p.80 (énfasis nuestro)

---

la cual los cambios estilísticos son: «un testimonio de los cambios que han tenido lugar en la existencia humana. [...] Un estilo, para esta segunda teoría, *expresa* una época, cambia, cuando la sensibilidad cambia».<sup>141</sup> Ni que decir tiene que se trata de una explicación exteriorizante, según la cual el cambio estilístico es un *reflejo* de cambios técnicos, materiales o históricos; sean estos últimos religiosos, económicos, socioculturales o políticos.

La cuestión, por ende, admite dos explicaciones contrapuestas: una formalista (interiorizante) y otra materialista (exteriorizante). Wölfflin, por su parte, se inclina definitivamente por la primera, sin embargo, no se conforma sólo con la *ley de la obsolescencia* para explicar el cambio estilístico. Pues, si bien el autor piensa que las premisas de esa teoría son correctas —a saber, que la repetición dilatada de un mismo estímulo formal se torna, a la postre, en fatiga ante esa forma—; también sostiene que ello no explica «¿de qué manera el embotamiento pudo tomar una parte activa en la constitución del estilo?».<sup>142</sup> Asimismo, la *ley de la obsolescencia* y «la fatiga del sentimiento de la forma» de Göller, no pueden dar cuenta del surgimiento de *un* nuevo estilo y no de infinitos estilos diferentes: «¿Por qué al final del Renacimiento, no ha tratado cada uno de intentar crear algo distinto? Una sola solución a gustado».<sup>143</sup> Es entonces que Wölfflin recurre a una doble explicación: por un lado, evoca el cambio en la «atmósfera fundamental» de una época que explicaría por qué no surgen infinitos estilos nuevos y, por otro lado, se sirve del principio psicológico según el cual «juzgamos a cada objeto por analogía con nuestro cuerpo».<sup>144</sup>

Así, la noción de «atmósfera fundamental» ejerce como el reemplazo formalista a toda causa material o contextual del cambio estilístico. En otras palabras, esa atmósfera fundamental es una especie prototípica y aún demasiado abstracta de *Kunstwollen* (*voluntad artística*), según la postuló el historiador del arte austriaco Alois Riegl unos años después. Esta *voluntad de arte* consiste en una pulsión espiritual compartida por un grupo de individuos que homogeniza las expresiones

---

<sup>141</sup> Ibid. p.79

<sup>142</sup> Ibid. p.81

<sup>143</sup> Ibid. p.82

<sup>144</sup> Ibid. p.84

---

formales de una época y lugar determinados.<sup>145</sup> Evidentemente, la atmósfera fundamental de Wölfflin tiene el mismo objetivo: explicar el cambio estilístico a partir de *una* fatiga que da paso a *un* nuevo «sentimiento *general* de la forma» y a *un* nuevo estilo; todo esto sin recurrir a explicaciones técnico-materiales, histórico-contextuales o extra-psicológicas. Por lo demás, esa atmósfera tiene la ventaja de ser traducible a formas plásticas, mientras que el pensamiento lógico sólo es traducible a formas lingüísticas:

Pero esta atmósfera fundamental no puede ser un pensamiento definido o un sistema de proposiciones lógicas, sino no sería una atmósfera. El pensamiento no puede expresarse más que por la palabra, una atmósfera puede expresarse también en una estructura tectónica, en todo caso cada estilo nos acerca a una atmósfera de manera más o menos precisa.<sup>146</sup>

Ahora, debido a que el historiador no puede acceder a los cuerpos fácticos que habitaron una época pasada, este se ve obligado a derivar el cambio de actitud corporal de los testimonios plásticos. De tal suerte que la atmósfera fundamental no es postulada como la explicación directa del surgimiento de un estilo, sino como su condición previa, es decir, el cambio de la atmósfera fundamental no produce directamente el cambio estilístico, sino un cambio en la existencia corporal que, luego, se expresa en un nuevo estilo. Sin embargo, son los testimonios plásticos (las representaciones de los cuerpos) de una época los que permiten derivar ese cambio en la existencia corporal. Y, valga decir, esa cambio de existencia corporal se expresa bien en el medio arquitectónico, donde se hace evidente que «Trasparamos a todo cuerpo la experiencia adquirida con el nuestro propio».<sup>147</sup> Sin embargo, en este punto el autor considera necesario dar un salto de lo arquitectónico a lo decorativo. La razón de ello reside en dos aspectos. En primer lugar, debido a que Wölfflin se

---

<sup>145</sup> En su libro *El arte industrial tardorromano* (1901) Alois Riegl escribe: «Toda voluntad humana [*Wollen*] está orientada a la configuración satisfactoria de su relación con el mundo (en el sentido más amplio, dentro y fuera del hombre). La voluntad artística [*Kunstwollen*] plástica regula la relación del hombre con la manifestación sensiblemente perceptible de las cosas: en ella se expresa el modo y manera en que el hombre en cada caso quiere ver conformados o coloreados los objetos (como en la voluntad artística poética el modo y manera en que quiere tener representados los objetos de forma expresiva) [...] El carácter de esta voluntad se engloba en lo que llamamos la respectiva cosmovisión (también en el sentido más amplio de la palabra): en la religión, la filosofía, la ciencia, en la política y el derecho, soliendo sobresalir generalmente una de las formas de expresión mencionada sobre las otras». (RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1992, p.307-308).

<sup>146</sup> *Ibid.* p.83

<sup>147</sup> *Ibid.*

---

ocupa del periodo más inmediato de transición, esto es, del momento en que «un sistema formal constituido pasa de una generación a otra, en los que la relación interior cesa de existir, en los que el estilo impuesto que se sigue utilizando sin comprenderlo se vuelve cada vez más un esquema sin vida»<sup>148</sup>; ese tránsito debe ser constatado en un ámbito expresivo directo y popular. En otras palabras, como se trata del tránsito seminal, el nuevo «sentimiento de la forma» se muestra primero en artes decorativas como la pintura, pues allí este puede plasmarse sin demasiadas dificultades técnicas y temporales. Dice el autor: «es preciso observar en otro lugar la expresión viva del sentimiento popular, no en la arquitectura con sus grandes formas de pesados movimientos, sino en las artes decorativas menores».<sup>149</sup> En segundo lugar, es en la pintura y la escultura donde más fácilmente se encuentran las representaciones corporales en sí mismas, es decir, las figuras humanas representadas según la «atmósfera fundamental» de una época. Por todo ello, el autor se ve obligado a recurrir a frescos y esculturas para así leer el cambio en la existencia corporal del barroco, que es también el cambio de estilo.

Entonces para Wölfflin el cambio estilístico —que es trasunto del cambio atmosférico—, aparece primordialmente en la configuración y actitud de los cuerpos representados en las artes decorativas. Esto puede comprenderse como una reducción de los objetos que delatan el cambio estilístico a *un* objeto predilecto: los cuerpos o figuras humanas. Para Wölfflin, la razón que subyace a todo ello reside en lo siguiente: «la importancia del principio de esta reducción de formas estilísticas a la forma humana se debe al hecho de que *aquí tenemos la expresión inmediata de algo espiritual*».<sup>150</sup> Sin duda, es hegeliana la opinión según la cual lo espiritual está puesto de modo inmediato y adecuado en la figura humana, por ende, al menos en este punto, el formalismo temprano de Wölfflin se nutre de la *Estética* hegeliana.<sup>151</sup> En todo caso, lo importante es explicitar el núcleo del método wolffliano, a saber: la

---

<sup>148</sup> Ibid. p.85

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Ibid. p. 86 (énfasis nuestro)

<sup>151</sup> Tal como decía Hegel: «la figura humana es lo espiritual siendo individual, exteriormente [...] en la figura humana se da lo espiritual inmediatamente, aparece en ella». (HEGEL, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética [verano de 1826]...*, p.285).

---

atmósfera espiritual de una época encuentra su expresión más inmediata en la configuración del cuerpo humano, por ello, en ausencia de los cuerpos fácticos de una época histórica, el historiador formalista se ocupa sobre todo de las representaciones corporales de esa época y, de este modo, elucida el cambio de un estilo a otro, que es siempre efecto de un cambio en la atmósfera fundamental y en el sentimiento *general* de la forma.

Por ejemplo, en los frescos de la *Galería Farnese* (1597-1608) realizados por los hermanos Carracci, Wölfflin detecta un profundo cambio en la fisonomía y actitud de los cuerpos durante el Barroco. En contraste con las figuras clásico-renacentistas (donde prima la «expresión simple y fácil de una naturaleza fuerte y vivaz»), los cuerpos allí representados se hallan sometidos por la pesantez, sus grandes masas musculares hacen que estos graviten hacia la tierra y adquieran «un ímpetu patético» que los muestra al borde del «desplome»<sup>152</sup>. Pero hay también en esos cuerpos gestos más bien extáticos, impulsivos y fugaces. De hecho, ese doble aspecto en la corporalidad barroca remite a la pugna entre el descenso y el ascenso, entre lo terreno y lo sideral, entre la inmanencia creciente y la trascendencia anhelada. Mientras la inmanencia aplasta los cuerpos, esos cuerpos también evidencian un despliegue de fuerzas ascendentes. Es entonces que Wölfflin emite un juicio muy relevante: «Pero este gran despliegue de fuerza no significa en absoluto que la presencia corporal adquiera más vigor. El trabajo de los órganos motores es deficiente, el espíritu no domina más que imperfectamente el cuerpo»<sup>153</sup>. He allí el problema: en el barroco el espíritu no domina adecuadamente sobre el cuerpo; es decir, la forma no se impone satisfactoriamente sobre la materia y, con esto, el ideal de la belleza clásica se vence. De tal manera, parece que el cuerpo barroco, en tanto que *no* se haya perfectamente espiritualizado, es visto con un cierto desprecio (como «sin vigor») propio de la tradición clasicista e idealista.

Por otra parte, el historiador suizo también se ocupa del momento seminal del barroco; es decir, del periodo tardío de Miguel Ángel. Pues, para Wölfflin, al final de su vida, Michelangelo (el «padre del barroco»), adoptó un tratamiento de los

---

<sup>152</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco...*, p.87

<sup>153</sup> *Ibid.* p.87

---

cuerpos que expresaba lo terrible, eso que sus contemporáneos denominaron la *terribilità*. Wölfflin alude sobre todo a las figuras de la *Tumba de los Médicis* (c. 1534) que «yacentes allí [...] se caracterizan por una inquietud y una insatisfacción profunda».<sup>154</sup> A esa actitud Wölfflin la caracteriza con el término alemán *Woltschmerz*, que el traductor vierte por «sentimiento trágico de la vida» y que, sin duda, remite a esa tragicidad —tan dionisiaca como barroca— con la cual la modernidad europea, una vez comenzó a deteriorarse el optimismo humanista del Renacimiento, se revistió perdurablemente. En este aspecto, Wölfflin, siendo infiel al formalismo, no puede evitar hacer alusión a la crisis de la inmanencia sufriente del barroco: «el mundo laico se opone de nuevo al mundo eclesiástico y sagrado, la alegría de vivir ingenua termina, el Tasso escoge, para su epopeya cristiana, a un héroe que está cansado de este mundo».<sup>155</sup> De cualquier modo, una vez evidenciado el cambio de estilo a través del cambio corporal en frescos y esculturas, Wölfflin realiza un balance general de lo dicho:

El ideal corporal del barroco romano se podría describir de esta manera: las formas esbeltas y sutiles del Renacimiento dan paso a cuerpos masivos, grandes, de pesados movimientos, de marcada musculatura y abundante vestimenta (tipo hercúleo) [...] Pero hay más: a ese efecto de masa se añade en todos los sitios un movimiento con una impetuosidad y con una violencia exacerbada.<sup>156</sup>

A partir de esa sentencia, el autor extrapola a la arquitectura barroca todos los «síntomas» hasta aquí mencionados: el efecto de masa, la pesantez, la inflexibilidad, el movimiento, la acción terrible y la agitación; tal como lo había mostrado en la *primera parte* del libro. Pero, más importante aún, reconoce que se ha producido un reemplazo del Ideal clásico: «Lo ideal ya no es el apacible ser, sino el estado de agitación».<sup>157</sup> En ese cambio de ideal resuena toda la serie de oposiciones entre lo clásico y lo barroco que nos han saltado al camino hasta aquí: la forma cerrada y la forma abierta, lo simbólico y lo alegórico, lo individual y lo infinito, el ser y el parecer, lo antiguo y lo moderno... Pero, a todo esto, falta agregar lo bello y lo sublime.

---

<sup>154</sup> Ibid. p.89

<sup>155</sup> Ibid. p.90

<sup>156</sup> Ibid. p.86

<sup>157</sup> Ibid. p.87



---

Y, a pesar de todo, la arquitectura ofrecía al genio barroco un medio de expresión irremplazable: poseía algo completamente único; era capaz de dar la impresión de *sublime*. Alcanzamos en este momento el corazón del barroco [...] La arquitectura barroca, y ante todo los espacios inmensos de sus iglesias, llena el espíritu de una especie de embriaguez [...] Uno se embriaga con la representación de lo que escapa a toda representación, desea precipitarse en los abismos de lo infinito [...] La nostalgia que posee el alma para perderse en el infinito no puede encontrar ninguna satisfacción en la forma limitada, *en lo simple que se puede abarcar con la mirada*.<sup>158</sup>

Lo sublime es aquello que excede la percepción simbólica (bella) de una obra, es decir, en palabras de Winckelmann, aquella que se da en «una sola mirada» y en «un solo concepto». Pues lo sublime, al contrario, desborda toda posibilidad de aprehensión y de ese modo rompe las convenciones espaciotemporales, abrumba los sentidos, escapa a las imágenes y frustra los conceptos. He allí la alianza entre el arte barroco y el arte moderno que se desliga de los cánones clásicos de la Antigüedad. Por eso, tal como ya lo había intuido Nietzsche, Wölfflin encuentra en el «corazón del barroco» la sublimidad moderna que lo enlaza con el sentimiento y el arte de su tiempo.

Sobre este punto, el parentesco de nuestra época con el barroco italiano se hace evidente. Al menos en algunas de sus manifestaciones. Son las mismas emociones a las que *Richard Wagner* recurre para actuar sobre nosotros. «Ahogarse — hundirse — inconsciente — placer supremo —» Su estilo coincide perfectamente con la forma barroca y no es un azar si él recurre precisamente a Palestrina, que es contemporáneo del barroco.<sup>159</sup>

Si Nietzsche había esbozado el programa de una revalorización del barroco que permitiría «aprender mucho sobre las épocas pasadas» y, a su vez, insinuaba la presencia del barroco en la música romántica y, por ende, en el arte de su tiempo. Wölfflin, por su parte, captó perfectamente esa insinuación y estableció el vínculo *explícito* entre el ‘barroco’ y el arte de su tiempo. Así pues, inauguró dos perspectivas teóricas de sumo valor para el siglo XX: primero, el barroco implanta la semilla de lo propiamente moderno, de la alternativa moderna al Ideal clásico (forma abierta, agitación, devenir, tragicidad, sublimidad y todas esas *marcas* modernas que el barroco hace emerger) y, segundo, el concepto de barroco, por ende, posee mayor

---

<sup>158</sup> Ibid. p.93-94

<sup>159</sup> Ibid. p.94

---

*valor de contemporaneidad* y potencia para pensar el propio tiempo, que lo clásico-renacentista. Sin embargo, más allá de esta novedad, Wölfflin se comporta antes como un articulador que como un renovador; es decir, su operación ha consistido en tomar el material dado por la prehistoria conceptual del barroco y formalizarlo en un concepto, dándole así existencia efectiva. Ahora bien, que esto sea así, no quita que el método formalista y el influjo de la tradición europea le den al concepto (de barroco) un estatuto pobre de contenido histórico y poco vital. De hecho, Wölfflin puede verse a la vez como articulador activo del concepto y como receptor de una tradición y un espacio de experiencia que excede su agenciamiento y le determina en su labor conceptual. Todo esto queda evidenciado en la conclusión que el autor da a esta *segunda parte* del libro:

La época clásica del Renacimiento posee la misma sensibilidad que la Antigüedad clásica. Y para hacer surgir con toda su fuerza la oposición histórica con el barroco no veo nada mejor que recoger lo que Justi cita como característico del sentimiento artístico de Winckelmann, considerado una naturaleza clásica; medida y forma, simplicidad y nobleza de la línea, tranquilidad del alma y suave emoción, he ahí las grandes palabras de su evangelio artístico. Las aguas cristalinas son su símbolo preferido. Búsquese lo contrario a cada uno de estos conceptos y se habrá caracterizado la naturaleza del nuevo estilo.<sup>160</sup>

En esa conclusión encontramos la pauta conceptual que la tradición teórica europea —más allá de la diferencia entre métodos explicativos— va a adoptar en gran medida; al menos durante la primera mitad del siglo XX. Primero, el Renacimiento es un trasunto isomórfico de la Antigüedad clásica. Segundo, el Barroco, por su parte, es la interrupción de ese renacer que se produce bajo la forma de una oposición histórica: lo antiguo y lo moderno (lo clásico y lo barroco). Ahora bien, el concepto de barroco es aquí impensable sin el contrapunto del concepto de lo clásico que, además, es siempre remitido a la doctrina estética de Winckelmann. Y no es casual que Wölfflin se refiera a la obra de Winckelmann en términos de un «evangelio artístico», esto es: como el mensaje bueno, bello y verdadero. En ese sentido, por más que exista un análisis puntual de las obras arquitectónicas del barroco seminal, ellas no son el único criterio en el proceso de conceptualización, sino, antes bien, ese criterio lo da el concepto «superior», hegemónico y canónico de

---

<sup>160</sup> Ibid. p.95-96

---

lo clásico. De tal suerte que en la conceptualización del barroco se opera —como lo hiciese Nietzsche con lo apolíneo y lo dionisiaco—, mediante contraposiciones simétricas con el concepto (de lo) clásico. Así, lo que llamamos *tensión extrínseca* respecto a la teoría estética *européa* del barroco, se refiere justamente a ese modo de conceptualizar lo barroco en oposición a lo clásico. El problema de esto reside en que se hacen depender los valores estéticos y expresivos del barroco de una relación negativa con lo clásico. Y además, como lo clásico comporta el Ideal y la Forma por excelencia; entonces la naturaleza del nuevo estilo es vista como *menos* ideal y *más* amorfa.

\*\*\*\*\*

Poco menos de treinta años después —tras un libro dedicado a *El Arte Clásico* [1899]—, Wölfflin publicó su obra más influyente: *Los Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte* [1915]. En dicha obra, sin duda, el autor ya evidencia un amplísimo conocimiento de los estilos individuales, nacionales y epocales de la Modernidad europea pues, de no poseer dicho conocimiento, la compleja labor esquemática realizada en esta obra no pareciese probable. Y en efecto, allí no se trata sólo de formalizar comparativamente dos estilos (clásico-renacentista y barroco), sino de postular los *conceptos fundamentales* de una ciencia histórica del arte, esto es: un conjunto de «esquemas ópticos» que determinan las posibilidades más generales de imitación y expresión artística en el curso de la historia occidental. Ahora, todos esos «conceptos fundamentales» estaban previamente esbozados en *Renacimiento y Barroco*, ya fuese explícita o implícitamente. De hecho, deteniéndose en el inciso anterior, el lector podrá constatar que: de las cinco diadas conceptuales aquí postuladas, tres (líneal-pictórico, plano-profundo y plural-unitario) se hallan explícitamente tematizadas en ese primer libro. Y, del mismo modo, las dos restantes (forma cerrada-forma abierta, claro-indistinto) habían sido esbozadas, aunque de manera menos explícita. En todo caso, el análisis comparativo entre el estilo renacentista y barroco permitió el surgimiento de esos conceptos que, ahora, aparecen como los fundamentos sistemáticos de la ciencia formalista de la historia del arte.

---

Con otras palabras: se descubre en la historia del estilo un substrato de conceptos que se refieren a la representación como tal, y puede hacerse una historia evolutiva de la visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia. Sacar a luz esa íntima evolución óptica no es nada fácil indudablemente, y no lo es porque las posibilidades representativas de una época no se presentan jamás con una pureza abstracta, sino, como es natural, unidas siempre a una cierta sustancia expresiva, inclinándose entonces el espectador casi siempre a buscar en la expresión la explicación de todo el fenómeno.<sup>161</sup>

Se ha producido entonces un descubrimiento en la historia del estilo (cabe conjeturar que a través de los libros previos del autor), pues algo se ha mostrado subyacente a la sustancia expresiva de las obras de arte, una suerte de esquemas visuales que determinan el carácter mismo de toda expresión. Por ello, no se trata de una tarea fácil, pues implica elucidar las condiciones puramente formales de la evolución óptica occidental. Además, sólo así puede resolverse satisfactoriamente el problema de las diferencias individuales y nacionales del estilo, ya que todas ellas quedarían determinadas según el *modo de ver* que cierta época habilita. Valga decir que, a diferencia del formalismo seminal de *Renacimiento y Barroco*, el modo de explicar el cambio estilístico es ahora bastante más sistemático. Si bien la exigencia de no recurrir a explicaciones contextuales o materiales se mantiene, el fundamento explicativo cambia: ya no se trata de la «atmósfera fundamental», el «sentimiento de la forma» y la «existencia corporal» que se manifestaban en un determinado estilo; sino, como veremos, de una suerte de conceptos *a priori* de la visualidad.

Por ello, metodológicamente hablando, Wölfflin se declara en deuda con la filosofía kantiana, sin embargo, admite que sus categorías ópticas «no son deducidas de un mismo principio», de modo que para Kant resultarían cuando menos «sencillamente ‘apresuradas’».<sup>162</sup> Lo cierto es que, así como en Kant el espacio y el tiempo están en nosotros y no en las cosas, hecho que implica que le demos a esas cosas la *forma* de fenómenos espaciotemporales, así también la visualidad tiene esquemas que informan cuanto vemos: «La observación de la Naturaleza —piensa Wölfflin— es un concepto vacío mientras no se sabe bajo qué forma hay que

---

<sup>161</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducción de José Moreno Villa Tercera Edición. Madrid: Austral. 2014. p.25

<sup>162</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte...*, p.403

---

contemplarla».<sup>163</sup> Con ánimo de ilustrar lo anterior, podemos decir que así como en Kant las formas puras de la intuición son el espacio y el tiempo, aquí las «formas puras de la visión» están repartidas en cinco díadas conceptuales o esquemas ópticos que determinan dos visiones contrapuestas del mundo: líneal-pictórico, plano-profundo, forma cerrada-forma abierta, plural-unitario y claro-indistinto.

Ahora bien, debido a que estas díadas ya fueron tematizadas en el inciso anterior, refirámonos de modo muy breve a cada una de ellas. En *primer lugar* se halla la contraposición entre lo líneal y lo pictórico, que es quizá la más relevante. Para Wölfflin, lo líneal responde a una concepción háptica o plástica de los objetos de la representación, es decir, estos se conciben según valores táctiles y, por ello, las figuras pintadas dan el aspecto de esculturas, como cerradas en sí mismas, de bordes bien delineados que, además, las individualizan. En cambio, lo pictórico responde a una concepción ya puramente óptica de los objetos, donde estos se representan de manera efectista, por ende, las figuras no se delinean plenamente y tienden a difuminarse o a confundirse entre sí. Por todo ello, concluye el autor, el paso de lo líneal a lo pictórico: «significa el avance desde la comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, a una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos; o dicho con otras palabras: la renuncia a lo palpable en aras de la simple apariencia óptica».<sup>164</sup> En *segundo lugar*, se halla la contraposición entre lo plano y lo profundo. Lo plano, estrechamente vinculado a lo líneal, revela una concepción parcelada del espacio en diversas capas fijas (o planos), mientras que lo profundo, vinculado a la ausencia de contornos de lo pictórico, concibe el espacio como un *continuum* que no posee planos fijos, sino que se articula según lo anterior y lo posterior. En *tercer lugar*, la forma cerrada se contrapone a la forma abierta; así, lo cerrado remite siempre a lo riguroso, a la concepción de los objetos según reglas y proporciones estrictas, mientras tanto, lo abierto remite a las proporciones más libres y a la posibilidad de que los objetos confluyan unos con otros. En *cuarto lugar*, encontramos lo plural y lo unitario; es decir, la atención a la individualidad de las partes contrapuesta a su fusión en efectos de masa unitarios. Mientras que el tipo

---

<sup>163</sup> Ibid. p.408

<sup>164</sup> Ibid. p.406

---

plural tiende a la individualidad de cada figura, es decir, a la pluralidad de las figuras bien detalladas y separadas entre sí; por el contrario, el tipo unitario privilegia la unidad o las masas donde las figuras se confunden y enlazan sin estar bien separadas. Ahora, si bien Wölfflin asegura que ambos estilos buscan cierto modo de la unidad, el primero lo hace respetando la autonomía de cada figura trabada en el conjunto y, el segundo, compactando las figuras en grandes masas poco diferenciadas<sup>165</sup>. En *quinto y último lugar*, se sitúa la contraposición entre lo claro y lo indistinto, más puntualmente, entre la «claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos».<sup>166</sup> Esta contraposición remite sobre todo a la posibilidad de ver clara y distintamente cada una de las figuras o, por lo contrario, de no poder hacer tal distinción. En fin, como es evidente, todos los conceptos que ocupan el lado izquierdo de las diádas se corresponden, mientras que lo mismo sucede con los del lado derecho. Por ello, como se verá, ambos conjuntos forman dos tipos generales: el «tipo clásico» y el «tipo barroco». No en vano, Wölfflin asegura que los cinco conceptos pertenecientes a cada lado de las diádas «son cinco distintas visiones de una misma cosa»:

Lo lineal plástico se relaciona con los estratos espaciales compactos del estilo plano, del mismo modo que lo tectónico cerrado evidencia una afinidad natural con la autonomía de los elementos orgánicos y de la claridad absoluta. Por otra parte, la claridad formal incompleta y la impresión de unidad con elementos sueltos desvalorados se unirán de por sí con lo tectónico-fluyente, y cabrán, mejor que en parte alguna, dentro de una concepción pictórico-impresionista. Y si parece que el estilo de profundidad no se incluye necesariamente en la familia, se puede argüir en contra que sus tensiones de perspectiva están constituidas exclusivamente sobre efectos ópticos, que tienen significado para la vista, pero no para el sentimiento plástico.<sup>167</sup>

Ahora bien, una vez dilucidados los conceptos o *esquemas ópticos* en su especificidad, podemos continuar exponiendo el aparato teórico que Wölfflin utiliza en este libro. Lo primero es que la visión nunca refleja inmediatamente el mundo, sino que lo hace a través de esos esquemas ópticos que determinan la historia interna de la visualidad. Cada época tiene un *modo de ver* propio y así, las diferencias individuales y nacionales de un estilo quedan, más allá de sus particularidades,

---

<sup>165</sup> Ibid. p.29

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Ibid. p.403-505

---

estabilizadas dentro de las posibilidades de ver y representar dadas por esa época. Por ello, Wölfflin sacrifica el estudio de las condiciones que informan el estilo individual o nacional, para ocuparse únicamente de las condiciones visuales de representación: «[...] con esto llegamos al punto saliente de esta investigación—: el modo de la representación como tal».<sup>168</sup> Es justamente en el plano de la *representación como tal* que, al modo de condiciones de posibilidad, se sitúan los llamados *estratos ópticos*: «No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos «estratos ópticos» ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística».<sup>169</sup> Los *esquemas ópticos* se reducen a la determinación de un solo órgano o sentido: la visión. Y, en esa medida, el estudio del modo de representación como tal se ocupa de los *esquemas ópticos* «en cuyo seno puede tomar forma una belleza determinada».<sup>170</sup> Pero además, ese tomar forma según los esquemas ópticos, no sólo atañe a la sustancia expresiva sino también a la imitativa, por ende, en cada época tanto la sustancia material a imitar (la naturaleza) como la sustancia expresiva (el ideal de belleza que se le infunde), están «filtradas» alternativamente según los mentados esquemas: «en estas formas se ve la naturaleza y en ellas expresa su contenido el arte. [...] No es sólo en virtud de una nueva verdad natural por lo que un arte ya avanzado disuelve la línea, reemplazándola por la masa móvil, sino también en virtud de un nuevo sentimiento de la belleza».<sup>171</sup> En resumen, lo fundamental consiste en que el cambio estilístico responde al cambio evolutivo de un conjunto de esquemas ópticos a otro, esto es, de un tipo a otro. O bien, dicho rápidamente: al «fondo de la interpretación» algo ha cambiado y, por consiguiente, esa interpretación de la naturaleza cristaliza en una expresión distinta; en una belleza y en un estilo distintos.<sup>172</sup>

Por otra parte, tal como se adelantó, los conceptos situados del lado izquierdo de cada diada (líneal, plano, plural, forma cerrada y claro) componen el «tipo clásico»; mientras que los conceptos situados al lado derecho (pictórico, profundo,

---

<sup>168</sup> Ibid. p.23

<sup>169</sup> Ibid. p.23

<sup>170</sup> Ibid. p.404

<sup>171</sup> Ibid. p.30

<sup>172</sup> Ibid. p.26

---

unitario, forma abierta e indistinto), el «tipo barroco». En este sentido, podemos decir que lo clásico y lo barroco son, propiamente hablando, los dos conceptos fundamentales que despliegan el conjunto de esquemas ópticos que le corresponde a cada cual. De ahí que el cambio estilístico del Renacimiento al Barroco suministre el *paradigma formal* del cambio estilístico en general. Dicho en otras palabras, la ley transhistórica del cambio en la forma de la visión y con ello del estilo artístico, se constata *ejemplarmente* en el paso del Renacimiento al Barroco.

La visión no es precisamente un espejo, idéntico siempre, sino una forma vital de comprensión, que tiene su historia propia y ha pasado por muchos grados evolutivos. Este cambio de forma de la visión se ha descrito aquí mediante el contraste del tipo clásico y el tipo barroco. No pretendíamos analizar el arte de los siglos XVI y XVII, éste es mucho más rico y exuberante, *sino sólo el esquema*, las posibilidades de ver y dar forma, dentro de las cuales se mantuvo y tuvo que mantenerse el arte acá y allá.<sup>173</sup>

De los diversos «grados evolutivos» en la forma de la visión, el paso del Renacimiento al Barroco se postula entonces como el paradigma. Es allí donde Wölfflin «descubre» sus esquemas ópticos con el mayor discernimiento, cosa que le permitió consolidar las diadas conceptuales en cuestión. La ejemplaridad de ese momento, sin embargo, no evita que el historiador suizo convierta sus conceptos en una herramienta aplicable a toda la historia del arte occidental. En razón de lo cual Wölfflin no teme elevar aquello que, en principio, remite a periodos estilísticos precisos (clásico-renacentista y barroco), a tipos o conceptos transhistóricos:

Todo el período del arte moderno se ha supeditado a los dos conceptos: clásico y barroco. En esto no tiene, naturalmente, la palabra *clásico* un sentido cualitativo. La designación de *barroca* de la época posclásica hasta el estilo neoclásico, históricamente retrospectivo, acaso no concuerde todavía con la práctica general, pero se halla preparada totalmente en el desarrollo que el sentido de la palabra ha venido teniendo hasta nuestros días... iuno de los ejemplos más sorprendentes de transformación del significado!<sup>174</sup>

Hay dos puntos a resaltar en ese pasaje: primero, según el autor, todo el arte de la Modernidad europea admite pensarse a partir de esos dos conceptos (clásico y barroco) y, segundo, la época que va del Renacimiento al Neoclasicismo, ha

---

<sup>173</sup> Ibid. p..402-403 (énfasis nuestro)

<sup>174</sup> Ibid. p.11



---

comenzado a designarse como *barroca*, cosa que evidencia «uno de los ejemplos más sorprendentes de transformación del significado». Esta transformación semántica sorprende si se tiene en cuenta que sólo unas décadas antes el *barroco* era un adjetivo peyorativo, utilizado para referirse a excesos estilísticos intolerables. En cambio, para cuando Wölfflin escribe su libro, ya el término ha comenzado a designar «positivamente» toda una época, además de ser uno de los dos «tipos» fundamentales de la historia del arte moderno. Más aún, hacia el final del libro, Wölfflin invita incluso a interpretar épocas antiguas y medievales a partir de los tipos clásico y barroco: «Existe un arte clásico y un arte barroco, no sólo en la época moderna y no sólo en la arquitectura antigua, sino también en un terreno tan extraño como el del gótico».<sup>175</sup> Con este juicio, queda claro que Wölfflin ha convertido el concepto de barroco en un concepto transhistórico, y que éste está irremediabilmente ligado a otro: lo clásico. Por eso, lo que podemos denominar *tensión extrínseca*, a saber, la codependencia conceptual entre lo clásico y lo barroco en la teoría estética europea, se evidencia aquí con suma claridad.

Enfocándonos ahora únicamente en el «barroco». Valga decir que, además de tratarse de un concepto que permite reinterpretar toda la historia del arte occidental; en esta ocasión el concepto se muestra por primera vez completamente libre de prejuicios valorativos. Si bien ya antes el concepto se había tornado «absolutamente necesario», aún ciertos prejuicios negativos se mantenían. De hecho, cabe recordar que en *Renacimiento y Barroco*, la supuesta «perfección» y estatuto canónico de lo clásico-renacentista, afectaba la conceptualización del barroco en cuanto al valor de ese estilo, esto al punto de calificarlo como «declive». En cambio, ahora esos prejuicios han desaparecido completamente e incluso son criticados por el autor:

Por desgracia, se une a esto el papel equívoco de las imágenes: brote, florecimiento, decadencia. Si entre los siglos XV y XVI existe realmente una diferencia cualitativa, en el sentido de que el siglo XV ha tenido que elaborarse poco a poco los efectos de que dispone ya libremente el XVI, sin embargo, el arte (clásico) del quinientos y el arte (barroco) del seiscientos *se hallan en una misma línea en cuanto a valor*. La palabra clásico no indica en este lugar un juicio de valoración, pues también hay un barroco clásico. El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte. La evolución occidental de la

---

<sup>175</sup> Ibid. p.409

---

época moderna no puede reducirse al esquema de una simple curva con su proclive, su culminación y su declive, ya que son dos los puntos culminantes que evidencia. La simpatía de cada cual puede recaer sobre el uno o el otro: en todo caso, hay que tener conciencia de que se juzga arbitrariamente, así como es arbitrario decir que el rosal alcanza su plenitud al dar las flores y el peral cuando da sus frutos.<sup>176</sup>

Esa crítica al sistema comparativo de carácter orgánico («brote, florecimiento, decadencia») para pensar la historia de los estilos no es gratuita, pues, era justamente ese sistema el que obligaba a pensar la evolución del arte en términos naturales de nacimiento y deterioro irremediable. En cambio, ahora la historia del estilo no se compara con la «evolución» de los individuos naturales, sino que posee sus propias leyes internas de transformación. De ese modo, se ha construido un aparato explicativo puramente formal, es decir, autónomo respecto a los funcionamientos externos del mundo. Y esto último, aplica no sólo para lo natural, sino, sobre todo, para lo cultural; ya que el cambio estilístico no depende de cambios materiales o contextuales, sino que, más bien, posibilita que esos cambios cristalicen en una nueva sustancia expresiva. Por lo demás, el 'barroco' *parece* finalmente librarse del fantasma de lo clásico, cortar las relaciones de subordinación (aunque no de *tensión* y codependencia conceptual) respecto a los cánones y las formas de lo clásico. Sólo de ese modo el barroco ya no es decadencia artística; pero además, señala el autor, tampoco es «superación» en sentido dialéctico; sino que es simplemente «otro arte», casi diríamos el «arte otro» por excelencia. De este modo, lo barroco en tanto que concepto ha ganado una importante autonomía respecto a lo clásico-renacentista, ya que no es *ni degeneración, ni continuación, ni superación* de este último, sino, con justicia, algo distinto.

\*\*\*\*\*

Aquí hemos constatado el procedimiento teórico por el cual el 'barroco' se articuló como un concepto fundamental de la historia y la teoría del arte. En principio, mediante una dinámica comparativa, el barroco fue definido como el estilo *contrario* al clásico-renacentista. Pero este, además, quedó explícitamente enlazado con el arte de la época en la cual Wölfflin vivió y escribió, a saber: la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Sin embargo, como se

---

<sup>176</sup> Ibid. p.27

---

vio, el 'barroco' aún adolecía de una actitud prejuiciosa que, por más que se intentase disimular en la maquinaria del análisis formalista, concebía a ese estilo (pensado conceptualmente) como un «declive» respecto del estilo clásico-renacentista. Sin embargo, una vez el formalismo maduró hacia el estudio de los *modos de ver* según los estratos ópticos —tal como acontece en *Los conceptos fundamentales*— la valoración peyorativa del barroco se desvaneció por completo. Asimismo, en esa operación el concepto de barroco ya no sólo permitía pensar el arte de los siglos XIX y XX, sino que además se convertía en un «tipo» transhistórico que, junto al tipo clásico, permitiría construir un relato totalizador de los cambios en la historia de los estilos artísticos de Occidente, todo ello al tiempo que podía proyectarse hacia la Edad Media y la Antigüedad. Así pues, el 'barroco' inauguró su historia conceptual pasando de ser un adjetivo peyorativo, a ser un sustantivo y un concepto de altísimo significado para la historia del arte y la Estética. No es gratuito que Wölfflin hable de «uno de los ejemplos más sorprendentes de transformación del significado». Pero además, el barroco —pensado ni como degeneración, ni como continuación, ni como superación del Renacimiento; sino como «otro arte»—, se hizo por fin con una auténtica autonomía, esto por más que su concepto aún dependa (en términos metodológicos y comparativos) de ese otro concepto que es el de lo clásico.

Con todo, no obstante, aún cabe preguntarse ¿A qué precio se alcanzó esa igualdad valorativa entre lo clásico y lo barroco? Una primera respuesta se impone: al precio del contenido histórico específico de ambos conceptos, pues, convertidos en «tipos» puramente formales; o bien, en condiciones trascendentales de la visión artística, fueron despojados de sus contenidos materiales, entiéndase: históricos. Por ello, al final, más que de una transhistoricidad, se trata de una especie de metahistoricidad, ya que, ambos tipos están más cercanos a categorías lógicas que a conceptos históricamente arraigados. Incluso se podría decir que el formalismo es un método aún «demasiado clásico» —en tanto privilegia el establecimiento de criterios formales en la determinación de los estilos— como para pensar apropiadamente la multiplicidad del contenido barroco. Así, Wölfflin se aferra a una voluntad de formalización de algo que se resiste a la forma conceptual que se le endosa, sin que por ello sea amorfo a secas. Lo cierto es que, el concepto formalista

---

de 'barroco' pierde al periodo Barroco y, con ello, se vacía de los contenidos históricos que lo convertían en un concepto que rescataba un pasado específico en miras de comprender el presente del arte.

El formalismo, por consiguiente, nos deja ciertas preguntas sin responder. De hecho, tal como la académica estadounidense Jane O. Newman lo ha mostrado, por más que Wölfflin se esfuerce en ello, no termina de explicar las razones o el «origen» del cambio estilístico, es decir, no responde a la pregunta de la relación entre la historicidad y el estilo artístico en el seno de la obra de arte.<sup>177</sup> Este es un problema que el autor arrastra desde *Renacimiento y Barroco* y que no resuelve satisfactoriamente en *Los conceptos fundamentales*, pues —por más que en ocasiones apele al «carácter nacional» o a las «circunstancias externas» como las razones de ese cambio—, el papel de esas instancias nunca se desarrolla suficientemente. En esa medida, el problema reside en que los estratos ópticos no explican las razones ni el «origen» del cambio estilístico, ya que solamente dan los parámetros formales que posibilitan y determinan dicho cambio. Por eso, en lo que toca a las razones, Wölfflin no tiene más que apelar nuevamente a una nueva especie de «atmosfera fundamental» o «voluntad artística» cuando afirma que: «El cambio de estilo del Renacimiento al Barroco es el mejor ejemplo de cómo el *espíritu de una nueva época* desentraña una forma nueva».<sup>178</sup> Como se ve, ahora se trata del consabido *espíritu de época* como explicación última de la unidad con la que se despliega un nuevo estilo.

En todo esto, la facticidad histórica continúa merodeando fantasmáticamente el aparato teórico del formalismo. Pues, si bien el papel de las «circunstancias externas» poco se menciona (y ello por principio), estas no dejan de exigir un lugar en la explicación wolffliana del cambio estilístico. Evidencia de esto se halla en el apartado final del libro o *Conclusión*, donde el autor agrega un pequeño inciso llamado «*El porqué de la evolución*» y escribe: «Ciertas formas de la intuición están prefiguradas, sin duda, como posibilidades: si han de llegar a desarrollarse y cuándo,

---

<sup>177</sup> Cf. NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque*. New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2011. p. 47-52.

<sup>178</sup> Ibid. p.20

---

eso *depende* de las circunstancias externas». <sup>179</sup> No basta entonces con las formas puras o estratos de la visión —que hacen de condiciones de posibilidad del cambio estilístico— pues; que esas posibilidades se hagan efectivas «depende de las circunstancias externas». Es así que el formalismo no deja de necesitar del contenido histórico —pues si «en cada nueva forma de cristalización se evidenciará un aspecto nuevo del *contenido* del mundo»<sup>180</sup>—; ello significa que en las obras de arte se cristalizan precisamente contenidos históricos que son la sustancia material que se expresa en cada estilo artístico. Este aspecto insoslayable y del cual el formalismo pasa de lejos, será justamente lo que Walter Benjamin critique y subsane a su modo.

En todo caso, en tanto que «tipo» de la visualidad pura, el concepto de barroco ha ganado todo el terreno de la Historia (y más), pero ha perdido justamente el contenido histórico que le daba una especificidad, una operatividad y un *valor de contemporaneidad* más allá de ser una herramienta del análisis formal de los estilos occidentales. Por más que la ejemplaridad del cambio estilístico esté dada por el arte de una época precisa; el formalismo hace abstracción de las condiciones históricas en las cuales ese arte surgió. Más aún, si bien la pretensión demasiado general de Wölfflin tiene su lugar dentro de una *ciencia* de la historia del arte, esto únicamente parece lograrse en detrimento del contenido histórico específico del concepto de barroco. Entonces, por un lado, el método formalista tiene la ventaja de evitar una instrumentalización ideológico-identitaria del concepto<sup>181</sup>; pero, por otro lado, lo abstrae de su contenido histórico específico. Así las cosas, para dotar nuevamente a ese concepto de contenido, las pretensiones universalistas y científicas del formalismo deben abandonarse. Más aún, la obra de arte (de la cual el formalismo toma únicamente rasgos *formales* para construir el «tipo clásico» o el «tipo barroco» y luego transitorizar ese paradigma); no puede abordarse de ese modo tan parcial, sino que amerita *interpretarse* como «expresión integral» de un mundo. Escribe Newman: «Benjamin writes in a résumé probably penned in the same year that the *Tragic Drama* book appeared that his project there was to see the work of art as an

---

<sup>179</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte...*, p.407 (énfasis nuestro)

<sup>180</sup> *Ibid.* p.409

<sup>181</sup> Cf. NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque...* p.25

---

“integral expression, not restricted in terms of field or discipline, of the religious, metaphysical, political, and economic tendencies of an era” (*Gesammelte Schriften* 1.3: 886) [...]»<sup>182</sup>. De hecho, Newman insiste en que esta visión benjaminiana de las obras proviene más de Alois Riegl que de Wölfflin (autor que por razones de espacio no pudimos tratar más allá de su concepto de *Kunstwollen*).

Sea de esto lo que fuere, sólo una vez se abandona el estudio de la obra desde lo puramente formal (y además se evita caer en un análisis simplista del tema o los motivos), es posible analizar las obras como «expresiones integrales»; en las cuales el contenido y la forma están *necesariamente* fusionados. En una carta de 1923 a Florence Christian Rang, Benjamin escribe: «The research of contemporary art history always amounts merely to a history of the subject matter or a history of form, for which the works of art provide only examples, and, as it were, models; *there is no question of there being a history of the work of art as such*».<sup>183</sup> Por ende, únicamente mediante la interpretación de las obras de arte *como tales*, es que estas pueden volver a sintetizarse en un concepto o, más puntualmente, como se verá a continuación, en una *idea*, colmada de contenido histórico específico. En fin, todo esto es una labor que Benjamin emprenderá de modo tal que se dé una considerable recuperación de contenido histórico (aunque también ideológico), para con el concepto europeo de barroco.

---

<sup>182</sup> Ibid. p.62 Traducción nuestra: «Benjamin escribió en una sinopsis probablemente esbozada en el mismo año que apareció el libro sobre el *Trauerspiel*, que su proyecto ahí era el de ver la obra de arte como una “expresión integral, no restringida en termino de campo o disciplina; de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una era” (*Gesammelte Schriften* 1.3: 886) [...]».

<sup>183</sup> BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno; translated by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago: Chicago University Press, 1994. p.224 (énfasis nuestro) Traducción nuestra: «La investigación de la historia del arte contemporánea siempre se remonta meramente a un historia del tema o a una historia de la forma, para las cuales la obra de arte sólo provee ejemplos, y, asimismo, modelos; ahí no se genera nunca una historia de la obra de arte como tal».

---

## LA IDEA «BARROCA» DEL MUNDO COMO TEATRO: LUTO Y JUEGO EN WALTER BENJAMIN

El luto viene a reavivar, *enmascarándolo*,  
el mundo desalojado previamente.

...si el drama mundano debe detenerse  
sin embargo en el *límite* de la trascendencia,  
también intenta apropiarse de ella mediante rodeos, *lúdicamente*.

Pues, para el nuevo teatro, Dios está en la maquinación.  
(*El origen del Trauerspiel alemán*)  
Walter Benjamin

Walter Benjamin, en su polémica tesis de habilitación *El origen del Trauerspiel alemán* [1928], elevó el concepto de 'barroco' al estatuto de una idea. Aquel «tipo» que, junto con su par clásico, fundamentaba el proyecto wölffliano de una historia científica de la visualidad; comparece ya no como concepto [*Begriff*], sino como idea [*Idee*]. Esta idea, sin embargo, no se comprende en sentido común, sino solo a partir del marco «Epistemocrítico» —(que conforma el *Prólogo* del libro)— desde el cual Benjamin la concibió. La idea, en ese marco, alude a una configuración en la cual un conjunto de fenómenos singulares quedan «salvados» *como* totalidad. En este caso, esas singularidades son obras de arte que poseen un carácter «imperfecto», es decir, que no son ellas mismas por separado totalidades que funden un género y lo superen al mismo tiempo.<sup>184</sup> Se trata de los *trauerspiel* o *dramas barrocos alemanes*; obras producidas durante el siglo XVII y despreciadas por la tradición hasta finales del XIX, ello precisamente por carecer de perfección formal; al menos al compararlas con otras obras de la misma época y distinta latitud, por ejemplo, de Shakespeare o Calderón. Así, para Benjamin, uno de los más importantes obstáculos en la consideración académica de los *trauerspiel* «lo constituye la forma torpe aunque significativa que es propia esencialmente de su teatro».<sup>185</sup> Pero, además, la actitud

---

<sup>184</sup> Escribe Benjamin: «Pues una obra significativa o funda el género como tal o lo supera, y en las *perfectas* se unen ambas cosas» (subrayado nuestro) BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012, p.26

<sup>185</sup> *Ibid.* p.30

---

despectiva hacia esas obras estuvo ideológicamente motivada, pues la filología alemana del siglo XIX —cuya pretensión era construir una identidad nacional *popular*—, pensaba con razón que: «Ni la leyenda alemana, ni la historia alemana desempeñan, en efecto, ningún papel en el drama barroco».<sup>186</sup>

Por su parte, el estudio que Benjamin emprendiese de esas obras tampoco careció de intenciones ideológicas. Por lo contrario, para él, el desprecio hacia los *trauerspiel* en el proyecto de forjar una identidad alemana, sólo demostraba la ligereza con que esas obras habían sido consideradas. Pues, de haber profundizado en ellas, se hubiese encontrado un conjunto de materiales bien dispuestos para construir un gran relato de la literatura nacional; quizá no precisamente *popular*, pero sí de acuerdo con los preceptos modernos. En principio, como bien lo ha notado Jane O. Newman, el *Trauerspielbuch* se inscribe en un momento posterior a la Primera Guerra Mundial, en el corto periodo que se corresponde con la República de Weimar (1918-1933), justo cuando el debate sobre el Barroco era, ante todo, un debate sobre el origen de la moderna nación alemana<sup>187</sup>. Mediante ese debate se pretendía —en ausencia de algo que pudiese llamarse un *Renacimiento alemán* (y con la Grecia del Neoclasicismo ya bastante desmitificada)—, hacer del Barroco histórico el periodo del «renacer alemán» y, como parte de la misma operación, convertirlo en el núcleo explicativo de la Modernidad alemana a los ojos del temprano siglo XX. La lógica tras esto era simple: si Alemania carecía de un claro equivalente de lo que fuese el *Renacimiento italiano*; el Barroco y sus obras (en su deriva protestante) se mostraban como un periodo y un estilo adecuados para diferenciar «lo alemán» del resto de Europa. Tal como lo explica la académica norteamericana Jane O. Newman:

The Baroque that we encounter in Benjamin's thought had its roots in decisively "telic" assumptions variously associated with the period at the time. Indeed, part of what we might call the *Renaissance of the Baroque* in late nineteenth and early twentieth-century Germany was specifically devoted to celebrating the period as a privileged moment of national literary-historical rebirth. The Baroque was aligned with the Middle Ages, Romanticism, and Expressionism/Surrealism all in one in the creation of a phalanx-like series of antihumanist aesthetics and *Weltanschauungen* perhaps opposed to classicism of any sort, but nevertheless the origin of a

---

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Cf. NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque...* p.7-9



---

countertradition of a continuous German culture reaching its fulfillment in the present of the recently consolidated nation-state.<sup>188</sup>

El Barroco entonces haría de Renacimiento para el caso específicamente alemán y, de ese modo, se abandonaba la convaleciente tradición del clasicismo, al tiempo que se conectaba el pasado histórico con el presente de la recién establecida República. La pretensión de autonomizar al Barroco respecto del Renacimiento y de devolverle una dignidad teórica, no estuvo nunca exenta de motivaciones ideológicas, pues buscaba consolidar una «contra-tradición» propiamente alemana, algo similar al antes mencionado «Contra-renacimiento», que Nietzsche asociaba con la música barroca y romántica de su país. Asimismo, la necesidad de devolverle al concepto de ‘barroco’ su contenido histórico específico, responde en gran medida a las peticiones identitarias del contexto en que Benjamin escribió su libro. Con todo, en virtud de su imperfección formal y de su apresurado menosprecio, los *trauerspiel* alemanes debían ahora «salvarse» en una idea, pues sólo así: —al precio de su individualidad—, estas obras podían mostrar la verdad histórica (y nacional) que *juntas* configuraban.

Para llevar a cabo esa tarea, Benjamin recurrió a una estrategia cuando menos paradójica, a saber, abordar esos dramas en tanto que objetos de una «historia natural» [*Naturgeschichte*]. Esta «historia natural» —referida a obras de arte o textos literarios—, suena de entrada como un sinsentido, sin embargo, con esa paradoja Benjamin apuntaba hacia el férreo problema de la antítesis entre naturaleza e historia. De hecho, en su ensayo *La idea de historia natural*, el filósofo alemán Theodor Adorno, sostiene que la expresión «historia natural» es un sintagma inscrito en una tradición y contexto específicos del cual Benjamin fue protagonista. Por «historia natural» esa tradición filosófica no entiende la historia de las formaciones

---

<sup>188</sup> NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque...* p.7 Traducción nuestra: «El Barroco que encontramos en el pensamiento de Benjamin tiene sus raíces en asunciones decisivamente «téticas» asociadas con dicho periodo en ese tiempo. En efecto, parte de lo que podríamos denominar el Renacimiento del Barroco en el tardío siglo diecinueve y temprano siglo veinte en Alemania, estaba específicamente orientado a la celebración de ese periodo como un momento privilegiado del renacer literario-histórico nacional. El Barroco estaba así alineado con la Edad Media, el Romanticismo y el Expresionismo-Surrealismo en la creación de una especie de falange serial de estéticas antihumanistas y *Weltanschauungen* opuestas a todo tipo de clasicismo, pero que, con todo, daba el origen de una contra-tradición continua de la cultura alemana que alcanzaba su consumación en el presente del recién consolidado Estado-nación».

---

naturales, ni un objeto de las ciencias naturales. Más bien, se trata de un término mediante el cual se propone «la superación de la antítesis habitual entre naturaleza e historia».<sup>189</sup> Así, en un intento de desmarcar el término «naturaleza» de su sentido común, Adorno sostiene que este no debe comprenderse (al modo del «concepto de lo mítico») como: «lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta la historia humana y aparece en ella como Ser dado de antemano, dispuesto así inexorablemente, lo que en ella hay de substancial».<sup>190</sup> Pues bien, sobreponiéndole un significado dialéctico a ese sentido del término, es que la palabra «naturaleza» comparece en el sintagma «historia natural».

A continuación, Adorno realiza un recuento en el cual refiere a las soluciones que la «fenomenología posthusseriliana» y la «neo-ontología» de Heidegger habían planteado al problema naturaleza-historia. Sin embargo, una consideración pormenorizada de este asunto excede los límites de nuestra investigación, por tanto, nos conformaremos con decir que, a grande rasgos, el desatino de la neo-ontología consiste en unificar demasiado simplemente historia y naturaleza mediante la noción de *historicidad*: «En Heidegger sucede de forma que la historia, entendida como una estructura global del ser, significa lo mismo que su propia ontología».<sup>191</sup> Es decir: la historia se iguala al ser mediante el concepto abstracto de historicidad. De ese modo, si bien la neo-ontología plantea «el insuperable entrelazamiento entre elementos naturaleza e historia»<sup>192</sup> (ya que, en última instancia, el ser-natural es ya siempre historicidad o un mundo abierto al sentido); aún queda por mostrar que la historia misma, en su determinación extrema, *es* naturaleza. Por ello, dice Adorno:

Ya no se trata de concebir *tato coelo* el hecho de la historia en general, sometido a la categoría de historicidad, como un hecho natural, sino de retransformar, en sentido inverso, la disponibilidad (Gefügtheit) de los acontecimientos intrahistóricos en disposición (Gefügtsein) de acontecimientos naturales. No hay que buscar un Ser puro que subyacería al Ser histórico o se hallaría en él, sino comprender el mismo Ser histórico como ontológico, esto es, como Ser natural. Retransformar así en sentido inverso la historia concreta en naturaleza dialéctica es la tarea que tiene que

---

<sup>189</sup> ADORNO, W. Theodor. «La idea de historia natural». En: *Actualidad en filosofía*. Traducción de José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona. Altaya, 1994. p.104

<sup>190</sup> ADORNO, W. Theodor. «La idea de historia natural»..., p104

<sup>191</sup> *Ibid.* p.113

<sup>192</sup> *Ibid.* p.117

---

llevar a cabo el cambio de orientación de la filosofía de la historia: la idea de historia natural.<sup>193</sup>

He ahí el sentido de «historia natural»: captar la historia en su máxima determinación *como* naturaleza dialéctica, es decir, evidenciar que ocasionalmente el devenir histórico se pone como ser natural, como fundamento. Ahora bien, para Adorno esta idea se desarrolla sobre todo en la obra de Gyorgy Lukács y Walter Benjamin. Así, Lukács fue quien postuló primeramente la cuestión en términos de una «segunda naturaleza», concepto que dará paso al de «historia natural». En su obra *Teoría de la Novela*, publicada en 1920, Lukács sostiene que, más allá de una «primera naturaleza», hay otra que se sedimenta conforme el pasar de lo histórico:

Esta segunda naturaleza no es muda, sensible y carente de sentido como la primera: es un complejo de sentidos -significados- que se ha vuelto rígido y extraño, y que ya no reaviva la interioridad; es un cementerio de interioridades en descomposición hace ya tiempo. Esta segunda naturaleza sólo puede cobrar vida -si esto fuera posible- a través del acto metafísico que consiste en reavivar las almas que, en una existencia remota o ideal, la crearon o la preservaron; nunca puede ser reavivada por otra interioridad.<sup>194</sup>

La «segunda naturaleza» consiste en un «complejo de sentidos», valga decir, de origen histórico, que se han tornado completamente ajenos y que, por ende, se muestran reificados a tal punto que ya no conmueven ninguna interioridad. Tal como piensa Adorno, se trata del devenir puramente convencional de un conjunto de productos y significados históricos; o bien, de un mundo histórico cuyos objetos se han vuelto extraños, en razón de lo cual ya no se comprenden inmediatamente, sino que ameritan ser descifrados.<sup>195</sup> Ese proceso de enajenación convierte los productos históricos —despojados con el *pasar* del tiempo del sentido que los animaba— en naturaleza. Dicho de otro modo, eso que fuese histórico ya no lo es más, sino que ha quedado descompuesto como un vegetal o reificado como una piedra. Aquella primera naturaleza «muda, sensible y carente de sentido» ha recogido los restos de cierto devenir histórico y los ha tornado también *mudos, sensibles y carentes* de sentido, justo como una «segunda naturaleza». «Lo que

---

<sup>193</sup> Ibid. p.118

<sup>194</sup> LUKÁCS, Gyorgy. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las forma de la gran literatura épica*. Traducción de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010. p.60

<sup>195</sup> ADORNO, W. Theodor. «La idea de historia natural»..., p.120

---

contempla Lukács —sigue Adorno— es la metamorfosis de lo histórico, en cuanto sido, en naturaleza, *la historia paralizada es naturaleza*».<sup>196</sup> No obstante, Lukács dice todavía algo más: si esa historia paralizada fuese a cobrar vida nuevamente, ello sólo sería posible mediante la «resurrección» de las almas que antaño produjeron esos sentidos, objetos y obras; es decir, aquellas para las cuales tenían un *sentido inmediato* que ahora está ausente; pues, cualquier otra interioridad (es decir: cualquier individuo, generación o pueblo ajeno a la producción y vivencia inmediata de esos productos) es imposible que los reanime como tales. Esta encrucijada, que parece exigir una solución metafísica o teológica, se convierte en un problema fundamental de la filosofía de la historia: «el problema de la historia natural se plantea para empezar como la pregunta de cómo es posible aclarar, conocer ese mundo enajenado, cosificado, muerto»<sup>197</sup>.

(No está demás decir que el perfecto ejemplo de lo anterior se halla en la actitud de Winkelmann frente al *Torso Belvedere*. Esa obra, producida históricamente por los antiguos, se le aparece a la mirada moderna como naturaleza paralizada, exterioridad pétrea, ajena, insensata y ruinosa. El tiempo mismo la ha desmembrado al punto de obscurecer su sentido; pues (decapitada) no es posible saber con certeza si se trataba de un Hércules o bien de algún otro personaje mitológico. Lo cierto es que, la interioridad moderna y radicalmente otra de Winkelmann lucha por reanimar esa «segunda naturaleza» de la antigüedad que se le presenta como absolutamente extraña. Y el único modo que encuentra para hacerlo, es seguir despedazando lo ya despedazado, triturar la piedra mediante la maquinaria de una «escritura emocionante», en suma: reanimar lo muerto mediante su transformación alegórica. No es casual que —justo después de indicar que en Winkelmann persiste una mirada *alegórico-barroca*—, Benjamin se refiera al ser histórico *como* naturaleza: «Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como *paisaje primordial*

---

<sup>196</sup> Ibid. (énfasis nuestro)

<sup>197</sup> Ibid.

---

*petrificado*».<sup>198</sup> He ahí la irrupción de la «historia natural». Una vez el mundo simbólico de la Antigüedad grecorromana (o del Renacimiento) se hubo desvanecido; lo caduco y transitorio no queda salvado en la luz de la redención, sino que el ser histórico se muestra a la vez como el *rostro hipocrático* de la muerte y como un *paisaje primordial petrificado*. La alegoría entonces hace el duelo de significar ese proceso: la muerte (sin salvación) del ser histórico por excelencia (el ser humano), se asemeja a la contemplación de un *paisaje primordial petrificado*, de una muda naturaleza. Esto sucede del mismo modo que, por ejemplo, «la caída de un tirano es similar en el lenguaje barroco a la puesta del sol».<sup>199</sup>)

Ahora bien, en lo que a Benjamin respecta, su aporte primordial consiste en alejarse de la «resurrección» según la concibe Lukács. En cambio, este postula una resurrección *posible* en el más acá, esto al convertirla en una tarea de la crítica y la interpretación filosóficas. Tal como lo indica Adorno: «El giro decisivo frente al problema de la historia natural, que Walter Benjamin ha llevado a cabo, es haber sacado la resurrección de la lejanía infinita y haberla traído a la infinita cercanía, *convirtiéndola en objeto de la interpretación filosófica*»<sup>200</sup>. Así pues, la tarea de reanimar la vida de aquella «segunda naturaleza» a la cual el sentido hubo abandonado, es una tarea que ya no implica la intervención de un ente teológico, sino que, como veremos más adelante, esa tarea le corresponde a una disciplina crítico filosófica.

Por lo pronto, acabemos de puntualizar el sentido que la «historia natural» adquiere en Benjamin. Pues bien, más allá de la «segunda naturaleza» de Lukács, es la idea de *transitoriedad* la que hace de quiasmo entre naturaleza e historia. Es decir, el ser humano moderno constata que tanto lo histórico como lo natural están amenazados por una transitoriedad sin salvación: «Cuando hace su aparición lo histórico, lo histórico remite a lo natural que en ello pasa y se esfuma. A la inversa, cuando aparece algo de esa «segunda naturaleza», ese mundo de la convención llegado hasta nosotros, se descifra cuando se hace claro como significado suyo la

---

<sup>198</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.167

<sup>199</sup> ADORNO, W. Theodor. «La idea de historia natural»..., p.126

<sup>200</sup> Ibid. p.120 (énfasis nuestro)

---

transitoriedad».<sup>201</sup> En consecuencia, la transitoriedad es el punto en el cual naturaleza e historia convergen: tanto lo natural lleva infusa la huella de lo transitorio como lo histórico en su caducar remite a lo natural. Y en esa mutua remisión se juega el significado en tanto que el modo en el cual ambas instancias «se desgajan y se ensamblan entre sí de tal modo que lo natural aparece como signo de la historia y la historia, donde se da de la manera más histórica, como signo de la naturaleza».<sup>202</sup> Esto es, en última instancia, lo que debe entenderse por «historia natural» (de las obras de arte): su haberse tornado ajenas y muertas con el pasar del tiempo y exigir, por ende, una *resurrección crítica* o una puesta de vuelta en el devenir significativo de la historia. Así pues, como se verá pronto, en el caso de las obras, una vez estas se muestran ajenas y cosificadas, descompuestas y en ruinas; ello significa que están adecuadamente dispuestas para su resurrección crítico-filosófica.

Por ello, antes de introducir la *teoría de las ideas* benjaminiana, debemos señalar un aspecto más de las implicaciones que lleva consigo una «historia natural» de las obras y que está relacionada con el «origen» o *Ursprung* según lo entiende Benjamin. Sucede que en el ámbito de la «historia natural», las obras exigen una labor de desciframiento en relación con el origen. Para comprender esto citemos al profesor Samuel Weber: «What Benjamin calls here, in the most oxymoronic sense imaginable, “natural history”—not the history of nature but history *as* nature—is precisely the discrete, discontinuous, un-genetic aspect of the origin, the split coherence of that which articulates itself in a manner entirely incompatible with any sort of linear or even dialectical development.»<sup>203</sup> La historia *como* naturaleza exige entonces un modo de articulación distinto a toda linealidad o progreso dialéctico. Y, como se dijo, la discontinuidad a-genética de la «historia natural» de las obras, está asociada con la resemantización del origen [*Ur-sprung*] que Benjamin realiza en su libro. Por *Ursprung* el pensador alemán no entiende una categoría *lógica* sino una

---

<sup>201</sup> Ibid. p.125

<sup>202</sup> Ibid. p.126

<sup>203</sup> WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press, 2008, p.138. Traducción nuestra: «Eso que Benjamin llama, del modo más oximorónico imaginable, «historia natural» —no la historia de la naturaleza, sino la historia *como* naturaleza— es precisamente el aspecto discreto, discontinuo y a-genético del origen, la coherencia escindida de aquello que se articula a sí mismo de una manera enteramente incompatible con toda clase de progreso lineal o incluso dialéctico».

---

categoría *histórica* que, además, no refiere a la simple génesis, comienzo o «devenir de lo nacido», sino a eso que «les nace al pasar y al devenir».<sup>204</sup> El origen consiste en una articulación compleja que se da entre las instancias de la prehistoria (el *pasar* y *hacerse naturaleza*) y la posthistoria (el *devenir* y *retornar significativo*). O bien, dicho de otro modo: sólo en la grieta [*sprung*] entre esas instancias, la presentación del origen se torna susceptible.<sup>205</sup> Así pues, una *idea originaria* se articula de modo muy distinto al líneal (propio del causalismo historicista) y al hegeliano (que establece una suerte de progresión omniabarcante hacia el concepto). Antes bien, la articulación que presupone la emergencia de una *idea originaria* —y esto en una filosofía del arte donde las obras se piensan como «historia natural»—, es una articulación compleja, para nada intuitiva y, casi diríamos «hermenéutica», pues no está dada en el dato fáctico, ni tampoco es una mera categoría o género abstracto dado *a priori*.

Así, cabe preguntarse: ¿cuál es el modo de articulación que exige la idea (de las obras de arte -barrocas- como naturaleza)? Se trata, en efecto, de uno de los grandes núcleos especulativos del pensamiento benjaminiano: la *constelación*. Digamos primero que, así como un conjunto de entes naturales, por ejemplo, los árboles, son salvados en su idea o nombre: *árbol* (pues, además, las ideas son «un momento lingüístico»<sup>206</sup>), así también, un conjunto de entes artefactuales, por ejemplo, los dramas barrocos, admiten ser salvados en su idea o nombre: *traurspiel*. En razón de lo cual Benjamin no duda en aseverar que: «es falso entender las referencias más generales del lenguaje en tanto que conceptos, en lugar de reconocerlas como ideas».<sup>207</sup> Entonces, en la filosofía del arte, la idea funge tal como lo hace el nombre respecto de los entes naturales. Habida cuenta de ello, se comprende la resonada analogía benjaminiana: «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas».<sup>208</sup> O, dicho de otro modo: las ideas son a las obras de la tierra lo que las constelaciones a las obras del cielo. En suma, las ideas son el trazado invisible (y, por ende, suprasensible) entre un conjunto de fenómenos que los eleva a totalidad. Sin

---

<sup>204</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, P.27

<sup>205</sup> Cf. WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press, 2008. P.137-139

<sup>206</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.16

<sup>207</sup> P.15

<sup>208</sup> P.14

---

embargo, para que la idea se articule y presente como tal (en su constelación), las obras deben antes interpretarse o, más exactamente, *criticarse*. Pues, sólo mediante su crítica, el *contenido de verdad* que estas poseen emerge, se relaciona entre sí y conforma la constelación. Este momento interpretativo, sin embargo, no corresponde ya a la historia, ni todavía a la filosofía como tal, sino a lo que Benjamin —a través del Romanticismo temprano de Jena, sobre todo a partir de algunas consideraciones de F. Schlegel y Novalis— denominó *crítica de arte*, disciplina que se sitúa a una considerable distancia de la simple historia del arte o la literatura. Detengámonos entonces en la concepción benjaminiana de la *crítica de arte*, recordando que la «resurrección» de las obras muertas corresponde ahora a la interpretación y que esta última es, para Benjamin, lo mismo que su *crítica*.<sup>209</sup>

Dicha concepción de la crítica, como se dijo, está estrechamente ligada al *Romanticismo de Jena* y, en general, se desprende de un libro que Benjamin escribió antes de su *Trauerspielbuch*, a saber: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* [1920]. Si bien, en primera instancia, se trata de una labor investigativa, esto no quita que Benjamin se haya adherido en gran parte a la concepción romántica de la crítica de arte. Pues, lo fundamental estriba en que el *Romanticismo de Jena* despojó a la crítica de su carácter dogmático, es decir, de su función meramente regulativa y valorativa. Así pues, el sentido (*neo*)clásico de crítica (el establecimiento y vigilancia de las reglas y criterios valorativos que condicionan la *buena* obra) y el sentido más *moderno* (la producción de un discurso sobre los efectos de una obra en una sensibilidad privilegiada); son descartados en pro de una nueva y radical concepción, pues el «centro de gravedad» de la crítica según los románticos alemanes:

[...] no se encuentra en la evaluación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en último término, con la idea del arte. [...] Así pues, en total oposición a la concepción actual de su esencia, la crítica en su intención central no es enjuiciamiento, sino, por una parte, consumación,

---

<sup>209</sup> Aquí vale señalar que en una carta a Florence Christian Rang de 1923, en la cual Benjamin esboza muchas de las ideas luego desarrolladas en su *Prologo Epistemocrítico*, el pensador iguala la crítica a la interpretación: «And in the context of this consideration, criticism (where It is identical with interpretation and the opposite of all current methods of art appreciation) is the representation of an idea» (BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: Chicago University Press, 1994. p.224)



---

complementación, sistematización de la obra y por otra su disolución en lo absoluto.<sup>210</sup>

Ahora, si esa consumación de la obra coincide con su disolución en lo absoluto, se entiende perfectamente la función de la crítica: la *ex-posición* de las relaciones esenciales entre un conjunto de obras singulares, es decir, la exposición de la idea de arte que *juntas* configuran. La obra, por ende, se consume toda vez que la crítica disuelva su singularidad en una totalidad o idea. Por ello, escribe Benjamin: «La crítica *sacrifica* totalmente la obra a la coherencia de lo uno».<sup>211</sup> No está demás citar el poema de F. Schlegel que el pensador judío le propone al lector como condensación de la labor crítica: «Si, que la obra que tanto costó te resulte preciada; / pero si tanto la amas, dale tú mismo la muerte / fijando la mirada en la obra que ningún mortal acaba bien: / pues de la muerte del individuo florece la figura del todo» (*Jugendschriften*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz)<sup>212</sup>.

He allí la operación que la crítica así concebida establece: el *sacrificio* de la obra singular (nunca absolutamente acabada por ser un producto del trabajo de los seres finitos) para procurar su salvación en una idea del arte. Dicho de otro modo, la muerte de la obra individual inscrita en la historia-como-naturaleza, es también su resurrección en la figura totalizante de una idea. Sin embargo, Benjamin suscribe esa noción de la crítica con una importante modificación: no son todas las obras singulares las que se sacrifican y salvan en la idea del arte; sino sólo un conjunto acotado o afín de estas (los *trauerspiel*, p.e) que se sacrifican y salvan en *una* idea del arte entre *otras* ideas, es decir, en una totalidad o constelación que no descarta la existencia de otras totalidades o constelaciones. En este punto, como se verá, Benjamin recurre a la noción de mónada leibniziana. Por lo pronto, si los románticos querían que todas las obras significativas configurasen una sola constelación en el cielo del arte (recordemos que «para Friedrich Schlegel lo *absoluto* era el sistema bajo la figura del arte»<sup>213</sup>), Benjamin sabe que esa pretensión es excesiva e imposible, por

---

<sup>210</sup> BENJAMIN, Walter. «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán». En: Obras I, vol. 1. Madrid: Abada, 2006. P.78

<sup>211</sup> BENJAMIN, Walter. «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán»..., p.85 (énfasis nuestro)

<sup>212</sup> Ibid. p.84, traducción en nota al pie.

<sup>213</sup> Ibid. p.46

---

ende, se contenta con mostrar unas cuantas de las innumerables ideas o constelaciones posibles en ese cielo (el *Trauerspiel* y el 'barroco', p.e.), esto, pues de por sí «las ideas constituyen una pluralidad irreductible»<sup>214</sup>. Al mismo tiempo, existe otra diferencia: mientras los románticos apuntan a despertar la consciencia en las obras vivas (de su propio tiempo), Benjamin apunta al saber asentado en las muertas (de un tiempo lejano, ajeno y extraño). Veámos pues como Benjamin transcribe — con dicha corrección y ya como suyas— las consideraciones del Romanticismo alemán a su *Trauerspielbuch*.

Desde el principio las obras están dispuestas a aquella descomposición crítica que ejerció sobre ellas el curso del tiempo. Su belleza no tiene nada íntimo para el ignorante, pues para éste pocas cosas hay tan áridas como el *Trauerspiel* alemán. Su apariencia murió por ser de lo más basta. Lo que perdura en cambio es el raro detalle de las referencias alegóricas: un objeto del saber que anida en los edificios reducidos metódicamente a escombros. La crítica es en efecto mortificación de las obras, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción. *Mortificación* de las obras: pero no por tanto —románticamente— un despertar de la consciencia en las aún vivas, sino un asentamiento del saber en ellas, en las muertas. La belleza que perdura es objeto del saber. Y si es cuestionable si la belleza que perdura debe seguir llamándose belleza, lo seguro es que sin algo digno de ser sabido en el interior de la obra no hay belleza alguna. La filosofía no debe desmentir que su intento despierta nuevamente lo bello de las obras.<sup>215</sup>

De las obras, reducidas por el pasar del tiempo a ruinas —esto es: en la distancia justa desde la cual su belleza agoniza en detalles alegóricos y se convierte en objeto del saber—, queda su crítica. Pero la crítica, que antes fuese *sacrificio* de las obras, es ahora su *mortificación*. No el amor romántico que al sacrificar las obras singulares «despierta la consciencia en las aún vivas», sino la mirada melancólica del alegorista que accede al saber en las muertas. La crítica es la mortificación definitiva de las obras que, sin embargo, accede a un saber esencial. Por su parte, la belleza agonizante es también tributaria de ese saber, pues, como dice Benjamin: «sin algo digno de ser sabido en el interior de la obra no hay belleza alguna». De esa manera, la belleza ruinosa es objeto del saber tanto como lo es el contenido de verdad de las obras. Sin embargo, sólo en la ruina de esa belleza exterior, el contenido de verdad es liberado. Y en virtud de esa liberación crítica del saber, la ruinosa belleza exterior

---

<sup>214</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.24

<sup>215</sup> Ibid. p.185 (énfasis nuestro)

---

vuelve a ser bella, pero no en la obra individual restaurada, sino como *idea bella*, es decir, como una idea que lleva infusa la belleza que las obras le ofrendaron: «[Platón] —escribe Benjamin en su *Prólogo Epistemocrítico*— desarrolla por tanto la verdad como contenido de lo bello. Pero éste no sale a la luz en el desvelamiento, más bien se prueba en un proceso que, a modo de símil, podría definirse como el *llamear del velo* al entrar en el círculo de las ideas».<sup>216</sup> Entonces: *sacrificio*, *mortificación* y, finalmente, *combustión* de las obras. De ese modo la crítica accede al contenido de verdad en ellas, y les sustrae al mismo tiempo su belleza para fundirla en el saber «superior» que es la idea. Por eso:

El objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa. Esta transformación de contenidos fácticos en contenido de verdad hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en el que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina.<sup>217</sup>

He allí el punto crucial: *la obra se afirma en tanto que ruina*, porque es la ruina de su existencia fáctica (exterior e individual), cuanto permite el acceso crítico a su contenido de verdad y, por ende, permite su reafirmación como totalidad en la idea. En última instancia, por *crítica de arte* Benjamin entiende una disciplina que media entre la historia y la filosofía, pues, de un lado; *interpreta* el contenido de verdad que las obras *forman* en tanto que objetos históricos naturalizados y, del otro, posibilita la elevación de ese contenido (mediante el sacrificio, mortificación o combustión de las obras) al ámbito filosófico de las ideas. Tal como lo plantea Cuesta Abad, la crítica para Benjamin media entre «el contenido fáctico o histórico y el contenido de verdad o filosófico de las obras», es decir, hace «de intermediario entre la historia y la filosofía reuniendo a ambas [...] en una tercera instancia».<sup>218</sup> Asimismo —continúa Cuesta Abad—: «tal procedimiento mediador tiene que ser a su vez (y a la vez) histórico y filosófico, estrictamente fáctico y esencialmente verdadero, algo así como un medio de refracción del *verum* en el *factum* y viceversa».<sup>219</sup> Aquí es

---

<sup>216</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.11 (énfasis nuestro)

<sup>217</sup> *Ibid.* p.185.

<sup>218</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. «Sobre el concepto de crítica en Walter Benjamin». *Demoliciones. Literatura y destrucción*. Madrid: Abada. 2015, p.12

<sup>219</sup> CUESTA ABAD, José Manuel. «Sobre el concepto de crítica en Walter Benjamin»..., p.12

---

fundamental rescatar que se trata de una *refracción* y no de una *reflexión*, no es que las obras reflejen la facticidad histórica «puramente», sino que la refractan de modo tal que posibilitan su posterior conversión en idea filosófica. Por ende, en el intento de captar una verdad histórica o idea originaria, las obras de arte en su aparente no-objetividad, son más «objetivas» que otros objetos históricos de los cuales se suele predicar una mayor veracidad: textos jurídicos, testimonios, obras científicas, artefactos, entre otros. En suma, la crítica de arte filosófica —cuyo saber es que las obras de arte *conforman integralmente* lo histórico *como* verdadero—, se ocupa de mostrar hermenéuticamente esa formación y, así, de permitir el surgimiento de la idea.<sup>220</sup> Habida cuenta de todo lo anterior, el momento «crítico-hermenéutico» no viene añadido a la idea, sino que es la presentación de la idea misma en su carácter integrador: «Interpretation is not something added to the idea: it is its mode of “staging” a world of phenomena selectively and tendentiously. This Nietzschean notion is powerfully at work in Benjamin’s theory of the idea, and his approach to the German mourning play is marked by it».<sup>221</sup> En toda esta labor no importa la supuesta «calidad artística» de cada obra por separado, pues lo que importa es hacer surgir, mediante su crítica, la idea que juntas constelan, en este caso, la idea de *Trauerspiel* y, por contigüidad, la idea de barroco.

Recapitulemos: las obras de arte, una vez despojadas de su sentido inmediato, pasan de ser productos históricos, a ser restos naturales suspendidos como por fuera del tiempo y el devenir. Así, la historia de las obras *como* naturaleza ha mostrado la necesidad de un modo de articulación complejo (la idea o constelación originaria)

---

<sup>220</sup> Ibid. p.14

<sup>221</sup> WEBER, Samuel. *Benjamin’s -abilities...*, p.140. Traducción nuestra: «La interpretación no es algo añadido a la idea: es el modo de «presentar» un mundo fenoménico selectiva y tendenciosamente. Esta noción nietzscheana está poderosamente en obra en la teoría de la idea de Benjamin, y su aproximación al drama barroco alemán está marcada por ello». Debemos señalar además que esta apreciación de Weber parece remitir a un pasaje muy preciso de la *Segunda Intempestiva* de Nietzsche que citamos a continuación: «Si el valor de un drama estuviese exclusivamente en la concepción final y capital, el drama mismo sería un camino lo más largo, tortuoso y arduo posible hacia la meta; así pues, espero que la Historia no haya de reconocer su significación en las concepciones generales, como si fuese algo así como flor y fruto: sino que su valor resida precisamente en *parafrasear ingeniosamente* un tema conocido, *acaso vulgar, una melodía corriente, en elevarlo, exaltarlo a la categoría de símbolo integrador* y, de ese modo, *hacer vislumbrar en el tema original un mundo entero de profundidad, poder y belleza*. Pero esto requiere ante todo una gran potencia artística, un *flotar creador por encima de las cosas*, un amoroso estar sumergido en los datos empíricos, una ulterior elaboración de tipos dados — requiere, por cierto, objetividad, pero como cualidad positiva». (NIETZSCHE, Friedrich. “Consideraciones Intempestivas (II)”. En: *Obras Completas, Volumen I*. Madrid: Tecnos, 2011. p.723)

---

que, además, está estrechamente vinculado con la noción de *Ursprung* —entendido como aquello que les nace a la pre- y posthistoria de esas obras—. La crítica, por su parte, se ha constituido como la intermediaria entre la historia absorbida en las obras (su facticidad petrificada) y su contenido de verdad, cuya relación esencial o constelación posibilita el presentarse de una idea originaria. Nos falta, por ende, aquello que corresponde específicamente a la filosofía, esto es: la descripción del mundo de las ideas.

«El reino del pensamiento filosófico —escribe Benjamin— no se deshilvana siguiendo las líneas de las deducciones conceptuales, sino al *describir el mundo de las ideas*. Su ejecución comienza de nuevo con cada una como si fuera una *idea originaria*». <sup>222</sup> Pero, finalmente, ¿qué significa una idea en el marco del *Prologo Epistemocrítico*? En primer lugar, la idea se presenta como una síntesis absoluta de antítesis absolutas, es decir, no constituye un punto medio, sino que configura una totalidad sintética entre los extremos posibles. En razón de lo cual la idea está «caracterizada por la posibilidad de una coexistencia de dichos opuestos que tenga sentido. La exposición de una idea no puede [...] considerarse feliz en tanto no se haya recorrido virtualmente el círculo de los extremos en ella posibles» <sup>223</sup>. Por ende, la filosofía recorre virtualmente los extremos (tal como el ojo se mueve entre las estrellas) y va descubriendo una configuración determinada, que luego nombra. Pero, además, ese recorrido es virtual porque se realiza entre el contenido de verdad de las obras extraído críticamente y ya no entre su ser factico, pues «lo captado en la idea de origen sólo tiene todavía historia en cuanto contenido, ya no en cuanto acontecer que lo afectara» <sup>224</sup>. Esa posibilidad de dirigirse críticamente al sentido interno y esencial reside —como sabemos— en que las obras ya no se hallan en tanto que objetos históricamente vivos, sino en tanto que naturalezas mortificadas; encastradas en la prehistoria y bien dispuestas a su «resurrección» posthistórica.

En cuanto signo de su salvación o de su reunión en el recinto del mundo de las ideas, la prehistoria y la posthistoria de esa esencia no son historia pura, sino que son historia natural. La vida de las obras y las formas, que sólo bajo esta protección se

---

<sup>222</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p. 24 (énfasis nuestro)

<sup>223</sup> *Ibid.* p.28

<sup>224</sup> *Ibid.*

---

despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural. Y si este ser salvado se encuentra establecido en la idea, la presencia de la prehistoria y la posthistoria impropriamente dichas, es decir, de la historia natural, es una presencia virtual.<sup>225</sup>

La idea de origen (como aquello que les «nace al pasar y al devenir» o como surgimiento desde la grieta acontecimental entre la pre- y la posthistoria) es el núcleo especulativo de la idea (de idea) benjaminiana. La prehistoria y la posthistoria están virtualmente presentes en la idea; es decir, los extremos de *lo que pasó* y de *la esencia que ese pasar habilita* al presente, coexisten virtual y sensatamente en la idea. En otras palabras, la filosofía de la historia se ocupa de «establecer el devenir de los fenómenos en su ser», pues «no se satisface en el fenómeno, sino solamente en la absorción de su historia»<sup>226</sup>. Esa absorción eidética de la historia infusa en los fenómenos, implica que estos hayan alcanzado su máxima determinación histórica como naturaleza (se tornen «prehistóricos») y, simultáneamente, se presten a la configuración de su esencia según una mirada que se ubica en su posthistoria, a saber, la mirada del filósofo. Pero aún hay más, pues esta estructura sintética entre los extremos del *pasar* y el *devenir* es caracterizada según la noción *barroca* de mónada:

La estructura de ésta [la idea], tal como la plasma la totalidad en el contraste con su inalienable aislamiento, es monadológica. Pues la idea es mónada. El ser que ingresa en ella, con la prehistoria y la posthistoria, dispensa, oculta en la propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, del mismo modo que en las mónadas del *Discurso de metafísica* de Leibniz de 1686 también se dan en una cada vez todas las demás indistintamente. La idea es mónada, y en ella estriba preestablecida la representación de los fenómenos como en su objetiva interpretación. [...] Y así puede ser tarea el mundo real en el sentido de que habría que penetrar tan profundamente en todo lo real que en ello se descubriese una interpretación objetiva del mundo. [...] La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo, Y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo.<sup>227</sup>

La filosofía, por ende, se ocupa de exponer y presentar abreviadamente el contenido de una idea en tanto que mónada, es decir, la imagen esencial y objetiva

---

<sup>225</sup> Ibid. p.29

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> Ibid. p.29

---

de un mundo. Asimismo, cada mónada contiene a las otras y eso procura la integridad de la imagen del mundo que ella brinda. En suma, la idea como mónada es la «superación» —para una *filosofía (histórico-crítica) del arte*— del formalismo y la iconografía. Aquella pretensión de estudiar la obra de arte como tal, es decir, como «expresión integral» de un mundo, se cumple mediante la noción de idea aquí desarrollada. Así pues, el «tipo» wölffliano en tanto que concepto formal de una ciencia de la historia del arte, sería para Benjamin un producto «superficialmente esquematizante»,<sup>228</sup> ya que se establece como concepto abstracto y, en gran medida, vacío. Lo mismo sucede con los conceptos atribuidos a épocas históricas o a periodos espirituales como, por ejemplo: «Renacimiento», «Barroco» o «Humanismo». Ello, sin embargo, no significa que la alternativa nominalista que evade todo intento de universalización, solucione el problema, pues: al no querer alejarse del *factum* o dato bruto por temor a error, «queda absolutamente privado de lo esencial».<sup>229</sup> Ante semejante problema, Benjamin propone justamente la idea monádica, pues: «lo que tales nombres [géneros, tipos o periodos] no pueden hacer como conceptos lo consiguen sin duda en cuanto ideas, en el seno de las cuales lo parecido no llegará al solapamiento, pero lo extremo llega hasta la síntesis».<sup>230</sup> Lo que el ‘barroco’ en tanto que tipo o concepto formal no consigue, a saber, sintetizar una pluralidad de contenidos fácticos y fenómenos en una unidad que, sin embargo, no pierda esos contenidos, sino que más bien los gane para el ámbito esencial de la filosofía; es justo lo que logra el ‘barroco’ en tanto que idea. Dicho esto, es evidente que Benjamin se ha desviado con creces del formalismo de Wölfflin y ha respondido al problema de la relación entre las obras de arte y el mundo histórico, aproximándose a la forma ya no como un conjunto de valores determinados por esquemas ópticos, sino como el modo en que una obra *con-forma y preserva* esencialmente lo histórico en todos sus matices. En resumidas cuentas, en tanto que idea monádica, el ‘barroco’ puede recuperar su contenido histórico, y no de manera arbitraria, sino como una imagen integral y esencial de un mundo que a continuación debemos comentar.

---

<sup>228</sup> Ibid. p.24

<sup>229</sup> Ibid. p.25

<sup>230</sup> Ibid. P.22

---

\*\*\*\*\*

Ahora bien, en principio, la idea expuesta en el libro de Benjamin es la de *Trauerspiel alemán*. Sin embargo, esa idea señala hacia otra que la «contendría» de manera privilegiada: la idea de barroco. Y, tratándose como se trata de una imagen del mundo, aquí hay que entender por ‘barroco’ varios aspectos: un periodo histórico específico, un modo de la experiencia, una condición existencial, una circulación posible de sentido y una forma de expresión. Recordemos que, para Benjamin, las obras de arte expresan *integralmente* el mundo histórico y que, tras la extracción crítica de sus contenidos de verdad, constelan una idea originaria. Por consiguiente, la idea de barroco recorre todo el libro en transacción con la idea *Trauerspiel* y, valga decir, con otras ideas afines. En este sentido —a pesar de que Benjamin arraigue su idea a un barroco alemán—, de prestar atención a sus constantes referencias a las obras de Shakespeare y, sobre todo, de Calderón, puede entreverse una *idea general* del barroco europeo. Esto último se debe a que, si en toda idea se condensan virtualmente los extremos posibles, para hablar con propiedad de una *idea general de barroco (europeo)*, está debe condensar los extremos que le son propios, a saber: el barroco protestante y el barroco contrarreformista (español).

En primer lugar, una idea tal de barroco se desprende del término «*Trauerspiel*» (ya no referido exclusivamente a los *dramas alemanes*, sino a una forma del drama barroco en general). Así, por cierto, Benjamin no tarda en aplicar al teatro de Calderón ese término: «En ninguna otra parte como en Calderón podría estudiarse por tanto la cabal forma artística del *Trauerspiel* barroco, no siendo lo que menos constituye su validez —validez de la palabra, tanto como del objeto— la precisión con que allí *Trauer*\* y *Spiel*\*\* pueden armonizarse».<sup>231</sup> En nota al pie a ese pasaje, el traductor Alfredo Brotons Muñoz nos deja saber que *Trauer* se puede verter al castellano por \*«tristeza, duelo, luto» y *Spiel*, de un modo más amplio, por \*\*«juego, pero también espectáculo, representación teatral». Por consiguiente, en ese término compuesto (literalmente: luto y juego), está contenida la experiencia estético-existencial propia del Barroco. El mundo de la caída, es decir, de la inmanencia

---

<sup>231</sup> Ibid. p.70



---

consumada, hace que la existencia toda se convierta en duelo y, por consiguiente, que el ser esté dispuesto según un temple anímico [*Stimmung*] luctuoso y melancólico. La sensibilidad, por ende, en su habérselas existencial y estéticamente con el mundo, adquiere una coloración oscura y desencantada. A ese temple anímico, sin embargo, le corresponde además una voluntad de engaño, una vocación efectista y artificiosa. A partir de esa bipolaridad, la irredención del mundo abre el *mundo-como-teatro* que, a su vez, constituye el ámbito metaforológico desde el cual se cristalizarán las manifestaciones artísticas. De ahí que la suspensión teatral y lúdica del mundo se vincule estrechamente con aquel mundo luctuoso, trágico, desencantado y mortalmente terreno del tiempo barroco. Ahora, si bien no sería adecuado poner lo último como *causa* de lo primero, si puede decirse que eso último *tiende* a lo primero. Pues el peso de tanta realidad tiende a amortiguarse lúdicamente y sólo de ese modo el juego artístico suspende el luto del mundo, y —como bien lo vio Nietzsche en relación con la tragedia ática (cosa que, a la postre, quizá se adapte mucho mejor al arte del Barroco)—, el arte: «ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un *juego artístico* que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer».<sup>232</sup> Lo real en toda su inmanencia es entonces atenuado artísticamente o, mejor aún, estéticamente, mediante el juego y el espectáculo.

Entonces, por el lado del *luto*, que se corresponde con la condición anímica basamental; ya hemos comentado en otra parte la inmanencia sufriente que le es propia. Digamos ahora que la experiencia barroca, en tanto que intrascendente, no tiene otra opción que lidiar con el mundo (ya que el *más allá* no le es inmediatamente dado y este, para colmo, no hace más que vaciarse y alejarse en silencio). En esas circunstancias, el «hombre religioso» del Barroco siente a la vez un profundo desencanto ante el mundo, una angustia ante la infinitud del universo y un apego a las variopintas cosas que le constituyen. El mundo barroco es, como se ve, una paradoja en sí mismo, pues al tiempo que carece de valor sustancial, clama por ser valorizado, dignificado, estudiado y hasta cantado *por de dentro*. A ello se debe que Benjamin defina la función del luto de manera igualmente paradójica: «El luto [...] viene a reavivar, *enmascarándolo*, el mundo desalojado previamente, para obtener de

---

<sup>232</sup> NIETZSCHE, Friedrich. “El Nacimiento de la Tragedia” ..., p.435 (énfasis nuestro)

---

su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática»<sup>233</sup>. No es casual el uso de metáforas teatrales como la máscara (y, más tarde, el disfraz), pues justamente de eso se trata: de investir el mundo desvalorizado y sin sentido mediante efectos, de preferencia ópticos. Sin embargo, más que de una mentalidad, cosa que sería el sedimento psíquico de una disposición en el mundo, el luto es ante todo una *experiencia* que hace el duelo ante su condición desgraciada y, de paso, enmascara esa condición para obtener de su avistamiento «una satisfacción que es sin duda enigmática». Esa satisfacción enigmática, no es, sin embargo, la contemplación del mundo en su desnuda y vacía realidad, sino ya el asombro ante lo infinitesimal de la naturaleza y de la historia en su entremezclarse alegórico. Es todavía más sugerente el modo en que Weber comenta el lugar del luto. Pues, para este, una cierta estructura del mundo es cuanto provoca el *Trauer* y, además, este comporta un modo específico de habérselas con el mundo que se corresponde con un *espacio único*. De hecho, si se quiere captar la inmanencia barroca del modo más simple, esta no es otra cosa que la simultánea infinitización, homogenización y totalización del espacio. Pues, tal como explica Weber, en el Barroco no hay *otro lugar* a dónde ir:

*Trauer*, then, is a feeling, a sentiment, but above all it is an emotion: a movement provoked by a world-structure to which it responds and which in its own way it tries to alter. The trouble, of course, is that in the ruthlessly secularized, spatialized world of the baroque, the “motoric activity” that is mourning, according to Benjamin (GS1, 318; *Origin*, 139), has literally no place to go. No place, that is, except to the place itself, as such—that is, as a locality that, while not the whole, remains all there is, *das gesamte Dasein*. It is the peculiar quality of this space—that it is all there is, and that there is nowhere else—that makes the world a stage, and the stage a world.<sup>234</sup>

Pero, ¿qué quiere decir una «*espacialización* del mundo»? Quizá, sobre todo, signifique una interrupción de la temporalidad del Cristianismo pre-moderno que, en términos hegelianos, constituye la temporalidad que vive del pasado (la

---

<sup>233</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.136

<sup>234</sup> WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities...*, p.159. Traducción nuestra: «*Trauer*, entonces, es un presentimiento, un sentimiento, pero sobre todo una emoción: un movimiento provocado por una estructura del mundo a la cual responde y que trata de alterar a su modo. El problema, por supuesto, es que en el mundo despiadadamente secularizado y espacializado del barroco, la «actividad motriz» que es el luto, de acuerdo con Benjamin, literalmente no tiene a dónde ir. No hay lugar, esto es, excepto el lugar en sí mismo, como tal —esto es, como una localidad que, aunque no es el todo, permanece como todo lo que hay, *das gesamte Dasein*. Es esta cualidad peculiar del espacio —que es todo lo que hay, y que no hay otro sitio— lo que hace del mundo una escena y de la escena un mundo.»

---

crucifixión) y mira hacia el futuro (la salvación), es decir, que nada quiere saber del presente<sup>235</sup>. En esa media, por más desventurada que la consciencia medieval fuese, su desventura estaba coronada con la promesa de salvación, en cambio, en el Barroco esa promesa se debilita porque su cumplimiento lleva demasiado tiempo sin darse y, por ende, el mundo presente exige ser tomado en cuenta. Así pues, el tiempo barroco ha roto con el futuro, ha desmitificado el relato escatológico y así, con la trascendencia cortada, se halla en un presente *luctuoso* (y no *armónico*, como el presente que es propio de lo clásico-renacentista), que lamenta la muerte en la muerte. El tiempo de la salvación queda detenido y el espacio post-copernicano (decentrado e indefinido) se propone como *lugar único*. Desde allí, el luto es una forma de moverse en la resignación de ese lugar absoluto, pues no hay otro sitio a dónde ir. Tal como señala Weber, esa secularización y espacialización hacen del mundo una escena y de la escena un mundo. La mutua remisión entre mundo y teatro, abre la posibilidad de un juego en los *límites* de la trascendencia; es decir, de desplegar —con artificio e ingenio— *otro espacio* en el espacio. En última instancia, en el Barroco, como época donde el poder religioso no bastaba para asegurar la salvación, se produjo un intento desesperado «de encontrar *consuelo* a la plena renuncia a un estado de gracia en la consumada regresión a un estado creatural». <sup>236</sup> Y esa necesidad de consuelo será —*en mayor o menor medida*— subsanada por el juego del arte. No en vano, Benjamin asevera que «para el nuevo teatro, Dios está en la maquinación»<sup>237</sup>; es decir, la trascendencia divina se simula a partir de efectos, artificios, especulaciones, reflejos, iridiscencias y ensoñaciones que abren (o simulan abrir) *otro espacio* en el espacio y, además, producen una forma *desmitificada* de *Deus ex machina* (pues, más que del antiguo *dios-bajado-por-una-máquina* propio de la tragedia griega, ahora se trata del *dios-simulado-por-un-mecanismo*, cosa significativamente distinta). De ese modo, el arte barroco simula abrir otro espacio en el seno del espacio único y, allí, Dios es más artificio que artífice.

---

<sup>235</sup> Para una interpretación pormenorizada de la temporalidad cristiana pre-moderna y su consciencia desventurada en Hegel, véase DUQUE, Félix. *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal, 1998. p.529-533

<sup>236</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p. 69

<sup>237</sup> *Ibid.* 71.

---

En consecuencia, por el lado del *juego*, que es la contracara del luto; se *juega* precisamente en los *límites de la trascendencia*, con la intención de reencantar el mundo y alivianar esa tristeza que subyace a las criaturas como un pozo sin fondo. El doble sentido de la palabra *Spiel* da la clave para afirmar que la forma privilegiada del juego es el arte, la representación, el teatro. Pero, la cuestión no es tan simple, pues una vez el mundo experimenta una secularización del sentido, el poder y la ley, también asiste a una «secularización del misterio dramático»<sup>238</sup>, así pues: mientras el poder divino y el sentido se sobre-humanizan, el espacio dramático se desmitifica. Por ello, Benjamin sostiene que en el *Trauerspiel*, son la intriga, el efecto, el juego y la proliferación alegórica, cuanto ejerce de sucedáneo a la ausencia de lo trascendente.<sup>239</sup> De ese modo: «Acentuando ostentadamente el momento de juego en el seno del drama, tan sólo permitía que la *trascendencia dijera su última palabra bajo un disfraz profano de teatro dentro del teatro* [...] como cuando el mismo escenario se instala sobre el escenario o el espacio del espectador se incluye en el espacio de la escena».<sup>240</sup> Dicho en pocas palabras: el juego del arte es el «disfraz profano» con el cual se viste el cadáver del mundo. Y, además, si el teatro como tal es consuelo ante el mundo, el «teatro dentro del teatro» es consuelo en una obra que *refracta* ese mundo. Por consiguiente, si el drama barroco insiste en recursos especulares y metateatrales, no lo hace por capricho, sino porque imita (en el sentido de una *ur-mimesis*) la subestructura que el mundo barroco tiene por propia: no ser sino parecer, no presentarse, sino ya siempre re-presentarse. El barroco, y esto no se ha dicho menos, es el arte de la *mise-en-abyme* (puesta en abismo): piénsese en el final del *Hamlet*, en *Las Meninas* de Velázquez, en el Mundo-Personaje de Calderón.

Con todo, el consuelo barroco nunca pasa de ser un consuelo, pues si, como piensa Weber, este resucita el mundo caído como teatro, lo hace siempre según la naturaleza de la alegoría<sup>241</sup> y esta significa para Benjamin «el no-ser de lo que

---

<sup>238</sup> Ibid. p.67

<sup>239</sup> Cf. Ibid. p.53-91

<sup>240</sup> Ibid. p.71 (énfasis nuestro)

<sup>241</sup> WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities...*, p.158. Traducción nuestra: «El luto resucita el mundo caído como teatro — pero como alegórico teatro»

---

representa»<sup>242</sup>. La resurrección del mundo como teatro, al mismo tiempo que atenúa el peso de lo real; sabe, como un oscuro saber, que las imágenes alegóricas que efectúan esa atenuación, no son más que un insondable juego de apariencias. Así, en síntesis, la estrategia barroca, dice Christine Buci-Glucksmann es: «a game of the *illusion of reality as illusion*, where the world is at once valued and devalued»<sup>243</sup>. Como no podía ser de otro modo, el barroco actúa en espejos y crea la ilusión de que el mundo real es un ilusión; pero el mundo real, aún suspendido teatralmente, se sustrae como la más real de las desgracias. En consecuencia, el abismo abierto entre lo real del luto y su atenuación artística ya no puede ser reparado. Escribe Buci-Glucksmann: «theatre now knows itself to be theatre».<sup>244</sup> El arte, por ende, sabe en sí mismo que es mero arte, mera fantasía; mientras que, el artista, siguiendo el curso de la reflexividad moderna, comienza a percatarse de que cuanto hace es justamente arte y no salvación.<sup>245</sup>

Todo eso en cuando a la *idea general de barroco*. No obstante, por otra parte, si esa idea general es la de un mundo inmanente cuyo medio privilegiado de consolarse es el juego artístico, la *diferencia* entre el barroco español y el alemán reside precisamente en la superioridad del primero para llevar a cabo tal operación. Escribe Benjamin:

Pues el drama español -el de más altura de aquel teatro europeo-, [...] en el seno de un país de cultura católica, resuelve los conflictos de un estado creatural privado de la gracia mediante una reducción, hasta cierto punto lúdica, en el entorno cortesano, de una monarquía que se revela como poder de salvación secularizado. La *stretta* del tercer acto, con su inclusión indirecta de la trascendencia por así decir como por medio de un espejo, o de un cristal o un teatro de marionetas, le garantiza al drama calderoniano un desenlace superior al de los *Trauerspiel* alemanes. No pudiendo negar la pretensión de tocar el contenido de la existencia, si el drama mundano debe detenerse sin embargo en el *límite* de la trascendencia, también intenta apropiarse de ella mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte resulta esto más claro que en *La vida es sueño*, existiendo en el fondo una totalidad adecuada

---

<sup>242</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.240

<sup>243</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. California: SAGE, 1994, p.71. Traducción nuestra: «un juego de la ilusión de la realidad como ilusión, donde el mundo es a la vez valuado y devaluado»

<sup>244</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque Reason...*, p.71. Traducción nuestra: «el teatro ahora sabe que es teatro»

<sup>245</sup> Sólo así el arte puede verse como un *producto subjetivo* y no como la suprema objetividad que un pueblo se da a través de un sujeto.

---

al misterio en el cual el sueño, como un cielo, envuelve con su bóveda la vida despierta.<sup>246</sup>

Lo que señala la diferencia, según se revela en la obra dramática, es un carácter nacional y un modo distinto de habérselas frente a la inmanencia barroca. Así, por un lado, la condición creatural y la desgracia encuentran su consuelo y su salvación secular en el poder monárquico. Pero, por otro lado, el drama barroco español, aún en su irreparable mundanidad, intenta apropiarse de la trascendencia lúdicamente. Podría decirse que juega *excepcionalmente* en sus límites: pues si bien no puede postular una trascendencia definitiva y real —ya que a fin de cuentas la escena no está en contacto inmediato con nada divino—; el sueño se muestra como un recurso adecuado al misterio y así, nunca mejor dicho, «envuelve» como un segundo cielo la vida despierta, es decir, sufriente. Otra vez hallamos el «disfraz profano» que simula la trascendencia o, lo que es lo mismo, di-simula el luto de la condición terrena. Dicho con otras palabras, la trascendencia se da como un juego onírico en los límites del mundo, pues «sólo en una paradójica reflexión de juego y apariencia reside la instancia salvadora y redentora para el teatro de la sociedad profana»<sup>247</sup>. En la realización lúdica de esa instancia salvadora, el *Trauerspiel* español es superior, pues es característico del alemán «no desarrollar justamente ese juego, ni con la brillantez de las producciones españolas ni con la destreza de las posteriores románticas».<sup>248</sup> Aquí es fundamental señalar que, si hasta este punto se había tratado del barroco italiano (con Wölfflin); o bien, del barroco protestante (con Nietzsche y el propio Benjamin), ahora irrumpe por vez primera en la teoría estética europea el papel barroco español. Y, valga decir, la diferencia entre la concepción benjaminiana del drama alemán y su equivalente español, también da pie a pensar la diferencia que constituye nuestro objeto de estudio: aquella entre el concepto de barroco en la teoría estética europea y el concepto de barroco en su equivalente latinoamericana. Pues, como se verá en la *segunda parte*, el barroco en su concepto latinoamericano es una transfiguración, devoración y carnavalización, ante todo, de ciertos rasgos propios del barroco español y no, por cierto, del alemán.

---

<sup>246</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p. 70

<sup>247</sup> *Ibid.* p.71

<sup>248</sup> *Ibid.* p.71

---

En resumen, habida cuenta de que el sentido trascendente ha perdido su pureza al «contaminarse» con un cosmos integral, entonces la diferencia entre lo divino-sideral y lo humano-terrenal queda borrada junto con la diferencia entre ser y aparecer. Ello se debe a que la sustancialidad del mundo, antes basada en una diferencia entre la esencia inmaterial divina y la existencia material creada, se ha desvanecido y, en consecuencia, los fenómenos acaban librados a su suerte; justo como un «engranaje de figuras en mutación», ya sin *usía* ni *telos*; pues dios ya no se halla como fundamento y fin del mundo, sino diseminado en su interior; o bien, retirado en la más absoluta lejanía. Así pues, la idea de barroco como una *imagen del mundo* que sufre y juega consigo misma, es también barroca, pues, reversiblemente, es la idea del *mundo como imagen*, esto es: como apariencia subjetiva que disuelve lo real. Y esto nos lleva al último punto: así como las obras de arte *refractan* el mundo histórico y lo guardan a la posteridad de modo esencial, así también la idea de barroco es un medio a través del cual mirar —*refractada*—, la modernidad tardía. Falta, por ende, mencionar un aspecto insoslayable del *Trauerspielbuch*; a saber, su oblicua intención de comprender el presente desde una resurrección del pasado. El propio Benjamin, ubicado en la posthistoria de las obras que analiza; arroja una mirada que imita la de su amado *Ángelus Novus* de Paul Klee<sup>249</sup>: con la cabeza vuelta al pasado, el torso moviéndose en el torbellino del presente y los pies ya tanteando el futuro; reinserta el sentido muerto y paralizado de esas obras en el vivo devenir. A este respecto, Samuel Weber ha señalado que el proyecto de salvar los *dramas barrocos alemanes* en su idea —absorbiendo y descifrando sus contenidos históricos de modo esencial—; es también un proceso de desocultamiento del origen de lo moderno.<sup>250</sup> Con esa operación, no obstante, el fondo oscuro de la Modernidad se revela tanto como vuelve a encriptarse, dice Weber. Por ello, se trata de una mutua remisión, de una resonancia histórica que evade toda unidireccionalidad: tanto la

---

<sup>249</sup> En la descripción que Benjamin da de esta pintura en sus *Tesis sobre la Historia* [1942], el *Angelus Novus* aparece como el «ángel de la historia» con el «rostro vuelto hacia el pasado», contemplando un «cúmulo de ruinas» y con el cuerpo inmerso en un «huracán que lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro». (BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la Historia*. Traducción y edición de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Editorial Itaca, 2008. p.44-45).

<sup>250</sup> WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities...*, p.139. Véase el siguiente extracto: «The *Origin of the German Mourning Play* seeks precisely to save German baroque theater by staging its idea, deciphering its hidden history, and disclosing the breach in which it originates: that is, becomes historical. In the process, it also uncovers the hidden history of modernity, but only by encrypting it».

---

imagen barroca del mundo se refracta en las aguas del presente, como el presente se mira y comprende a través de esa imagen. En este sentido, la *filosofía (histórico-crítica) del arte* de Benjamin, no pretende conocer su objeto por el simple hecho erudito de conocerlo, sino, como ya lo hiciese Nietzsche, tal conocimiento está orientado a ejercer un efecto, que permita, mediante un complejo juego especular, descifrar el presente en lo que este tiene de barroco, de arcaico. En suma, la idea de barroco es un *idea originaria* de la Modernidad, por consiguiente, su descripción filosófica es también una descripción del presente al que Benjamin asistió y, de manera bastante más esquiva, del nuestro propio.

Por otro lado, cabe recordar que Heidegger, en *La época de la imagen del mundo* [1938], asevera que «El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen»<sup>251</sup>, pues esa conquista implica un modo de la subjetividad inexistente en la Edad Antigua o Medieval. Asimismo, el filósofo tiene muy claro que la *imagen del mundo* significa ya siempre el *mundo como imagen*, es decir, sólo se puede tener al mundo como representación *total* de lo ente, una vez este se presta a ser configurado de tal modo en un *sujeto* o *yo* en sentido moderno. Y el sujeto, ya sin más, es un *topos* barroco por excelencia, no olvidemos que las *Meditaciones Metafísicas* de Descartes son de 1641. Por ello, en la emergencia del sujeto se juega también la emergencia del mundo como imagen que es, según Heidegger, lo propio del mundo moderno.<sup>252</sup> Pero, por lo demás, que el mundo pueda tenerse como imagen o, lo que es lo mismo, sintetizarse en una totalidad o representación manejable; implica también que este pueda ser sometido, negado, suspendido, puesto en juego y hasta convertido en personaje. Por ello, no es casual que en el *Gran Teatro del Mundo* Calderón nos proponga al Mundo como un Personaje. Así, pues, en la configuración inter-*subjetiva* que es la imagen, el mundo puede ponerse en escena y la escena puede devorar el mundo. Esto también se debe a la inmanencia y a la exploración náutica del globo, ya que una vez el mundo es completamente mundano, este puede imaginarse como tal, como un lugar único, como un espacio sintetizado en el tiempo

---

<sup>251</sup> HEIDEGGER, Martín. «La época de la imagen del mundo». En: *Caminos del Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial. 2002. p.77

<sup>252</sup> Cf. HEIDEGGER, Martín. «La época de la imagen del mundo». P.73-78



---

de la consciencia. Así, el *mundo como imagen* implica una progresiva desubstanciación de este, una volatilización de lo real que anuncia la primacía de lo escópico como modo privilegiado de la experiencia moderna. De tal modo, si Heidegger asocia este fenómeno en primera instancia con el final del siglo XVIII<sup>253</sup>, podemos afirmar que ya desde el Barroco se han producido las condiciones para que tal imagen se dé.

Sin embargo, aunado al devenir imagen del mundo (con todo lo que esto implica) y a la primacía de lo escópico, para Benjamin el arte de esa época posee otros dos rasgos que lo vinculan al arte de inicios del siglo XX. En primer lugar, el papel de la alegoría como transformación de los materiales dados según un procedimiento parcial, abierto, especulativo y polisémico. Con esto, el arte barroco es el arte de la «transformación de toda índole» donde lo dado (como imagen) puede ser convertido, según la naturaleza de la alegoría, en casi cualquier otra cosa. A esto podríamos llamarle la *pasión transformadora* del Barroco que, además, dice Benjamin, cuanto menos se reduce a ese periodo específico «tanto más se presta a revelar algo inequívocamente barroco en los posteriores»<sup>254</sup>. He ahí que la transhistoricidad del barroco —misma que Nietzsche y Wölfflin habían predicado a su modo—, continúa tomando fuerza en Benjamin. Más aún, en conformidad con Buci-Glucksmann, la alegoresis barroca, a diferencia del simbolismo medieval y la bella totalidad del clasicismo, da la pauta de lo propiamente moderno. A este respecto, dice: «In contrast to medieval symbolism or the beautiful totality of future classicism, allegory anticipates the role of shock, montage and distancing in the twentieth-century avant-garde: it shatters its object and fixes reality by a kind of alienation effect similar -to- the logic of the unconscious».<sup>255</sup> Como se ve, la alegoresis barroca anuncia el proceder del arte moderno en tanto que destrucción, enajenación y transformación del objeto real, ya sea a partir de una distorsión subjetiva de lo objetivo (*expresionismo*), de una libre asociación de los materiales dados en la imaginación onírica (*surrealismo*); o bien, de una atenuación sinestésica de los

---

<sup>253</sup> Ibid. p.76

<sup>254</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.237

<sup>255</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque Reason...*, p.70 Traducción nuestra: «En contraste con el simbolismo medieval o la bella totalidad del futuro clasicismo, la alegoría anticipa el papel de la sorpresa, el montaje y distanciamiento de la vanguardia del siglo veinte: esta destroza su objeto y fija la realidad en virtud de un efecto alienante similar a la lógica del inconsciente».

---

fenómenos (*abstracción lírica*). Incluso, cabe decir, la perspectiva polifocal y poliédrica del  *cubismo analítico* , en su fragmentación total del objeto, también tiene algo del proceder alegórico.

En segundo lugar, piensa Benjamin, el arte barroco padeció del mismo «déficit de productos válidos en el terreno de las letras»<sup>256</sup> que, por ejemplo, el expresionismo. De tal manera, este arte posee sobre todo, como advirtió Nietzsche, un «arrollador instinto formal» o, también, en palabras de Wölfflin, se trata de un arte que «ya no se es sensible a una forma en sí misma, el sentido formal pierde su finura; se busca únicamente lo imponente y arrollador». Pues bien, Benjamin —que en gran medida se ha desprendido del fantasma clasicista—, termina por dejarse alcanzar por él, ya que insiste en que el barroco es apenas una voluntad de ir hacia la obra en tanto que «cerrada y aislada», es decir, pone por ideal la forma perfecta según la pensó el clasicismo y afirma que el barroco no puede realizar tal cosa. Lo que prima entonces, al igual que en el expresionismo del siglo XX, es una voluntad de arte y una voluntad de forma que no llega a satisfacerse plenamente:

[...] de igual modo que en el expresionismo, la del Barroco es sin duda una época no tanto de práctica artística propiamente dicha como de voluntad artística inquebrantable. Así sucede siempre en los llamados períodos de decadencia, en los que la realidad suprema del arte es la obra cerrada y aislada. Y sucede que a veces la obra redonda se encuentra únicamente al alcance de epígonos. Son épocas de decadencia de las artes, a saber, 'épocas de su voluntad'. [...] Sin duda, a la voluntad sólo le resulta accesible la forma pero nunca la obra singular lograda. Y es en esa misma voluntad donde se fundamenta la actualidad del Barroco, tras el derrumbamiento de la cultura clasicista alemana.<sup>257</sup>

En ese sentido, que la forma le resulte accesible a una época, no significa todavía que le resulte consumable. Así, la conexión entre el drama barroco del siglo XVII y el expresionismo del siglo XX, reside en que ambos son productos de una voluntad formal que, sin embargo, no es suficiente como para acceder a la obra singular acabada. Esta imposibilidad puede verse como un síntoma de decadencia, pero, más allá de los ideales clásicos, esto mismo constituye un rasgo positivo del arte moderno, pues habilita y valida una modalidad distinta de la producción

---

<sup>256</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, p.39

<sup>257</sup> Ibid. p.39

---

artística, a saber, la *obra abierta* que dijese Haroldo de Campos o Umberto Eco varias décadas después. Por eso, no es casual que Benjamin aluda precisamente al derrumbe del Clasicismo Alemán como aquello que permitió hallar en la voluntad formal del Barroco otro rasgo de su actualidad.

Dicho esto, tenemos la *lista benjaminiana* de los diversos aspectos que vinculan estéticamente la Edad Barroca y la Modernidad tardía del siglo XX: el devenir imagen *alegórica* del mundo, la tendencia artística a manipular esa imagen, la pasión de disolver y transformar todo objeto real, la primacía de lo escópico y, finalmente, la dificultad (ya negativa, ya positiva) para producir obras de arte acabadas. Pero, más allá de ello, el Barroco también se vincula existencialmente con el siglo XX en su inmanencia desencantada, su necesidad de consuelo, su desconfianza respecto de las antiguas y nuevas promesas; ya fuesen teológicas, filosóficas o científicas. En todo esto, el ‘barroco’ de Benjamin es moderno en un sentido radical, es decir, en tanto que *crítica anti-moderna*<sup>258</sup> a los presupuestos y las promesas de una modernidad de veta «clasicista»; es decir, la idea de barroco posibilita una crítica a la *atropodicea* humanista, al comienzo absoluto de la Modernidad ilustrada, a la Razón autofundada y, sobre todo, al progreso ilimitado y líneal en el sendero del Saber Absoluto. Con esa salvedad en mente, no cabe duda de que la idea de barroco constituye una *imagen vigente*, es decir, surgida de la grieta originaria de una modernidad que desconfía de sus presupuestos y además posee los medios para criticar sus futuras promesas. Por todo ello, se trata de una imagen del mundo pasado *refractada* sobre el siglo XX con *oscura claridad* —justo cuando todas esos presupuestos y promesas de una Modernidad racional e ilustrada se vieron fracasar—.

---

<sup>258</sup> Pensando en el drama barroco alemán según lo interpreta Benjamin, la filósofa argentina Alejandra González ha escrito: «Denuncia así el fracaso de la modernización, la racionalidad y el progreso. Es *antimoderno*. Y por eso el barroco da cuenta de la disfuncionalidad del sistema proporcionando una fuga ante esa decepción. Las imágenes barrocas son los espejos que reflejan la nada del poder, señala en su composición bizarra los signos de un mundo frágil y vacío, donde la alegoría da cuenta de la imposibilidad de un significado estable, y los residuos del mundo devuelven las astillas de una unidad imposible. Por eso la alegría barroca es simulacro y verdad al mismo tiempo, simulacro de unidad y verdad de la fragmentación, risa por la ruptura de lo que parecía eterno y dolor por la inestabilidad del cosmos» (GONZÁLES, Alejandra. «Para una Hermenéutica de las políticas estéticas». En: *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2017, p.20)

---

## EUGENI D'ORS Y EL MIEDO A LAS SIRENAS

Adivina lo que el barroquismo contiene de feminidad fatal,  
de hechizo de sirena: su delicia y la turbación que esta delicia  
comunica al alma, capaz de aniquilar en un día los tesoros acumulados  
por un penoso aprendizaje de clasicismo.

(*Lo Barroco*)

Eugeni D'Ors

Mientras que en la obra de Wölfflin la tensión entre tipos clásico y barroco era sobre todo conceptual, en el caso de Eugeni D'Ors dicha tensión está «encarnada». Esto significa que al filósofo español el barroco se le presenta bajo la forma de una tentación a vencer. O bien, su estudio —en tanto que «estilo de cultura»—, sólo es admisible como un divertimento «dominical» frente a las serias labores de la Razón que, por cierto, corresponden al ámbito de lo clásico. Así, por un lado, D'Ors confiesa su amor por el barroco pero, por otro, está consciente de que es un amor prohibido que debe limitarse a cortas visitas; pues la razón tutela celosamente sus encuentros. Dicho en pocas palabras: D'Ors —como buen filósofo— tiene miedo a los encantos barrocos. De hecho, la figuración más precisa de ese miedo se halla en el mito de Ulises y las sirenas. Pues el espacio entre el barco y el agua poblada con tales criaturas, puede representar la tensión entre la «racionalidad» clásica y el *pathos* barroco, entre medida y desmesura. El astuto Ulises, situado al medio, se apresura a buscar una soga y, seguidamente, solicita que lo amarren al mástil. De tal forma, el héroe evidenciaba su superioridad sobre las seducciones del canto; esto a la vez que no se privaba completamente de ellas, pues, ya bien atado, podía prescindir de la cera «vulgar» con la cual los remeros se tapaban los oídos. D'Ors, del mismo modo, piensa que, tras un prolongado aprendizaje de clasicismo, él tampoco necesitará de la cera en los oídos y, como Ulises, le bastará con amarrarse al mástil:

Por lo que a mí toca, fiel servidor que me digo de la razón, oso proclamar mi respeto por las heroicas violencias de la pasión. Mi respeto pánico, a la vez imbuido

---

de terrores y de amor. Cuando huyo del delirio, cuanto me aparto del pino belvedere, es por miedo al vértigo: es decir, porque, secretamente, me atrae el abismo demasiado. Tal vez he nacido para este abismo: así, para no caer en él no tengo otro recurso que alejarme y tentar con el pie, para renuevo de mi seguridad, la tierra firme, la dura roca que, sustentándome, me defiende contra mí mismo. Con el tiempo, no obstante, espero alcanzar el poder de copiar la inteligente y voluptuosa lección de Ulises. Y que no me será ya necesario taparme con cera los oídos, como el vulgo de los remeros. Y que me bastará amarrarme sólidamente al mástil y, el oído libre, la curiosidad desvelada, complacerme sin riesgo allí en el canto de las sirenas.<sup>259</sup>

D'Ors, como se ve, encarna la tensión entre lo clásico y lo barroco como una contradicción que le obliga incluso a defenderse de sí mismo. Él («fiel servidor de la razón») cree poder imponer su voluntad y evitar todo riesgo de ceder a los encantos del barroco. Sin embargo, si la seguridad procurada por la razón fuese realmente tal, entonces ¿por qué son necesarias las amarras? La respuesta es obvia: porque el canto de las sirenas ejerce una seducción insoportable y es que, además, dicho canto viene acompañado por el compás de las olas y el despliegue de cuerpos serpentinos. Ante tal hechizo de todos los sentidos, la razón —de no amarrar ingeniosamente su cuerpo—, nada podría hacer en contra del *en-canto* de las sirenas. Así, por más que el pensador reniegue de la cera en los oídos, este no puede renegar de las amarras. Y que la razón dependa de una  *cuerda* para poder mantener su  *cordura*, revela que ésta finalmente no posee una autodeterminación absoluta. Así pues, D'Ors, aún con toda su racionalidad clásica, no puede vencer completamente ni la seducción ni el miedo. Y, a diferencia del remero Butes quien, según nos cuenta Apolonio, se despojó del terror y se zambulló en el agua con aquellas criaturas; D'Ors nunca salta, nunca se atreve a saltar.

Por consiguiente, el pensador catalán encarna una tensión análoga a esa que pudimos constatar en Winkelmann: aquella entre el extremo control y la extrema pasión, entre medida y desmesura. De hecho, esa pugna se torna más evidente en quien, de antemano, ha tomado partida por lo clásico, pues, como sostiene Valentín Díaz: «[...] en aquel que, en nombre de la Razón, es capaz de ver los peligros del desenfreno, los alcances de la Pasión barroca se corporizan con mayor

---

<sup>259</sup> D' ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993. p.24

---

dramatismo».<sup>260</sup> Por eso, las consideraciones dorsianas sobre el barroco adoptan el carácter de una pugna, como si el autor estuviese continuamente —mediante giros retóricos— defendiéndose de los encantos barrocos. Cosa que, además, se puede notar en sus conclusiones respecto a dicha forma de expresión. En resumidas cuentas, para D’Ors lo barroco puede ser pensado, admirado y disfrutado; siempre y cuando la razón *tense* sus amarras.

Con esto dicho, vayamos pues al texto más importante escrito por D’Ors con relación al barroco: *La querrela de lo barroco en Pontigny*, que forma parte de su libro *Lo Barroco* [1935]. Allí, no bien comienza con su meditación, el autor realiza una analogía entre el desarrollo del estudio anatómico y el desarrollo del estudio histórico. Pues, previo al Renacimiento, nos dice, el cuerpo humano era concebido según criterios superficiales y lineales, es decir, el cuerpo no era mucho más que la cabeza, el tronco y las extremidades. Del mismo modo, en la disciplina histórica anterior al siglo XIX, se hablaba toscamente de épocas o edades sucediéndose unas a otras linealmente. No obstante, cuando el Renacimiento comenzó a explorar el *interior* del cuerpo tuvo que reorganizar sus conocimientos y así comenzar a estudiarlo según *sistemas*, por ejemplo: nervioso, vascular y muscular. Esos sistemas, por cierto, no siguen una distribución lineal sino que están repartidos por todo el cuerpo: el sistema nervioso atañe tanto al cerebro como a los nervios en la punta de los dedos. Algo similar sucede con el estudio de la historia hacia finales del siglo XIX, ya que, se abandona toda concepción lineal y se adopta una concepción de sistemas o «constantes históricas». Por ejemplo, piensa D’Ors, el *sistema imperial* aparece tanto en la Edad Antigua (macedónico) como en la Medieval (carolingio) y en la Moderna (napoleónico). Dicho en pocas palabras, ahora pueden identificarse «constantes históricas» que se definen como «objetivas síntesis que reúnen a los personajes, a las obras y a los acontecimientos más disociados cronológicamente».<sup>261</sup>

Ahora bien, que esas síntesis objetivas se repitan no significa que sean organizables según una perspectiva cíclica y determinista; o bien, que se pueda apelar a un «eterno retorno de lo mismo», pues su repetición no sigue un patrón

---

<sup>260</sup> DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.209

<sup>261</sup> D’ORS, Eugenio. *Lo Barroco...*, p.61

---

estricto, perfecto o necesario. Ciertamente, advierte el autor: «no aludimos a *leyes* cuando hablamos de *constantes*, sino a *tipos*».<sup>262</sup> Esto quiere decir que las constantes son puntos de apoyo que posibilitan una consideración filosófica de la historia, pero que no se rigen por leyes científicas en sentido estricto. Finalmente, estas «constantes históricas», se desmarcan tanto del historicismo lineal como del evolucionismo y el transformismo dogmático, ya que existe en la Historia tanto un «substrato fijo» como un cambio constante.

Para el autor estas constantes o tipos, sin embargo, ameritan de un vocablo más propio a la consideración filosófica de la historia y la cultura. Así pues, el pensador español recobra un término griego utilizado por los neoplatónicos de la Escuela de Alejandría: el *eón*. Sobre este nos dice: «Un *eón* para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia».<sup>263</sup> Y ese acaecer histórico de una categoría metafísica le permite a D'Ors explicar la aparición, desaparición y reaparición de fenómenos y formas culturales. El *eón* es entonces una «idea-acontecimiento» que se mantiene íntima al devenir histórico y se manifiesta repetidamente sin que esa repetición esté ligada a una ley. En este punto el Clasicismo y el Barroquismo ingresan en la exposición como los dos *eones* fundamentales de la cultura. Esta formulación, por supuesto, no es novedosa en sí misma, ya que, tales *eones* resuenan sin duda en lo apolíneo y dionisiaco de Nietzsche. Empero, además, cuando D'Ors habla de las constantes como *tipos*, remite sin duda a Wölfflin, quien ya había postulado una transhistoricidad extrema de tales conceptos; cosa que llevó a Victor L. Tapiés a afirmar que este último «había colocado la primera piedra del templo que se estaba levantando al Barroco eterno»<sup>264</sup>, es decir, a *lo barroco* en tanto que *eón*.

Así, D'Ors no hizo más que llevar la prehistoria y la historia conceptual del barroco europeo a su punto cúlpe, predicando una evidente metahistoricidad del 'barroco' (pues el *eón* es una categoría metafísica indestructible) que se manifiesta en

---

<sup>262</sup> Ibid. p.62

<sup>263</sup> Ibid. p.63

<sup>264</sup> TAPIÉ, Victor L. *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Editorial Cátedra, 1991. p.31

---

la realidad efectiva de modo transhistórico. Más aún, siguiendo el sentido de esta reflexión y negando opiniones regresivas como las de Benedetto Croce (para quien el barroco constituye «una de las variedades de lo feo»), D'Ors contrapone lo barroco a lo clásico como *eones* igualmente válidos de considerar, aunque él mismo, como vimos, se incline siempre por el tipo clásico, es decir, por aquella forma de la cultura que está —supuestamente— bien *atada* a la razón.

Por otra parte —y de manera similar a Wölfflin y a Benjamin—, en D'Ors lo barroco se muestra en gran medida autonomizado, puesto que no se le concibe ni como degeneración, ni como continuación o superación de lo clásico-renacentista, sino como algo *otro*; y en este caso, como su opuesto simétrico: «Lejos de proceder del estilo clásico, el Barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo; el cual, por su parte, no parece ya más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca».<sup>265</sup> Ahora bien, no sólo el romanticismo se piensa como un episodio de la constante barroca, sino que D'Ors nos da una larguísima lista de obras, géneros y descubrimientos que se han incluido en lo barroco: Goya, el paisajismo, la poesía del antes innominado Góngora, el *Systema Naturae* de Linneo, los grabados de Piranese y hasta descubrimientos puramente científicos como la circulación de la sangre según Harvey. Al mismo tiempo, hay barroco en múltiples localidades y tiempos, por ejemplo: barroco «manuelino» en Portugal, «contrarreformista ignaciano» en Roma, «churrigueresco» en España («verdadera cima de lo barroco»), «colonial» en América, «nórdico» en Alemania.<sup>266</sup> Por todo ello, el *eón* barroco se particulariza, localiza y territorializa históricamente de infinitos modos, esto sin dejar de ser una categoría. La propuesta dorsiana se sintetiza entonces del siguiente modo: por más que lo barroco se manifieste diversamente en la historia, ello no permite que «el adjetivo absorba al sustantivo; lo descriptivo a lo conceptual»<sup>267</sup>. Dicho rápidamente, lo barroco se mantiene como categoría metafísica indestructible por encima de sus comparencias en el espacio y el tiempo históricos. Por todo ello, sentencia el autor

---

<sup>265</sup> D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco...*, p.66

<sup>266</sup> Cf. *Ibid.* p.67-68

<sup>267</sup> *Ibid.* p.89-90



---

en contra de Croce: «La interpretación del barroco, como una simple *varietà del bruto*, no puede ser ya sostenida por nadie».<sup>268</sup>

Además, esa metahistoricidad del *eón* barroco significa que este no se concibe como un «estilo histórico», es decir, arraigado de manera necesaria a un contexto puntual (como el gótico, p.e), sino como un «estilo de cultura», esto es: un modo de experiencia humana que se repite históricamente y que toca no sólo al arte, sino también a otras disciplinas, al modo de comportarse y hasta a la disposición frente al mundo. Mientras que para D'Ors los estilos históricos no pueden repetirse «sin caer en la servil imitación o el plagio», los «estilos de cultura» contienen esencialmente «infinitas posibilidades de repetición» que, además, no significan imitación de algo preexistente, sino manifestación nueva de algo eterno<sup>269</sup>. En resumidas cuentas, los *eones* clásico y barroco corresponden a «dos concepciones de la vida opuestas: el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las formas que «pesan», y el Barroco, todo música y pasión, en que las «formas que vuelan» danzan su danza»<sup>270</sup>. *Formas que pesan y formas que vuelan*: en esa caracterización se condensa la diferencia entre ambos *eones*. El *eón clásico* y el *eón barroco*, por consiguiente, son los fundamentos sistemáticos de la «morfología de la cultura» dorsiana y constituyen categorías metafísicas que comparecen transhistóricamente de modo alternativo mas no estricto o necesario. Así pues, no se trata ya de un formalismo basado en esquemas ópticos, sino de una morfología cultural con *eones* que se actualizan de modo diverso y así adquieren contenidos específicos que los singularizan.

En su comparecencia como *eón*, lo barroco experimenta una pérdida de toda determinación de lugar, nación, disciplina, tiempo, medio artístico y hasta confesión religiosa. De hecho, sobre este último aspecto, es destacable el modo en que D'Ors demuestra la existencia de un *fondo común* entre los «tres grandes movimiento religiosos de la Edad Moderna» y su relación con lo barroco. Así pues, sostiene que, por un lado: «franciscanismo y luteranismo adoptan los dos una actitud de

---

<sup>268</sup> Ibid. p.68

<sup>269</sup> Ibid. p.74

<sup>270</sup> Ibid. p.69

---

reconciliación, una especie de absolución de la naturaleza por el hombre»<sup>271</sup>, y así acaban por considerarla más o menos *divina*. Y, por otro lado, aunque esto parezca menos evidente: «en la inspiración ignaciana [del jesuitismo contrarreformista] había un fondo de concordia con lo natural, de simpatía hacia la vida, que lo emparentaba con la Reforma —con el luteranismo [...]».<sup>272</sup> A esa concordia con lo natural que le sigue a la resignación ante el mundo como mero mundo, le corresponde también una divinización de la naturaleza que D’Ors denomina *panteísmo*. Dicho panteísmo es nuclear a la experiencia barroca y a su morfología. Ya que, una vez se produce la tantas veces mencionada inmanencia, lo divino y lo terreno no sólo se alejan, sino que, paradójicamente, también se funden y confunden. De tal modo, se produce un *sentido cósmico* del mundo y una especie de naturalización de lo sobrenatural:

Para decirlo todo, la sensibilidad de la Contra-Reforma trae consigo una especie de creencia en *la naturalidad de lo sobrenatural*, en la identificación entre la naturaleza y el espíritu, creencias opuestas hasta cierto punto al dualismo intelectualista pauliniano y agustiniano, por ejemplo, como asimismo al que por hoy resucita en el intelectualismo de la nueva primavera litúrgica. Pero no tenemos necesidad de salir del dominio de la sensibilidad para declarar que la aludida identificación, que aquel naturalismo no puede producirse sin cierta inmersión relativa en el panteísmo. Espiritualidad franciscana, espiritualidad luterana y espiritualidad tridentina coinciden, nuevamente aquí, en expresarse mediante una morfología barroca.<sup>273</sup>

Para D’Ors, a la *naturalidad de lo sobrenatural*, es decir, a la mundanización de lo divino le corresponde una concepción panteísta y una nueva sensibilidad que se expresa mediante una morfología barroca. Lo que reúne, por ende, franciscanismo, luteranismo y contrarreformismo, es el padecimiento de una inmanencia en la cual la naturaleza termina, para bien o para mal, confundándose con lo divino. La evidencia artística que D’Ors brinda de esto es muy sugerente: dice que cuando en la pintura anterior al Renacimiento se representaba un milagro, el cielo simplemente se abría, mientras tanto, en el Barroco: «el cielo se convulsiona. El cielo y la naturaleza entera. Un gran viento de apoteosis la sacude y se lleva todo

---

<sup>271</sup> Ibid. p.76

<sup>272</sup> Ibid. p.77

<sup>273</sup> Ibid. p.79

---

*teatralmente*».<sup>274</sup> Así las cosas, frente a la inmanencia sufriente que Benjamin pensaba como el luto [*Trauer*] de preminencia protestante, D'Ors brinda una visión más amplia, en la cual los movimientos religiosos modernos aparecen unidos en el panteísmo. La diferencia entonces consiste en apelar no tanto al estado desgraciado como al modo en que tales movimientos enfrentaron la desgracia y acabaron por realizar una tregua con la naturaleza y el mundo; viendo allí trazas de lo divino que, además, el arte potenciaba teatralmente. Por ello, la perspectiva benjaminiana y dorsiana respecto a este asunto (el tema de la inmanencia barroca) no son contradictorias, sino que de algún modo se complementan, pues su diferencia está en el acento que se pone; ya sea en el luto y la desgracia, ya sea en el juego y el intento de conciliación con la vida «natural».

Por lo además, al panteísmo —cuyo modelo es la Naturaleza—, le corresponde necesariamente el *dinamismo*. Puesto que el movimiento es aquello que la razón, en su necesidad de límites, no puede comprender, esto a sabiendas de que el movimiento es infinito, inabarcable e incapturable. Por consiguiente, la naturaleza, en su movimiento perpetuo, excede los límites de la razón y constituye el ámbito de la vitalidad desbordante; muy cercana, por cierto, a la concepción nietzscheana de lo dionisiaco. «Apenas la inteligencia afloja sus leyes, recobra la vida su fuero. Siendo, por esencia, todo clasicismo intelectualista, es, por definición, normativo y autoritario. Recíprocamente, porque todo barroquismo es vitalista, será libertino y traducirá un abandono, una veneración ante la fuerza».<sup>275</sup> Evidentemente la concepción sigue siendo la misma: lo clásico es estático, intelectual, canónico y humanista; por el contrario, lo barroco es dinámico, vitalista/natural, libre y antihumanista. Por eso, D'Ors llega a diferenciar el *eón* clásico del *eón* barroco según el ámbito que tienen por modelo: mientras lo barroco imita los procedimientos de la naturaleza, lo clásico imita los procedimientos del espíritu. Así pues, piensa el autor, mientras el estilo clásico convierte un árbol en una columna (lo natural en espiritual), el estilo barroco revierte la columna en un árbol (lo espiritual en natural), pero sin que ese árbol pueda ser realmente el primero.

---

<sup>274</sup> Ibid. p.78 (énfasis nuestro)

<sup>275</sup> Ibid. p79-80

---

Con todo, el cambio en el estatuto de los conceptos de clásico y barroco (esto es, su consideración como *eones* fundamentales de una «morfología de la cultura»), afecta poco el contenido esencial que se les atribuye; porque, sean estos principios, tipos o *eones*, poco varía aquello que tienen por fundacional. Más allá de su metahistoricidad como formas de cultura, la mayor novedad que implementa D'Ors consiste condensar al extremo el contenido de lo clásico y lo barroco a tal punto que su contraposición se reduzca al par *Razón-Vida*. Así, del carácter esencialmente racional de lo clásico se sigue su tendencia a «la unidad y la discontinuidad», es decir; a la concepción de un todo cerrado en el cual cada parte posee su lugar y autonomía. Al contrario, del carácter esencialmente vital de lo barroco se desprende su tendencia a la multipolaridad y la continuidad abierta e infinita, es decir, en movimiento. Volvemos así, por un lado, a Winckelmann, es decir al *canon*, la rigidez estática, la ley y las partes individuales en el todo centrado. Mientras que, por el otro lado, se continúa con el linaje nietzscheano y wölffliano de la multipolaridad, la ambigüedad sin ley, la apertura de lo cerrado en virtud de lo infinito, el *continuum* que no cesa, la fuga y lo dinámico.

Otro aspecto en cierta medida novedoso en la obra dorsiana es la postulación de la Prehistoria como precursora directa de lo barroco; y esto en el mismo sentido en que la Antigüedad grecorromana lo es para lo clásico. Por ende, el autor afirma que, por un lado: «El racionalismo, el estatismo, el círculo, el triángulo, el contrapunto, la columna, los procedimientos del espíritu que imitan al Espíritu, todo eso pertenece ya, es cierto, a la civilización de Grecia y de Roma»<sup>276</sup>. Mientras que, en lo que al barroco respecta: «el panteísmo, el dinamismo, la elipse, la fuga, el árbol, el espíritu sometido a escuela de la naturaleza, encuéntrase integralmente en el mundo primitivo».<sup>277</sup> Lo cierto es que al retrotraer el *eón* barroco a los tiempos prehistóricos y al extenderlo hasta su propio tiempo, D'Ors —y esto en un cuadro que ya se ha convertido en tópico obligatorio dentro del estudio del barroco—, ha detectado iveintidós! especies del género Barroco<sup>278</sup>. Estas van desde el *Barocchus*

---

<sup>276</sup> Ibid. p.89

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Las veintidós especies del género *Barocchus* identificadas por D'Ors son las siguientes: *Bar. pristinus.* / *Bar. archaicus.* / *Bar. macedonicus.* / *Bar. pelagianus.* / *Bar. gothicus.* / *Bar. franciscanus.* / *Bar. manuelinus* (Portugal).

---

*pristinus* al *Barocchus postebellicus*, es decir, desde el *barroco primitivo* al *barroco de posguerra* que corresponde con el tiempo en el cual D'Ors escribió su *Querella*.

En esta ocasión únicamente mencionaremos un aspecto fundamental sobre el *Barocchus tridentinus*, ya que nos concierne directamente. Y es que el autor agrupa dentro de esta especie no sólo al arte que se desprende de la doctrina del *Concilio de Trento* en Italia, en España y en las colonias españolas del norte de Europa, sino también «una variedad muy rica y conmovedora» que se halla en «cierto barroquismo de América» y que D'Ors denomina «estilo colonial» o «arte colonial»<sup>279</sup> Pero esto no es todo, sino que el autor emite una opinión a ese respecto muy destacable: «a este propósito es muy interesante estudiar los elementos de recuerdo o continuación de estos últimos estilos y arte [el colonial], respecto del *Barocchus pristinus* o del *Barocchus archaicus* autóctonos; del cual ya se encargan, no sin intervención de prejuicios nacionalistas alguna vez, los arqueólogos americanos».<sup>280</sup> En ese pasaje se haya inscrita la complejidad que lleva consigo el «barroco americano», pues este recuerda y continúa, aunque más bien *mezcla*, el barroco primitivo y arcaico que le son propios (podríamos decir el «barroquismo indígena») con el barroco tridentino que le es extraño. D'Ors, por ende, admite que el arte precolombino puede ser pensado como una especie del género barroco, esto a la vez que presiente las dificultades que el estudio de lo que llama «arte colonial» comporta, pues, según él, además de ser una mezcla singularísima, se presta a los discursos «nacionalistas» como una primera piedra en la construcción de identidad.

Hacia el final de la *Querella*, el filósofo catalán realiza un balance general sobre el valor y el futuro del *eón* barroco. Es allí donde vuelve a mostrarse su reserva respecto de esta forma de cultura, es decir, su evidente decantación por lo clásico. En primer lugar, cabe decir que D'Ors convierte la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco o entre tipos clásico y barroco, en la oposición *Razón-Vida* que, a su vez,

---

/ *Bar. orificensis* (España). / *Bar. nordicus* (Norte de Europa) / *Bar. palladianus* (Italia-Inglaterra). / *Bar. rupestris*. / *Bar. alexandrinus*. / *Bar. romanus*. / *Bar. buddhicus*. / *Bar. Maniera*. / *Bar. tridentinus, sive jesuiticus*. / *Bar. «Rococó»* (Francia-Austria) / *Bar. romanticus*, / *Bar. finisaecularis*. / *Bar. postebellicus*. / *Bar. vulgaris*. / *Bar. officinalis*.

<sup>279</sup> Ibid. p.95.

<sup>280</sup> Ibid.

---

se corresponde con otra basada en criterios cristianos: Cultura y Carnaval. De hecho, él mismo dice que sus *eones* se oponen como «Apolo a Dioniso» o como «Logos a Pan»<sup>281</sup>. Lo barroco acaba así convertido en una «Matriz», en un depósito o exceso de vida y fuerzas en el cual la Cultura debe sumergirse de cuando en cuando para volver a florecer: «el *eón* de lo Clásico es una Mirada y el *eón* de lo Barroco es una Matriz. Sin Matriz no hay fecundidad, pero sin Mirada no hay nobleza. Y la Cultura, para producir la flor de las miradas, de las ideas, exige un germinar en la oscuridad de los impulsos, de las matrices»<sup>282</sup>. Es evidente que esta idea es de inspiración nietzscheana sin más, pues según una sintomatología de la cultura, esta última acaba siempre por petrificarse y debe entonces revitalizarse en un contacto con la naturaleza dionisiaca. Asimismo, sostiene D'Ors: «Conviene que, [...] al contacto de la tierra, la Cultura venga de cuando en cuando a refrescarse en las aguas vivas y turbias del barroco Carnaval, vacaciones de la historia».<sup>283</sup> Sin embargo, mientras Nietzsche no toma partido por lo clásico-apolíneo, sino más bien todo lo contrario, D'Ors —imbuido en resabios tanto clasicistas como cristianos, es decir: como fiel servidor del Ideal que es la razón (ascética)—; acaba por anhelar la permanencia en la Cultura con mayúscula, es decir, en una temporalidad clásica: «[...] si para todos o para casi todos deseamos la cultura, no podemos hacer otra cosa que desear el reino del *eón* clásico para el mayor número posible de los mismos y durante el tiempo más largo posible».<sup>284</sup> Ese deseo se sustenta a fin de cuentas en la rigidez dicotómica con que el autor concibe sus *eones*; pues, en tanto que contrapone Razón y Vida o Cultura y Carnaval, éste no puede concebir una cultura que se mantenga como tal en el desbordamiento barroco. Pues, una cultura así no sería, según él, una cultura propiamente dicha, sino más bien un primitivo atascarse en las «vacaciones de la historia». De tal suerte que D'Ors, por más que halle barroco en todas partes y en todos tiempos, su clasicismo le lleva a ver en ello un desvío respecto de la Buena y Bella Cultura que es por excelencia clásica. De hecho, la dicotomía estricta entre Razón-Vida, es en sí misma un postulado demasiado clásico, que, en última

---

<sup>281</sup> Ibid. p.99

<sup>282</sup> Ibid. p.97

<sup>283</sup> Ibid. p.99

<sup>284</sup> Ibid. p.98

---

instancia, no admite en lo barroco una alternativa estilística y cultural igualmente válida y, por ende, la conclusión dorsiana al respecto vuelve a caer en una actitud prejuiciosa al apegarse a un clasicismo dogmático. En suma, el abordaje dorsiano sobre lo barroco, acaba por revelarse como una operación retórica que, por más que intente elevar el barroco, saca conclusiones sobre este a partir de su talante clásico; es decir, concluye lo que quiere concluir, a saber, que el clasicismo es el modo «verdadero» de la Cultura y que, por ende, el barroco es sólo un depósito de fuerzas para revitalizar una y otra vez lo clásico, unas vacaciones que siempre están en función de recobrar fuerzas para el *debido trabajo*. En todo esto se revela nuevamente el miedo filosófico a ceder ante los encantos («femeninos») y seducciones del barroco, pero también el apego a un clasicismo coherente con las inclinaciones autoritarias, aristocráticas y conservadoras del autor.

Aunado a ello, si bien el pensador catalán admite que el *eón* barroco —en tanto que categoría metafísica indestructible— no dejará de aparecer en el futuro, acaba por afirmar que la cultura europea de posguerra será clásica. (Recordemos que estamos en 1935 y que D’Ors se siente, ya desde 1924, afín a las ideas del fascismo italiano<sup>285</sup>). Así, como si se tratase de un pronóstico del tiempo, D’Ors declara con entusiasmo (ciego a las atrocidades del porvenir), lo siguiente: «*Mañana*; es decir, en las horas del siglo XX que vamos a vivir, si Dios nos da vida y salud. *Mañana* «hará» *clásico*. Va a cumplirse, todo lo hace esperar, una obra de clasicismo, de restauración de la inteligencia, [...] de logro de unidad»<sup>286</sup>. La prognosis dorsiana lastimosamente se reveló correcta en cuanto a lo primero: *hizo clásico*, pero quizá por última vez. Pues ya convertido en instrumento político y propagandístico del fascismo alemán, lo clásico funcionó como la fisonomía con la cual lo indigno se dignificaba y lo intolerable se disimulaba. Los valores clásicos: razón, serenidad, humanismo,

---

<sup>285</sup> Maximiliano Fuentes Codera ha señalado que D’Ors: «pareció encontrar en el fascismo una nueva fuente de renovación total que pasaba por encima de la esterilidad del largo derrotero del regeneracionismo español». Y también, que no es casual: «sus ideas sobre el imperialismo y el "no-nacionalismo" -siempre oportunamente reacomodadas al contexto político- ejercieran una influencia de primer orden sobre algunos de los intelectuales que, como José Antonio Primo de Rivera y Rafael Sánchez Mazas, proporcionarían una estructura ideológica al fascismo español en la década posterior». (FUENTES CODERA, Maximiliano. «Hacia lo desconocido: Eugenio D’Ors en la crisis de la conciencia europea». *Historia Social*, 2012, 74, p.40 y p.42)

<sup>286</sup> *Ibid.* p.100

---

simetría y unidad; puestos en manos de las ideologías totalitaristas —como un perfecto ejemplo de *estetización de la política*—, acabaron por ser la fachada de la sinrazón, la violencia, lo inhumano, lo abyecto y lo excluyente. De esa forma, el horror insoportable que acontecía en los campos de concentración y de guerra, era tapado en los centros con la blancura impoluta de un estilo oficial. Por eso, lo clásico no se mostraba más como «muerta cosicidad» que se prestara a la mirada alegórica, sino como pura superficie, como el siniestro decorado con el cual el poder se investía e investía la «grandeza» de sus atrocidades; es decir, lo miserable absoluto de las máquinas de muerte. Por ello, si lo clásico podía entrar en la muerte, esto sólo era posible a través de la manipulación funesta y superficial de sus formas al servicio del fascismo. Que el estilo clásico haya sido en múltiples contextos el estilo del fascismo, significa su desgracia; pues ya no podrá pensarse en él sin que, de una u otra forma, se le asocie con el vestido blanco que se ponen los verdugos para fingir que son la luz de la Razón.



---

## ‘MANIERISMO’ Y ‘BARROCO’ EN ARNOLD HAUSER CRISIS Y CAMBIO ESTÍLISTICO

Al final de este Desarrollo en lugar del temor  
al Juez del Universo aparece el "estremecimiento metafísico",  
la angustia de Pascal ante el "*silence éternel des espaces infinis*",  
el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el Todo.

*(Historia social del arte y la literatura)*

**Arnold Hauser**

Hacia mediados del siglo XX, el historiador del arte húngaro Arnold Hauser, introdujo dos consideraciones fundamentales en la historia conceptual del ‘barroco’. Primero, distinguió el Manierismo tanto del Renacimiento como del Barroco; esto debido a que los intelectuales que le precedieron poco o nada habían tomado en cuenta este periodo estilístico y, por consiguiente, no se lo había conceptualizado con la debida profundidad. De hecho, a diferencia de autores como D’Ors, para quien el manierismo no era más que una especie del género *Barocchus* (*Bar. maniera*); para Hauser este constituye una instancia completamente autónoma. De tal suerte que el manierismo se constituyó como el estilo auténticamente *anticlásico*, desplazando de tal sitio al barroco; el cual, más bien, sería para el autor un estilo recorrido por una «corriente subterránea» de clasicismo. En segundo lugar, Hauser fue el primero en concebir tanto ‘manierismo’ como ‘barroco’ desde la perspectiva de una historia social de veta marxista. Dicha perspectiva funciona como contraparte al formalismo wolffliano; el cual, por cierto, no habría podido captar el «verdadero origen» de los cambios estilísticos, es decir, el papel basamental de las circunstancias sociohistóricas en el surgimiento de las crisis que suelen propiciar dichos cambios.

En *Historia social de la literatura y el arte II* [1951], Hauser realizó un examen inédito del estilo manierista: el último de tantos en ser revalorizado y despojado de los prejuicios que el clasicismo le había impreso. En ese sentido, el autor apunta que el término italiano «*maniera*» —tal como lo utilizara Giorgio Vasari en el siglo XVI—

---

poseía en realidad una connotación positiva. No obstante, los clasicistas del siglo XVIII se encargaron de identificar ese término con la idea de un estilo rebuscado, cliché y excesivo respecto del arte renacentista. Posteriormente, los teóricos del barroco como Wölfflin vieron en el manierismo apenas un momento transitorio y «superfluo» entre el Alto Renacimiento y el Barroco. En razón de ello (y según las exigencias de su propio tiempo), era necesario un ajuste de cuentas con la tradición. En ese sentido, el rescate del manierismo operado por Hauser no sólo pretendía hacerle justicia histórica, sino que también estaba estrechamente conectado con la «situación espiritual» de su tiempo; a saber, la primera mitad del siglo XX. Por ello, no sorprende que Hauser vea en el manierismo una actitud espiritual extrapolable a tendencias artísticas de diversas épocas. De hecho, el autor sostiene que: «Sólo una época que ha vivido como su propio problema vital la tensión entre forma y contenido [el siglo XX], entre belleza y expresión, podía hacer justicia al Manierismo y precisar su peculiaridad tanto frente al Renacimiento como frente al Barroco».<sup>287</sup> Así, pues, Hauser asocia algunos aspectos del manierismo con el arte de su propia época; puntualmente con el surrealismo, la fantasía kafkiana y el montaje en las novelas de James Joyce.

Ahora bien, el estilo manierista es definido como una inclinación hacia el refinamiento, la elegancia, la dificultad y la invención; que tuvo su nacimiento en Italia hacia 1520 con la obra de Rafael. En correspondencia con Hauser, este fue el estilo preferido por ciertos príncipes que —más que buscar piezas con funciones propagandísticas o representativas—, lo hacían con un ánimo de coleccionismo secreto y celoso. Hauser, sin embargo, no pone tanta importancia en estos aspectos; sino que destaca una serie de causas materiales como decisivas en el surgimiento de ese arte. Los acontecimientos señalados son: la conmoción ocurrida por la Reforma Protestante, el nacimiento de una política realista, la pérdida de la primacía económica de Italia y, finalmente, el saqueo de Roma por parte de Carlos V en 1527; todos ellos acontecimientos que, por cierto, desestabilizaron la vida en la región.<sup>288</sup> Como se ve, el historiador húngaro adhiere a una línea de análisis que pretende

---

<sup>287</sup> HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 2. Barcelona: Editorial Labor, 1993. p.11

<sup>288</sup> Cf. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte...*, p.18-58.

---

develar a partir de las condiciones materiales las crisis espirituales que, a su vez, explicarían las transformaciones estilísticas.

Pues bien, ligado a tal inestabilidad, el manierismo aparece como un estilo en suprema «*tensión*». Dicha tensión refiere a un actitud artística frente a los grandes cambios de la época; pero, principalmente, a la relación problemática entre tradición (o *canon*) e innovación. La importancia que Hauser atribuye a la tensión se sustenta en el hecho de que el manierismo es un estilo con marcadas tendencias «anticlásicas» que, precisamente, surge en un momento de crisis religiosa, política y económica en Italia. En esa medida, la tensión es muy propia del manierismo y responde a una «crisis espiritual» compleja: «Las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan; y, sin embargo, se continúa aferrado a ellas, y a veces incluso con más fiel, angustiosa y desesperada sumisión. [...A los jóvenes manieristas] la armoniosa imagen del mundo de tal arte [alto renacentista] se les ha vuelto extraña por completo».<sup>289</sup> Así pues, si bien en correspondencia con Hauser no se trata de una ruptura absoluta con el estilo renacentista, si hay una ruptura con el espíritu de esa época. Por consiguiente, la tensión tiene que ver con el aferrarse desesperado de los artistas de la época a unas formas que ya no se ajustaban a su nueva espiritualidad.

Dicha contradicción puso en marcha el surgimiento de formas nuevas, que se caracterizaron por ser más subjetivas e intelectualizadas, más artificiosas. En esa línea, Hauser sostiene que los manieristas no se ocuparon del contenido expresivo, es decir, de su vida, sino de las formas del arte inmediatamente anteriores.<sup>290</sup> En razón de ello, lo anticlásico y antinatural del manierismo se explica también por la pérdida de la *ingenuidad*, cosa que impulsó a los artistas hacia el *artificio* y la exaltación de su carácter individual, esto como un modo de enfrentar el conflicto con un pasado inadecuado a su espíritu, agotado en sus formas y necesitado de innovación. Más aún: «El Manierismo es en este sentido la *primera orientación estilística moderna*, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio

---

<sup>289</sup> HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte...*, p.9

<sup>290</sup> *Ibid.* p.11

---

de la inteligencia».<sup>291</sup> La crisis espiritual del Alto Renacimiento exigió la intervención de la inteligencia subjetiva y la individualidad inventiva del artista, todo con el fin de que el arte no fallase ante la vida y se convirtiese en una «belleza sin alma»<sup>292</sup>. En fin, la tensión manierista se evidencia en las figuras alargadas y retorcidas que luchan por expresar su interioridad, por ir más allá del humanismo y la corporeidad renacentistas hacia un nuevo espiritualismo. Según estas consideraciones el autor toma como paradigma del estilo manierista al Greco y a Brueghel: el «espiritualismo místico» del primero y el «naturalismo panteísta» del segundo.

Así las cosas, de algún modo el manierismo se postuló como alternativa inmediata al barroco, ya que, dicho estilo sería aquel que posee en sí mismo el mayor grado de *tensión* respecto a las formas clásicas y, por ende, el estilo *anticlásico* por excelencia. Mediante esa corrección, Hauser se distancia de la tradición teórica expuesta hasta aquí, para la cual, no existe otro opuesto simétrico a lo clásico que no sea lo barroco. En esa línea, además, el manierismo sería ahora la «primera orientación estilística moderna» en tanto que se enfrenta al problema entre tradición e innovación, entre las formas canónicas y una espiritualidad que no las entiende. De ese modo, el origen del arte moderno estaría para el autor antes en el manierismo que en el barroco. De todas formas, el barroco también es considerado por Hauser un estilo y un concepto válido para pensar el arte moderno del siglo XX, pero este no basta para cubrir ejemplos de extremo artificio. En última instancia, la diferencia entre barroco y manierismo estriba en que el primero comporta una modalidad subjetiva más *sensual* y el segundo una más *intelectual*: «compite la voluntad artística apasionadamente expresionista del Barroco con la concepción intelectualista "surrealista" del Manierismo».<sup>293</sup> Nuevamente el barroco es asociado con una *voluntad artística* cuya pasión transformadora se resuelve de modo «expresionista», mientras que el manierismo aparece como un estilo producto del intelectualismo, pero también ligado a los juegos entre consciencia e inconsciencia que actualizara para el siglo XX el surrealismo. En esta línea, el sensualismo del barroco tuvo una

---

<sup>291</sup> Ibid. (énfasis nuestro)

<sup>292</sup> Ibid.

<sup>293</sup> Ibid. p.14

---

mayor extensión social, pues interpelaba tanto a las clases altas como a las populares; mientras que el manierismo estuvo casi exclusivamente ligado al gusto de las élites principescas.<sup>294</sup>

\*\*\*\*\*

Dicho esto, detengámonos ahora en el abordaje históricosocial que Hauser hizo del 'barroco' y, simultáneamente, en el modo en que ese abordaje produjo un concepto bien distinto al formalista. Pues bien, mientras que el manierismo constituyó un «fenómeno europeo general», los esfuerzos artísticos del barroco, por su parte, se manifestaron tan diversamente que para Hauser «parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador».<sup>295</sup> A grandes rasgos, el barroco histórico es parcelado por el autor en dos «grandes corrientes estilísticas»: el *barroco de las comunidades burguesas y protestantes* y el *barroco de los ambientes cortesanos y católicos*. Asimismo, estas grandes corrientes presentan distintas orientaciones, sobre todo en el caso del *barroco católico* que evidencia al menos tres: una «naturalista» a la Caravaggio, una más «sensual, monumental y decorativa» (que se corresponde con el *barroco* propiamente dicho; piénsese en los hermanos Carracci) y, por último, otra más «estricta y rigurosa» (que es denominada «clasicista» y que predominó sobre todo en Francia con la pintura de Poussin y la pintura académica).<sup>296</sup> Pero este *clasicismo barroco* no es exclusivo del caso francés, sino que, según piensa Hauser, el *clasicismo* recorrió subterráneamente «todas las formas particulares» de ese estilo<sup>297</sup>. De tal suerte que, con esa pequeña sentencia, el autor desestabilizó la tajante dicotomía que la tradición de la teoría estética europea había producido entre lo clásico y lo barroco. Ello se debe, como vimos, a que el manierismo constituye ahora el estilo contrapuesto al clásico, es decir, el anticlasicismo por excelencia. Así, esta consideración llevó a Hauser a plantear una primera crítica a Wölfflin; quien, valga recordar, no admitía ninguna continuidad entre Renacimiento y Barroco.

---

<sup>294</sup> Ibid. p.103

<sup>295</sup> Ibid. p.91

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Ibid.

---

El gran problema que Hauser identifica en los esquemas wolfflianos del barroco, consiste en que estos son la aplicación de los conceptos pictóricos del Impresionismo al arte del siglo XVII<sup>298</sup>. Dicho préstamo acabó por comprometer a Wölfflin con una visión excesivamente dicotómica entre los esquemas ópticos del «tipo clásico» y del «tipo barroco». En consecuencia, el historiador suizo pasó por alto la presencia de cierto clasicismo en el arte barroco y, de paso, acabó por postular una antítesis radical entre este y el arte renacentista. Ello explica que: «el arte del siglo XVII aparezca para él casi exclusivamente como antítesis dialéctica del arte del XVI, y *no como su continuación*. Wölfflin subestima la significación del subjetivismo en el Renacimiento y la sobrestima en el Barroco».<sup>299</sup> Según Hauser, Wölfflin extrapolaró la *óptica subjetiva* del Impresionismo al Barroco y, por consiguiente, no pudo notar que; por un lado, ya en el Renacimiento había una importante cuota de invención subjetiva y, por otro, que en ciertas obras del Barroco, el clasicismo y sus formas estrictas se hallaban presentes. Por eso, más allá de ese *clasicismo barroco*, Wölfflin también «desconoce que la subjetivación de la visión artística del mundo, la transformación de la "imagen táctil" en "imagen visual", del ser en parecer, [...] se completan ciertamente en el Barroco, pero son ampliamente preparadas por el Renacimiento y el Manierismo».<sup>300</sup>

Más adelante, la crítica de Hauser al formalismo wölffliano se agudiza y, por decirlo de algún modo, se expande hasta su núcleo metodológico. En todo caso, era de esperar que un enfoque históricossocial, impugnara el desprecio formalista por el papel de las circunstancias externas en la gestación de los cambios estilísticos. Para la historia social del arte, el problema central del formalismo reside en que este posee un «método antisociológico».<sup>301</sup> Así pues, para Hauser, el formalismo nunca termina de explicar el «verdadero origen» de los cambios de estilo: «Wölfflin, a quien las premisas extraartísticas de esta imagen dinámica del mundo no le interesan y que comprende todo el transcurso de la historia del arte como una función cerrada y casi lógica, pasa por alto, con las condiciones sociológicas, el verdadero origen del

---

<sup>298</sup> Ibid. p.93

<sup>299</sup> Ibid. 94. (énfasis nuestro)

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Ibid. 98

---

cambio de estilo».<sup>302</sup> De tal modo, la contraposición estilística entre Renacimiento y Barroco —que el formalismo extrapola a toda la historia del arte occidental (y que Hauser piensa como una tosca contraposición objetivismo-subjetivismo<sup>303</sup>)—, deja completamente de lado lo que en realidad es fundamental: el estudio del papel de las condiciones materiales y sociohistóricas en los cambios de estilo. Asimismo, para Hauser no es cierto que necesariamente al clasicismo y a su «rigidez formal objetiva» le siga «una especie de barroco, es decir, un sensualismo subjetivo y una disolución de las formas más o menos radical».<sup>304</sup> Por lo contrario, esa es una visión desarraigada y dogmática; pues, si se ha de postular una repetición histórica en el ámbito artístico, entonces se debe apelar sobre todo a la similitud de las condiciones sociales entre épocas, como sucede por ejemplo entre el manierismo y la primera mitad del siglo XX. En fin, Hauser resume su fuerte crítica al formalismo wölffliano del siguiente modo:

El método antisociológico de Wölfflin lleva a un dogmatismo antihistórico y a una construcción de la historia completamente arbitraria. El "barroco" helenístico, el medieval tardío, el impresionista y el propiamente barroco tienen en realidad sólo los rasgos comunes contenidos en sus momentos de semejantes premisas sociales. Pero aún si en la sucesión de clásico y barroco hubiera que ver una ley general, nunca se podría explicar por razones inmanentes, es decir, puramente formales, por qué la evolución en un determinado momento camina desde lo estricto a lo libre y no de lo estricto a lo más estricto. No existe ninguna de las llamadas "cumbres" en la evolución; se alcanza una altura y sigue una inflexión cuando las condiciones generales históricas, esto es, sociales, económicas y políticas, terminan su desarrollo en una dirección determinada y cambian su tendencia. Un cambio estilístico sólo puede ser condicionado desde fuera; no existe ninguna necesidad interna.<sup>305</sup>

Si el objetivo del formalismo era producir una historia interna de la visualidad que se desarrollase con autonomía de toda condición externa; la historia social le imputa precisamente a ese abordaje ponerse tal objetivo, ya que, es imposible pensar los cambios internos del arte sin antes apelar a las condiciones externas que allí irrumpen. Por ello, la transhistoricidad de los tipos clásico y barroco que el

---

<sup>302</sup> Ibid. 94

<sup>303</sup> Ibid. 95. Véase el siguiente extracto: «...la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un Intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wolffliniana del Barroco».

<sup>304</sup> Ibid. p.98

<sup>305</sup> Ibid. p.98-99

---

formalismo postulase como ley general del cambio de estilo, no se sostiene por sí misma, sino que presupone todo un conjunto de premisas sociales, sin las cuales ningún cambio queda verdaderamente explicado. Esto es algo de lo cual Wölfflin sin embargo estaba consciente y que, en realidad, respondía más a las intenciones teóricas del formalismo que a un vicio epistemológico de suyo. Recordemos que el propio Wölfflin decía: «Ciertas formas de la intuición están prefiguradas, sin duda, como posibilidades: si han de llegar a desarrollarse y cuándo, eso *depende de las circunstancias externas*».<sup>306</sup> Aunque no es nuestra intención defender aquí ninguna perspectiva metodológica sobre otra, si es importante señalar esto último, pues esa abstracción respecto de las circunstancias externas, es consecuente con la pretensión formalista de construir un aparato de esquemas ópticos *a priori*, inalterables por la experiencia, que habiliten una lectura científica y sistemática de la historia del arte. El formalismo sacrifica el caótico mundo material para producir un orden puramente formal, un sistema interpretativo. Es decir, el formalismo debe por principio partir de un modo deductivo y no inductivo, de modo trascendental y no empírico. Ahora, todo ello no quita que la crítica de Hauser sea válida, pero es válida sólo en tanto el formalismo afirme ser otra cosa que un aparato interpretativo para aprehender la historia interna del arte visual. Dicho rápidamente, mientras el formalismo no pretenda forjarse como la última palabra en estos asuntos, constituye un abordaje válido y prolífico. Por otra parte, que sea prolífico no significa que sea integral u óptimo, pues en realidad se puede afirmar que por sí mismo no es más que un método de análisis cuyos resultados serán siempre parciales y, en gran medida, pobres de contenido histórico o desarraigados. En este sentido, la historia social funciona como contraparte del formalismo y se ocupa precisamente de aquello que sucede «por debajo» de la evolución interna de las formas.

Ahora bien, si el formalismo se ha quedado con meros esquemas que hacen legible la evolución interna del arte y, de paso, sus construcciones se han revelado desarraigadas de lo histórico, entonces, ¿qué puede hacer la historia social para explicar la unidad o repetición de un estilo sin caer en el desorden absoluto? La respuesta reside en la detección y análisis de «premisas sociales» semejantes. Esto

---

<sup>306</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte...*, p.407 (énfasis nuestro)



---

quiere decir que la unificación de las obras de arte (producidas en espacios o periodos distintos) en un determinado estilo, sólo puede darse mientras esas obras hayan surgido en condiciones sociohistóricas similares; o bien, en épocas que se enfrenten a crisis económicas, sociales, políticas y culturales similares. Lo mismo puede decirse de los cambios de estilo, pues estos responden a transformaciones a nivel de las circunstancias materiales. Todo esto nos deja dos grandes preguntas por responder: 1) Si el barroco es de algún modo *continuación* del clasicismo renacentista, entonces ¿qué lo singulariza? y 2) Si los cambios estilísticos tienen su «verdadero origen» en las transformaciones o crisis sociohistóricas, ¿cuáles son aquellas que dieron paso al barroco y que, además, permiten concebirlo mediante ese único concepto del pensamiento estético: ‘barroco’?

Comencemos por decir que, para Hauser, el rasgo que más evidencia una continuación entre el estilo renacentista y el barroco, es la búsqueda de unidad en ambos. No en vano, Wölfflin experimentaba no pocas dificultades a la hora de caracterizar su cuarta diada conceptual («plural-unitario») y, de hecho, se veía obligado a decir que tanto lo barroco como lo clásico-renacentista buscaron la unidad, aunque lo hiciesen de modo distinto: el primero por coherencia de las partes individuales en el todo; y el segundo, por integración de las partes en grandes masas móviles. No obstante, Hauser va más allá cuando sostiene que:

en realidad el Barroco muestra casi por todas partes en sus creaciones la voluntad de síntesis y subordinación. En este aspecto —que Wölfflin descuida señalar—, es continuación del arte clásico del Renacimiento, no su antítesis. Ya en el primer Renacimiento se podía observar, frente a la composición por adición de la Edad Media, un afán de unidad y subordinación. [...] Pero la unidad en el arte del Renacimiento era simplemente una especie de coherencia lógica, y la totalidad de sus representaciones era nada más que un agregado o una suma de pormenores en la que todavía se podían reconocer los distintos componentes. Esta relativa autonomía de las partes desaparecen en el arte barroco. [...] Las composiciones de los maestros del Barroco son más ricas y complicadas que las de los maestros del Renacimiento, pero son a la vez más unitarias, están llenas de un aliento más amplio, más profundo, más ininterrumpido. La unidad en ellas no es un resultado *a posteriori*, sino la condición previa de la creación artística [...].<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> Ibid. p.97

---

En definitiva, el autor dota al barroco de un sentido de unidad «superior» al estilo clásico-renacentista. Esta unidad, que tantos problemas le ha presentado a la tradición teórica —pues es difícil captar la diferencia entre unidad clásica y unidad barroca— tiene su diferencia sobre todo en lo siguiente: la clásica es una *unidad cerrada* que además pretende ser el todo sin serlo; mientras que la segunda es una *unidad abierta* donde el todo se hace efectivo como configuración artística del infinito. En este punto, la unidad del arte barroco es «superior» por omniabarcante y continua, esto es, por aspirar precisamente a lo infinito como infinito abierto y no, como en el Renacimiento, a lo finito cerrado. El arte renacentista opera por encapsulamiento geométrico de un mundo que, de acuerdo al ideal humanista, es sometido a las leyes estrictas del arte y del hombre. En cambio, el arte barroco, no somete el mundo de ese modo, sino que más bien intenta serle fiel a su carácter indómito. Entonces, por un lado, la búsqueda de unidad indica continuación entre lo renacentista y lo barroco; pero, por otro, también indica su diferencia, pues el sentido de unidad que poseen dichos estilos corresponde a condiciones de mundo distintas.

Esto nos lleva al segundo punto, pues el *sentido de unidad cósmica* del barroco es aquello que permite unificarlo y hablar todavía de *un* concepto operativo. Ciertamente, ese sentido de unidad que las obras barrocas manifiestan, surge de circunstancias precisas y, por cierto, bien distintas de las que caracterizaron al Renacimiento. En primera instancia, dudoso ante la facilidad con la cual se ha convertido al barroco en un estilo unificado, Hauser se pregunta: «¿Pero es que puede hablarse todavía de una unidad estilística del Barroco?».<sup>308</sup> A esta pregunta responde primero de modo negativo, ya que el barroco es demasiado heterogéneo como para hablar de un «estilo de época unitario». Esto se debe a las muy diversas intenciones de clase que catalizaron la producción de este arte; así, por ejemplo, los objetivos «de la Curia de Roma eran esencialmente distintos de los de la corte monárquica de Versalles», y ambos eran a su vez distintos a «la voluntad artística de la calvinista y burguesa Holanda».<sup>309</sup> Ante tal dispersión de voluntades artísticas,

---

<sup>308</sup> Ibid. p.99

<sup>309</sup> Ibid. p.100

---

inscritas las más de las veces en confesiones o condiciones ideológicas distintas, el sueño de un estilo barroco unificado parece desmedido. Sin embargo, apunta Hauser, hay todavía algo a lo cual apelar para mantener la «integración», pues: «una de las más importantes creaciones de la época barroca, la nueva ciencia natural y la nueva filosofía orientada sobre esta ciencia, era desde el primer momento *internacional*; el *sentido general del mundo* que en ella se expresaba dominó también en las diferentes clases en que se dividía la producción artística».<sup>310</sup> Consecuentemente, el aspecto integrador de las manifestaciones artísticas barrocas en Europa —con independencia de su particularidad nacional— consiste en que responden a la «nueva ciencia natural» y a la «nueva filosofía orientada sobre esa ciencia». Pero entonces, ¿cuál es esa nueva ciencia y esa nueva filosofía? Se trata precisamente de aquella que inició con la reforma cosmológica de Nicolas Copérnico, es decir, con la «temeraria» postulación del heliocentrismo. Pues, los efectos de ese cambio en la concepción del mundo no fueron menores, por ello, no es exagerado hablar, con el propio Hauser, de una crisis profunda y paradójica:

La doctrina de que la Tierra gira alrededor del Sol, en lugar de considerar, como hasta entonces, que el mundo gira alrededor de la Tierra, cambió definitivamente la tradicional posición señalada por la Providencia al hombre en el Universo. Pues tan pronto como la Tierra no se juzgase el centro del Universo, el hombre no podía ya significar el sentido y finalidad de la creación. Pero la doctrina copernicana no significaba sólo que el mundo cesara de girar alrededor de la Tierra y de los hombres, sino que aquél ya no tenía ningún centro, y estaba constituido por otras tantas partes iguales y de igual valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la Naturaleza. El Universo era, según esta doctrina, infinito, y, sin embargo, unitario [...] <sup>311</sup>

El descentramiento del cosmos —seguido por las consideraciones de Kepler respectivamente al movimiento elíptico (no circular) de los planetas; pero también, con igual impacto, al avistamiento galileano de la Luna y sus cráteres—, significó para el *sentido general del mundo* una auténtica crisis. La Tierra perdió el centro del Universo, los planetas ya no se movían según la perfección del círculo, y la visión de la Luna como un cuerpo imperfecto significó la opacidad y corruptibilidad de la materia celeste que antaño, según los peripatéticos, era etérea e incorruptible. De

---

<sup>310</sup> Ibid. (énfasis nuestro)

<sup>311</sup> Ibid.

---

este modo, muchas de las certezas cosmológicas de la Antigüedad y el Medioevo; se desvanecieron a los ojos del Renacimiento tardío y del Barroco. Como bien apunta Hauser, el descentramiento del cosmos también significó una afrenta al humanismo y antropocentrismo renacentistas, cuyos efectos comenzaron a sentirse con mayor intensidad hacia el finales del siglo XVI. Por todo lo anterior, no es casual que Freud hiciese del heliocentrismo copernicano, una de la tres grandes heridas o vejaciones al ego de la Humanidad. En todo caso, el Universo se infinitizó y se tornó unitario, es decir, inmenso y sin fugas trasmundanas. Y además, con la pérdida de todo centro, la búsqueda de las leyes naturales se convirtió en el modo privilegiado de restablecer el control humano sobre lo exterior. Esto último, debido a que la necesidad teológica y la concepción medieval de Dios ya habían comenzado el largo trayecto hacia su «muerte».

Con la concepción de la ley natural, que no conoce ninguna excepción, surgió el concepto de una nueva necesidad, completamente distinta de la teológica. Pero con ello estaba conmovida no sólo la idea del arbitrio de Dios, sino también la del derecho del hombre a la divina misericordia y a participar en la existencia supramundana de Dios. El hombre se convirtió en un factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo desencantado. Pero lo más curioso fue que, ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo.<sup>312</sup>

El empequeñecimiento del ser humano fue proporcional a la infinitización del cosmos, así como su desencanto lo fue a la mundanización de la existencia. El propio Hauser, en referencia al caso católico, sostiene que a la Iglesia ahora: «le interesa no tanto la profundización como la expansión de la fe» y «en la medida en que mundaniza sus propósitos, se debilita el sentimiento religioso de los fieles».<sup>313</sup> Lo cierto es que se dio una constatación de la mundanidad humana, de su condición de creatura inscrita en una inmanencia inédita. Cosa nos remite nuevamente a esos motivos que tantas veces nos han saltado al camino en esta historia conceptual, sobre todo con Nietzsche, Benjamin y D'Ors: el desencanto, la inmanencia sufriente, el desconsuelo de la condición terrena, la caída del trasmundo medieval, el final de la armonía renacentista y, finalmente, el panteísmo. Condensando estos motivos, dice Hauser: «El sistematismo ininterrumpido del Universo era inconciliable con el

---

<sup>312</sup> Ibid. p.101

<sup>313</sup> Ibid. p.105

---

concepto medieval de Dios, de un Dios personal existente fuera del sistema del Universo; en cambio, una *visión inmanentista del mundo*, que había disuelto el trascendentalismo medieval, reconocía sólo una fuerza divina que actuaba desde *dentro*.<sup>314</sup> Ante todo ello, la reacción humana fue primero el desencanto y, posteriormente, un «sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo», es decir, un restablecimiento del lugar del hombre como minucioso investigador de la Naturaleza; ámbito donde también se persiguen y exaltan las trazas de lo divino.

En resumidas cuentas, en ese mundo inmanente y homogéneo que vino a remplazar la «antigua realidad dualista cristiana» se gestó una conciencia muy distinta a la antropocéntrica y renacentista, a saber: «la conciencia cósmica» del Barroco.<sup>315</sup> Se trata de una conciencia angustiada, sorprendida y dispuesta a lo imposible; o bien, nos dice Hauser, de un «estremecimiento metafísico» del ser que se halla situado en un punto indiferente del Universo infinito y unitario. Y este nuevo sentido cósmico ahora produce el terror que antes producía la omnipotencia Divina: «Al final de este Desarrollo en lugar del temor al Juez del Universo aparece el "estremecimiento metafísico", la angustia de Pascal ante el "*silence éternel des espaces infinis*", el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el Todo».<sup>316</sup> En ese sentido, la obra de arte barroca, hija de la conciencia angustiada y asombrada del siglo XVII, es fiel a la unidad infinita del universo moderno: «La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo».<sup>317</sup>

Por todo ello, el rasgo común y definitorio que todavía permite hablar de «obras barrocas» estriba en su aspiración a lo infinito y absoluto. Esa aspiración, no obstante, es también el motivo de cierta insatisfacción y relación tensa con las formas del arte, pues el artista no suele quedar contento con sus torsiones, gestos, dramatismos, dinamismos y juegos de espejos; toda vez que parece imposible alcanzar la expresión definitiva y simbólica del infinito. Esto quiere decir que la

---

<sup>314</sup> Ibid. p.101 (énfasis nuestro)

<sup>315</sup> Ibid. p.101

<sup>316</sup> Ibid. p.102

<sup>317</sup> Ibid.

---

Obra ya no puede ser tal, sino que se ve compelida a lo abierto, pues algún secreto desborde debe impulsar lo finito a lo infinito: «Cada línea conduce la mirada a la lejanía; cada forma movida parece querer superar a sí misma; cada motivo se encuentra en un estado de tensión y de esfuerzo, como si el artista nunca estuviera completamente seguro de que consigue también expresar efectivamente lo absoluto».<sup>318</sup> En fin, esa inseguridad, que es también la voluntad inquebrantable del arte barroco para moverse en la infinitud, parece unificar el estilo. No obstante, a Hauser ello no le basta, más aún cuando el estilo se vuelve dogmático y académico en la Francia de Luis XIV; o bien, adopta el carácter de un naturalismo demasiado cotidiano, como sucede en la Holanda burguesa y protestante. Habida cuenta de ello, el historiador húngaro cierra su discusión con una pregunta que —intentando serle fieles a la incertidumbre barroca—, mejor nos valiera dejar abierta al porvenir: «¿No resulta tan vano querer definir al Barroco por este afán de infinitud, como querer derivar el Gótico simplemente del espiritualismo de la Edad Media?».<sup>319</sup>

---

<sup>318</sup> Ibid.

<sup>319</sup> Ibid.

---

### I. III

#### CONCLUSIONES DE LA PARTE PRIMERA

La prehistoria de un concepto —en tanto que lo dota de problemas adjuntos y contenidos previos a su formulación—, mantiene una presencia implícita toda vez que cierto término alcanza efectivamente su estatuto conceptual. En el caso del ‘barroco’ europeo, dicha prehistoria se corresponde con la influencia de la *tradición* estética y con el *espacio de experiencia* y *expectativa* que articuló las posibilidades del concepto. Por ello, el concepto de barroco sólo se comprende en tanto que ha «absorbido el material» de su prehistoria (las obras, experiencias, tensiones, prejuicios y crisis) y además, sólo se comprenderá después, en tanto que hubo desgastado ese material en los límites de su posthistoria. Por supuesto, debemos a Benjamin la noción según la cual el origen [*Ursprung*] es el presente como encrucijada o grieta de los tiempos, y no el comienzo genético y estático del tiempo; por ello, su historicidad «conciene a su prehistoria y posthistoria»<sup>320</sup>. En este sentido, ha sido absolutamente necesario abordar dos acontecimientos previos a la aparición definitiva del concepto de barroco en Europa. Estos acontecimientos pueden parecer, en principio, virtuales; es decir, producidos únicamente a nivel discursivo o teórico. Sin embargo, ello no es así, pues estos indican hacia condiciones de experiencia y hacia efectos reales que desbordan lo discursivo (y vuelven más tarde a operar sobre ello).

En esa medida, la mirada «alegórico-barroca» presente en la obra de Winkelmann, demostró la preexistencia de una tensión entre ‘lo clásico’ y ‘lo barroco’ con independencia de que estos conceptos hubiesen sido formulados de suyo; pues —el carácter que alcanzaron con su formulación—, permite perfectamente extrapolarlos a dicho momento. Asimismo, esa tensión no se produjo en cualquier sitio, sino precisamente en la obra en la cual ‘lo clásico’ (bajo los nombres prototípicos de ‘lo griego’ y ‘lo antiguo’) se irguió como el concepto fundamental de la Estética, con lo cual además se estableció una belleza ideal de carácter metahistórico. Lo clásico entonces quedó conceptualizado —según el *principio de unidad y sencillez*— como una morfología humanista, cerrada y simbólica que debía expresar los valores de la serenidad, la individualidad, la grandeza divina, la claridad, la armonía, entre otros. Valores que, por cierto, Winckelmann acabó por transgredir en su modo patético (de *pathos*) y fragmentario de contemplar, describir e interpretar las obras grecorromanas. En resumidas cuentas, esa contradicción inicial fue un indicio de que en la Modernidad europea del siglo XVII y XVIII, se habían puesto en marcha una serie de crisis y de nuevas determinaciones históricas (sobre todo la inmanencia, la pérdida de toda inmediatez y el desgaste del Ideal), que hacían imposible un retorno «natural» las formas clásicas o un

---

<sup>320</sup> BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán...*, P.27

---

renacimiento de estas y que; asimismo, obligaban a los modernos a una resignación ante los antiguos. Ya no cabía un acercamiento ingenuo a la naturaleza y, por ello, en miras de actualizar el supuesto *origen prístino* de Occidente, Winkelmann apeló a una «segunda naturaleza», es decir, al arte griego en tanto que petrificado y puesto dialécticamente como substancia. En virtud de ello, es crucial comprender su doctrina de la imitación de los antiguos griegos en dos sentidos: primero, como imitación de sus obras en tanto que «segunda naturaleza» (pues *la naturaleza que resta a los modernos es el arte de los antiguos*) y, segundo —en correspondencia con Didi-Huberman— como imitación del Ideal que posibilitó la creación de esas obras. Recordemos lo que decía el pensador francés: «el presente de la imitación hace «revivir un origen perdido» y restituye así al origen una presencia activa, actual. Ello sólo es posible porque el objeto de la imitación no es un objeto, sino el ideal mismo».<sup>321</sup> No obstante, el caso de Winkelmann evidenció precisamente la imposibilidad de satisfacer la exigencia de imitación del Ideal antiguo en condiciones modernas; aunado a que ese Ideal no era más que un constructo utópico, esto es, una imagen ilusoria de un pasado supuestamente originario, heroico, divino, racional, libre y perfecto.

Así las cosas, ambos sentidos de la imitación winckelmanniana revelaron su imposibilidad: pues el simple hecho de que las obras griegas se aparecieran a los modernos como una «segunda naturaleza», implicaba que el ideal que las animaba se había esfumado para siempre, se había disecado al punto de reificar todo contenido divino e inmediato que le fuese propio a esas obras. De ello se sigue que el Ideal antiguo no era accesible al hombre moderno (incluso cuando este lo haya construido como tal) y, por ende, solo quedaban dos alternativas: la resignación melancólica o la invención barroca (y romántica) de un nuevo «ideal». A Winkelmann le corresponde la primera actitud; aunque ya sugiera la segunda posibilidad. Sigue Didi-Huberman: «la vertiente depresiva de la historia winckelmanniana hacía del arte griego un *objeto de duelo*, imposible de alcanzar —«no tenemos ya, por así decirlo, más que la sombra del objeto de nuestros anhelos» (Winckelmann. 1764.)— una vertiente maníaca, si se me permite utilizar ese término, hará de este arte un *ideal a aprehender* [...]»<sup>322</sup>. Pero, como se vio, allí se trata de una exigencia esencialmente irrealizable; pues, cabe preguntarnos: ¿Es posible aprehender (o enseñar) un ideal que amerita de una condiciones históricoculturales que ya no existen, o que quizá nunca existieron? En esa medida, parece que la actualización del ideal griego es una imposibilidad tácita en las condiciones de la inmanencia sufrante (no armónica) y de la consciencia escindida y reflexiva de los modernos. Por ello, de manera implícita y sutil, se puede hablar de un barroquismo larvario en el *modo de ver y escribir* de Winckelmann, que hallaba cierto goce en la destrucción de la unidad petrificada sobre sí y que, luego, podía leer en los

---

<sup>321</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...*, p.21 (énfasis nuestro)

<sup>322</sup> *Ibid.* (énfasis nuestro)



---

fragmentos —de modo confuso y especulativo, es decir: alegórico— una pluralidad de significados trascendentes, devolviéndole a lo muerto su vitalidad. Así, pues, aquella mirada que se preciaba de ser absolutamente clásica, una vez puesta en las obras grecorromanas, tenía que fingir el hallazgo de vitalidad (o bien, destacar el elemento *no clásico* en ellas), pues en realidad esas obras —su simbolicidad, su fusión perfecta de lo sensible con lo suprasensible—, se le mostraban al autor como «muerta cosicidad», como un ideal desecado que no surtía efecto en el ser moderno, ni en su consciencia a la vez trágica y reflexiva del mundo. Ante esta circunstancia, la mirada «alegórico-barroca» de Winckelmann tendió a desmembrar la unidad y sencillez de las obras clásicas, para así ponerlas en movimiento mediante una *escritura emocionante*. Esto se evidenció privilegiadamente en el trato que el autor hizo del *Torso Belvedere*<sup>323</sup> dentro de su obra magna: la *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764].

---

<sup>323</sup> No es casual que el *Torso* nos haya guiado, al modo de una alegoría que se repite, a través de la teoría estética europea del 'barroco'. Esa obra ha funcionado como el «símbolo caído» del pasado ideal y del presente posible. Así pues, en principio, elegir una obra de la antigüedad helenística para discutir la historia conceptual del barroco en Europa, pudo parecer antojadizo. Sin embargo, llegados a este punto, ya comienza a evidenciarse el porqué de dicha elección. Y es que ese torso, más allá del hecho innegable de haber sido materialmente producido en torno al siglo I a.C.; ha desplegado en la posteridad una potencia tal que, de seguro, no conoció en su propio tiempo. Más aún, ese torso es el *locus* donde se juega la torsión estilística primera (Miguel Ángel) y la paradoja fundamental de la *prehistoria conceptual* del barroco (la «mirada alegórico-barroca» de Winckelmann). Pero luego, esa obra también es el índice de la tensión primera ente lo clásico y lo barroco.

El *Torso* fue descubierto en Roma, donde aparece documentado por primera vez en 1433 en la colección del Cardinal Prospero Colonna. Pero fue hasta inicios del siglo XVI —debido a que este fue trasladado al Vaticano y situado en el Patio Belvedere— que los artistas del Renacimiento comenzaron a interesarse por él. Uno de los más apasionados amantes de esa obra fue el propio Miguel Ángel, quien vio en la pieza una fuente de inspiración hacia infinitas posibilidades compositivas. Miguel Ángel hizo del *Torso* un modelo que encarnaba sus intereses en la pose humana, la intensidad del movimiento y la firmeza muscular. No en vano, Frederick Hartt afirma que esta fue la obra grecorromana preferida por Miguel Ángel, pues en ella el artista encontraba la pugna interior del ser humano traducida en términos físicos (HARTT, F. *Michelangelo: the complete sculpture*. New York: Abrams. 1968). Así, en los frescos de la *Sixtina* es posible identificar una fuerte influencia de esa obra, por ejemplo, en los *ignudi* de la *Creación*, pero también en el San Bartolomé del *Juicio Final*, ya que esas figuras muestran alargadas y compactas masas musculares «en acción», tal como sucede en el *Torso*. De igual forma, en las piezas escultóricas *El Esclavo Rebelde* y *El Genio de la Victoria*, la postura y el tenso diafragma de las figuras evidencian que Miguel Ángel no dejó de tener en mente a esa pieza. De tal modo, ya sea el Miguel Ángel tardío «abuelo del barroco» (como penaron Nietzsche y Wölfflin) o, junto a Rafael, germen de la extrema tensión manierista (como diría Hauser), el *Torso* estuvo allí — presente en sus múltiples ausencias— para darle una nueva vitalidad a las formas clásicas (y agotadas) del Alto Renacimiento ¿No posee el *Torso* la fórmula emotiva o patética [*pathosformel*] que desata, según la selectividad de la naciente mirada moderna, un movimiento definitivamente arrollador del temple clásico-renacentista?

Pero además, el *Torso* vuelve a aparecer como una obsesión en los textos de Winckelmann. Aunque, allí no se trata de la obra recién exhumada y exhibida en el Patio Belvedere en épocas de Miguel Ángel, sino de una obra que se mostraba como «muerta cosicidad» y, en virtud de ello, dispuesta a ser transformada por la mirada «alegórico-barroca». Winckelmann, ya de espaldas al tiempo barroco, no pudo ver «clásicamente» según el mismo quiso, pues su mirada contenía rastras de ese otro tiempo y estas le impelían a contemplar las obras con una pasión que excedía el talante clásico; pero también con un inevitable desengaño ante su sentido mitológico y un trágico lamento por la disecación de su Ideal. Así, Winckelmann recorre el *Torso* y lo pone en movimiento conforme lo

---

describe, imaginando los miembros ausentes y tomándolos por signos de otra cosa. Con su descripción, el historiador acaba por destrozarse lo ya de por sí destrozado y, regocijándose en ello, revive lo que el tiempo había despojado de vida, reinsertando en el devenir significativo de la historia aquello que ya era una «segunda naturaleza» paralizada. Podemos decir que lo mismo hizo el estilo barroco con las formas clásicas.

El *Torso* hace de límite entre lo clásico y su transformación según los dictados de la pasión transformadora del barroco. Cabe pensar en esa obra como el *cuerpo clásico liminar* donde la torsión barroca se insinúa pero no se completa, ello precisamente porque el tiempo cercenó la totalidad de sus gestos. En ese sentido, no es posible conocer si el rostro del individuo tenía una mueca patológica o se mantenía en calma, no es posible saber cómo los pies tocaban el suelo; si con elegancia o con crispación absoluta y, por último, nada puede saberse de los gestos que hacían esas manos. Así, la ausencia se torna productiva y la facticidad del *Torso* se retira tanto más en cuanto que sus miembros se disgregan según los procedimientos imaginarios de la alegoresis.

El *Torso* es también el bello individuo recortado por las fuerzas dionisiacas de la naturaleza. Y así, como un héroe o dios decapitado, ya no dice su verdad, sino que se presta al juego moderno. Por eso, Benjamin sugiere que el «ser» de la obra de arte *es torso*, es decir, sólo en cuanto que ruina (de lo divino), la obra se dispone a donar su contenido de verdad, como un exceso del pasado que únicamente puede «abrirse» a determinada distancia histórica. El torso es ya lo abierto, lo polisémico, lo fragmentario, lo sublime en tanto que el individuo pierde sus atributos individuacionales y se presta a ser cualquier cosa, tanto una piedra como un dios; pero eso depende ya de quien lo contemple, de quien lo imagine; pues, su sentido propio, su contenido mítico-religioso, se ha esfumado para siempre.

Por lo demás, que esa obra pertenezca a la Antigüedad y sea «usurpada» por la Modernidad; es cuanto la convierte en bisagra de los tiempos. En esa obra, la mesurada firmeza del cuerpo clásico comienza a desplegarse en una torsión manierista o barroca que implica además la intervención del cristianismo medieval como visión desgraciada del mundo. Pues para que ese torso antiguo fuera moderno le hacía falta una cabeza dudosamente cristiana, que viera en la torsión una pugna entre inmanencia y trascendencia que el antiguo no conocía. Es decir, una existencia desgarrada que hubiese experimentado la crisis de la trascendencia y la contradicción entre las «formas que pesan» y las «formas que vuelan». Con todo, de su interrupción, (el corte de los miembros y la cabeza), ha surgido el gesto barroco como «transformación de toda índole». Allí el moderno proyecta la ambigüedad entre las masas sometidas al peso de la gravedad terrestre y los posibles despliegues de las extremidades hacia lo alto o de la mirada hacia lo infinitamente lejano. El *Torso* es el eje de la tensión entre lo clásico y lo barroco, y esa tensión es el motor que puso en marcha toda una tradición de pensamiento; que los estilos se volvieran anhelos y que estos se volvieran conceptos ('clásico' y 'barroco') y estos últimos, a su vez, una diada de polaridades que surgen renovadamente en el movimiento de la interpretación: modernidad-antigüedad, apolíneo-dionisiaco, Renacimiento-Barroco, *Génesis* clásica-*Ursprung* barroco, *eón* clásico-*eón* barroco, Renacimiento-Manierismo; y la serie infinita de dicotomías que de allí se despliegan.

En última instancia, el *torso* es siempre más que el *Torso Belvedere*. Es, como piensan Benjamin y Cuesta Abad, la «torseidad» esencial a toda obra de arte. En el ser del torso se encuentra el ser del arte: exterioridad sensible despojada de toda interioridad mítico-religiosa, donde lo que se hace sensible no es ningún contenido divino, sino la ruina de lo divino como origen del arte. Sólo en tanto que ruina, la obra humana es del arte (y ya no de la Religión). Esa desahucio de la interioridad es cuanto permite que el arte surja a lo moderno como tal, como objeto de contemplación y no de veneración, de interpretación y no de postración, de la crítica y no del dogma. En suma, la obra de arte liberada es la obra de la religión arruinada, por ello, la tensión entre lo clásico y lo barroco es también la tensión entre lo mítico-religioso y lo artístico-imaginario. El *torso* visto por la modernidad es una imagen —tal como las obras de arte defendidas por la Contrarreforma son eso: imágenes, que nunca deben ser tomadas por lo divino en sí—, pero esto último no se debe, como diría la doctrina cristiana; a que lo divino no sea representable, sino, antes bien, a que lo divino ha muerto y la imagen di-simula esa fatalidad, esas «duras palabras» que se mueven entre Lutero, Hegel y Nietzsche.

Lo último que el *Torso* significa es que el barroco europeo no es todavía completamente barroco, sino que es una primera torsión (aunque también un primer límite) de lo clásico. El barroco europeo y el concepto que lo hace experimentable, adolecen de una cierta clasicidad, ya sea por pensar lo barroco como continuación de la clásico, ya sea por pensarlo como su opuesto simétrico. El barroco y el 'barroco' están en tensa relación con eso clásico, que

---

Más allá de esa paradoja, por otra parte, fue justamente el Clasicismo propulsado por Winckelmann cuanto suscitó la construcción de una imagen ideal, fantástica, utópica y estratégica de la Grecia Clásica. Esa imagen, con sus valores humanistas, iluministas y racionales, excluía por su naturaleza todo arte y toda belleza que no cumpliera con sus preceptos. De ese modo, el concepto de lo clásico se sobreponía al «fondo oscuro» de todo lo no-clásico (entre ello lo barroco) como lo legítimo, esto es: como el acervo de formas válidas en el terreno de la expresión artística. En ese sentido, la unidad y sencillez, la claridad, la simbolicidad, el antropomorfismo ideal, la plenitud del ser y la serenidad; se destacaban como los valores legítimos respecto del «fondo oscuro» al cual se remitían los valores contrarios, a saber: la fragmentariedad, la complejidad, la oscuridad, la alegoresis, el amorfismo, el devenir y la terrible agitación. Con todo, lo fundamental es comprender que —más allá de una imitación ideológica, mecánica y superficial—, el *evangelio estético* de Winckelmann era de por sí insostenible en condiciones modernas y post-barrocas; de modo tal que él mismo fue empujado inconscientemente más allá de sus leyes y principios, siendo la evidencia encarnada de una tensión entre el anhelo (imposible) de actualizar el «origen clásico» y la determinación irrefragable de haber roto con él en tanto sujeto *moderno* (término que aquí pensamos en el sentido de una escisión entre vida e ideal en el seno de la inmanencia).

Ahora bien, si Winckelmann experimentó conscientemente la resignación melancólica de «no tener más que la sombra de sus anhelos» e inconscientemente la invención «barroca» que buscaba revitalizar la «muerta cosicidad» de lo clásico, Nietzsche representa el caso contrario. Esto quiere decir que si bien Nietzsche aún se hallaba presa del Ideal clásico, se dispuso conscientemente a destruirlo en tanto Ídolo; todo ello en miras de «inventar» un nuevo ideal; o bien, el *ideal de lo nuevo* (esto es: su consabida «transvaloración de todos los valores»). En esa media, la labor crítica realizada en el *Nacimiento de la Tragedia*, se planteó como la condición sin la cual el término barroco no hubiese podido

---

fue lo Ideal. En ello estriba todo: hubo entonces un Ideal, una base, un «origen», una génesis que, por más que se haya perdido inconscientemente o destruido conscientemente; persigue a lo barroco. Si cae el Ideal entonces el barroco se reviste de una oscuridad luctuosa y melancólica; o bien, se le piensa como un arte *otro* que, sin embargo, es puro instinto formal, voluntad de forma, pero nunca perfección, acabamiento o individuo. Todavía cabe que el 'barroco' se convierta en *eón*, pero entonces este se concibe como Vida opuesta a la Razón, es decir, se le niega su poder epistémico y su capacidad para producir sentido. Y, del mismo modo, se lo ponga como al margen de la Cultura en mayúscula, como Carnaval o «Vacación de la Historia» y no como posibilidad de otra Cultura, como Historia válida en sí misma más allá de ser un descanso al deber de la Razón. En fin, cuanto late entre líneas es una pregunta ¿Cómo sería un 'barroco' más allá de toda clasicidad? ¿Qué pasaría si la *semilla formal* del barroco europeo cayera sobre una tierra tan devastada como para no poder concebir un «origen clásico»? ¿Qué pasaría si el fantasma de lo clásico y su Ideal no supieran asediar a los mestizos, no supieran cómo transmitirles su grandeza? ¿Qué pasaría si de pronto un continente, más allá de los férreos intentos del poder, nada tuviese que arreglar con un pasado clásico, no tuviese ninguna *deuda sagrada* con una Antigüedad Ideal?

---

resurgir con valor conceptual de carácter positivo y necesario. Ciertamente, sin el derrumbe nietzscheano de la imagen fantástica de Grecia construida por el Clasicismo, no se comprende la abrupta revalorización del barroco en el siglo XX. Más aún, es como si a partir de su caracterización esencial del principio dionisiaco, toda una serie de valores antitéticos a lo clásico-apolíneo (la musicalidad, la oscuridad, la potencia extática, la infinitud del devenir, el terror nocturnal...) se mostrasen de pronto disponibles para caracterizar lo barroco. Así, es posible afirmar que en el tránsito de la primacía de lo clásico a la revalorización de lo barroco, media un intersticio crítico (y dionisiaco) sin el cual dicho tránsito no se comprende. De hecho, se puede pensar en Nietzsche (y en su mirada) como el lugar donde las formas clásicas del arte y su Ideal se mostraron en su más *extremo agotamiento*, esto es, en su plena mortificación y reificación. Es por ello que el pensador se vio impulsado a exhumar de la Grecia *pre-clásica* —y esto con un espíritu más de artista que de historiador o filólogo— nuevas fuerzas vitales que sintonizaran con la tragicidad y la necesidad de reencantamiento del hipertrófico mundo moderno. Se trataba entonces del descubrimiento de un nuevo acervo aún no excavado con los fines del clasicismo y del «hombre teórico». Así pues, en su búsqueda por revitalizar la *Kultur* y el arte, y salvarlos de caer en el mero entretenimiento o en el sucedáneo espiritual de la burguesía, Nietzsche abrió la puerta a una Grecia radicalmente distinta que volvía a hablarle al mundo moderno con su renovada «verdad». Una vez falseada la supremacía de lo griego clásico —tan tenazmente arraigada a la Estética moderna (tal como lo demostró el recuento de la *Estética* hegeliana)—; fue posible una transvaloración que permitiese «conocer el fenómeno del estilo barroco en su particular esplendor y a partir de él, por comparación, aprender mucho sobre las épocas pasadas»<sup>324</sup>. De tal manera, Nietzsche ha situado a lo barroco en un estatuto de valor muy cercano a lo clásico, esto al plantearlo como arte del *Contra-renacimiento*, adelantándose así a la postulación explícita de 'lo clásico' y 'lo barroco', como tipos (Wölfflin), rasgos simbólico y alegórico (Benjamin) o *eones* de Razón-Vida (D'Ors) contrapuestos, pero también a la postulación de lo barroco como un concepto del pensamiento estético con mayor *valor de contemporaneidad* que el concepto de lo clásico.

Aun así, como Nietzsche no alcanzó a ver la extrema afinidad entre lo dionisiaco y el estilo barroco, siempre acabo presa del Ideal clásico, ya que, en ocasiones concibió ese estilo como signo de decadencia: «el estilo barroco nace toda vez que un gran arte se marchita». Habida cuenta de ello, para el joven Nietzsche lo nuevo aún era visto con cierta melancolía y resignación. De todo modos, más allá de la asignación estética de valores (bello-sublime, perfecto-imperfecto, serenidad-terror, claridad-oscuridad) en la concepción nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco —como contraposición prototípica de lo clásico y lo barroco— lo fundamental es ya la antítesis entre *ser* y *devenir*, entre ser y aparecer, entre fijeza y

---

<sup>324</sup> NIETZSCHE, Friedrich. "Humano demasiado humano II" ..., p. 313.

---

movimiento, entre pre-modernidad y modernidad. Pero aún hay más: si concedemos una importante afinidad entre lo dionisiaco y lo barroco, entonces debemos admitir que aquella tesis nietzscheana según la cual «el arte dionisiaco debe convencernos del eterno placer de la existencia» y que «sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente el mundo y la existencia»; puede aplicarse al carácter persuasivo y efectista del arte barroco, siempre en riesgo de ser absorbido para los fines ideológicos (o «postmodernos») de una estetización absoluta del *mundo de la vida*; que no es lo mismo que la idea barroca del *mundo como teatro o imagen*.<sup>325</sup> En última instancia, entre lo dionisiaco y lo barroco efectivamente existe una fuerte afinidad; aunque, como vimos, estos principios no puedan ser equiparados cabalmente como sí es posible hacerlo con lo apolíneo y lo clásico. Sea de ello lo que fuere, a partir de la caracterización de lo dionisiaco dentro de su *Artistik Metaphysik*, Nietzsche habilitó una serie de valores existenciales y expresivos que, posteriormente, el pensamiento estético europeo no dejó de asociar con el estilo y el concepto de barroco.

Dicho esto, queda demostrado que sin el análisis de esos dos *acontecimientos*<sup>326</sup> inscritos en la prehistoria conceptual del barroco, la historia de ese concepto no puede siquiera esbozarse. Así, estos acontecimientos dejaron aparecer una constante que vendrá a instalarse en la teoría estética  *europea* del siglo XX toda vez que dicha teoría hiciese del barroco su objeto predilecto. Esa constante puede denominarse  *constante de tensión extrínseca y crisis del Ideal clásico*. El barroco es un  *concepto* que a partir de su prehistoria; es decir, de las condiciones previas cuya acumulación permitió que se originase en cuanto tal (que se sustantivase ya dotado de múltiples contenidos), lleva esa doble marca: la tensión extrínseca (con su concepto antecesor y «superior») y la crisis (del Ideal clásico, renacentista y neoclásico). En este asunto profundizaremos en la  *parte tercera* de este estudio, por ahora sólo diremos que, en principio, el concepto de lo clásico ameritaba de un «fondo oscuro» que lo diferenciase y lo determinase como tal. Ese fondo es una suerte de abismo en el cual se retrae todo lo que cierta historia acrítica no admite como estéticamente válido. En esa medida, todo lo que la estética clasicista (autoproclamada como suprema y legítima) no pudiese comprender ni contemplar, será —durante los siglos XIX y XX— lentamente recuperado y revalorizado bajo diversos nombres: barroco, rococó, moderno, gótico, oriental, primitivo, romántico, manierista, entre otros. Sin embargo, de esos nombres —que, por cierto, funcionan como reductores del material condenado a esperar que la historia le

---

<sup>325</sup> Esto será fundamental toda vez que se quiera echar luz sobre algunas consideraciones benjaminianas, lezamianas y bolivarianas sobre la relación barroco y modernidad como distinta a la relación barroco y postmodernidad.

<sup>326</sup> Piénsese en la definición foucaultiana de  *acontecimiento*: «es necesario entender con esto no una decisión, un tratado, un reino o una batalla, sino una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y devuelto contra sus utilizadores, una dominación que se debilita, se destiende, se envenena ella misma, otra que hace su entrada, enmascarada...». (FOUCAULT, Michel.  *Nietzsche, la genealogía, la historia. Sociología 5*, 1983, p.11).

---

necesite— el *barroco* fue el que más *potencia* tuvo para confrontar *cara-a-cara* a lo clásico. En este sentido, la díada clásico-barroco constituye para la Estética una auténtica tensión entre concepto y contraconcepto. De hecho, podemos decir que ciertos conceptos se imponen sobre otros, o bien, sobre otras palabras en potencia de ser conceptos y les impiden alcanzar tal estatuto. Del mismo modo, mientras algunos conciben los conceptos y los imponen, otros los deshacen o los ponen a prueba, esto es: los enfrentan con la vida para medir su operatividad y así ver si aún poseen verdadera fuerza o si, por lo contrario, su fuerza es mero «poder de imposición»; pura convención y permanencia de lo mismo en defensa de los mismos. Con todo, mediante una crítica semejante, el siglo XX se ocupará de invertir paulatinamente los papeles, asignándole a lo barroco una polémica, y a veces inconfesada, primacía sobre lo clásico; esto al percatarse de que el canon de las formas clásicas estaba hartamente limitado, carente de vitalidad y desintonizado con el ritmo y la tragicidad del mundo moderno. Por ende, el concepto de lo clásico era insuficiente para pensar estéticamente gran parte del arte producido a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Pues bien, en el momento crucial de esa inversión se ubica la obra de Heinrich Wölfflin; quien, como se vio, acabó por formalizar y articular —por supuesto que en tensión con lo clásico (aunque, esta vez, «clásico» signifique ante todo el estilo renacentista y no de la Grecia Antigua)— el concepto de barroco. Y con ello comienza de suyo la historia conceptual del barroco en Europa. Así, pues, Wölfflin emprendió un proceso de formalización del estilo barroco en miras de producir su concepto. Sin embargo, como todo concepto, este viene determinado por los presupuestos metodológicos a los cuales adhiere su autor. Por ende, el concepto de barroco wolffliano, posee la impronta tanto del formalismo como de una cierta psicología del arte. Pero, antes de ocuparnos de las deficiencias que ello conlleva, destaquemos una serie de aportes fundamentales de Wölfflin.

En primer lugar, con su libro *Renacimiento y Barroco* [1888], éste hizo del tránsito estilístico acontecido entre el siglo XVI y XVII en la arquitectura romana, el paradigma de sus consideraciones sobre el estilo clásico-renacentista y el barroco. Ciertamente, en esta obra, Wölfflin todavía arrastraba prejuicios neoclásicos sobre el barroco, cosa que se evidencia en el uso del término «declive» para referirse a la monumentalidad de la arquitectura barroca en relación con la renacentista. Aun así, en esta obra el autor fue el primero en apelar al concepto de barroco como «absolutamente necesario» y —en su intención de producir una historia del arte positivista—, comenzó a desprenderse de los prejuicios del clasicismo respecto al barroco. En esa misma medida, la manera en que caracterizó el estilo barroco contrapuesto al renacentista, evidenció la magnitud del influjo nietzscheano, pues la elección de términos como «extático», «orgiástico», «embriaguez» o «devenir»; le vinculan estrechamente con el pensamiento de Nietzsche. En esa línea de influencia, cabe recordar que Nietzsche ya había impulsado una transhistoricidad *regresiva*

---

(para «aprender sobre épocas pasadas») y una transhistoricidad *progresiva* (en relación con la música alemana de Wagner) del barroco. Wölfflin, por su parte, captó esa potencialidad y estableció el vínculo explícito entre el ‘barroco’ y el arte de su tiempo. Con esto inauguró dos perspectivas teóricas muy propias del siglo XX: primero, el barroco constituye el «origen» del arte propiamente moderno y es la alternativa al Ideal clásico (esto es: la modernidad de la forma abierta, la agitación, el devenir, la tragicidad y la sublimidad) y, segundo, el concepto de barroco, por ende, posee mayor *valor de contemporaneidad* y potencia para pensar su propio tiempo. De hecho, Wölfflin sostiene que en el paso del Renacimiento al Barroco se ha producido un reemplazo del Ideal: «Lo ideal ya no es el apacible ser, sino el estado de agitación»<sup>327</sup>; confirmando así el deseo nietzscheano de un *novum* radical, a la vez que el estado de agitación o el devenir se ponían como lo propio de la Modernidad, tanto en arte como en todo lo otro.

Por lo demás, cabe afirmar que Wölfflin se comportó antes como un articulador que como un renovador; es decir, su operación ha consistido en tomar el material dado por la prehistoria conceptual del barroco y formalizarlo en un concepto (opuesto al de lo clásico), dándole así existencia efectiva en un nuevo contexto. Tal como lo establece Reinhardt Koselleck: «Un concepto reúne la pluralidad de la experiencia histórica y una suma de relaciones teóricas y prácticas de relaciones objetivas en un contexto que, como tal, sólo está dado y se hace experimentable por el concepto».<sup>328</sup> En ese sentido, las obras, prejuicios, actitudes, tensiones y fuerzas acumuladas en su «fondo oscuro»; fueron emergiendo y configurándose para hacer posible el concepto seminal de barroco, esto es: la reunión de esa pluralidad en un término singular que la hace experimentable al presente. El concepto, entonces, no sacrifica esa pluralidad en una pura abstracción, sino que más bien es cuanto permite experimentarla, ya que, de otro modo, se dispersaría hasta lo incomprensible. Pero, por otra parte, que esto sea así, no quita que el método formalista y el influjo de la tradición europea le den al concepto de barroco un estatuto subordinado y bastante desarraigado de lo histórico. En este aspecto, Wölfflin puede verse a la vez como articulador *activo* del concepto y como receptor *pasivo* de una tradición que excede su agenciamiento y le determina en su labor conceptual. Todo esto queda evidenciado en la conclusión que el autor brinda en la segunda parte de *Renacimiento y Barroco*:

La época clásica del Renacimiento posee la misma sensibilidad que la Antigüedad clásica. Y para hacer surgir con toda su fuerza la oposición histórica con el barroco no veo nada mejor que recoger lo que Justi cita como característico del sentimiento artístico de Winckelmann, considerado una naturaleza clásica; medida y forma, simplicidad y nobleza de la línea, tranquilidad del alma y suave emoción, he ahí las grandes palabras de su evangelio artístico. Las aguas cristalinas son su

---

<sup>327</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco...*, p.87

<sup>328</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Pasado...*, p.117

---

símbolo preferido. Búsqese lo contrario a cada uno de estos conceptos y se habrá caracterizado la naturaleza del nuevo estilo.<sup>329</sup>

Si se nos permite aquí una autorreferencia, tal como dijimos en el capítulo respectivo: En esa conclusión encontramos la pauta conceptual que la tradición teórica europea —más allá de la diferencia entre métodos explicativos— va a adoptar en gran medida; al menos durante la primera mitad del siglo XX: Primero, el Renacimiento es un trasunto isomórfico de la Antigüedad clásica (cosa que por cierto es sumamente sesgada, pues nada menos que el Cristianismo se interpone entre esas dos instancias históricas). Segundo, el Barroco, por su parte, es la interrupción de ese renacer que se produce bajo la forma de una oposición histórica: lo antiguo y lo moderno (lo clásico y lo barroco). Ahora bien, el concepto de barroco es aquí impensable sin el contrapunto del concepto de lo clásico que, además, es siempre remitido a la doctrina estética de Winckelmann. No es casual que Wölfflin se refiera a la obra de Winckelmann en términos de un «evangelio artístico», esto es: como el mensaje bueno, bello y verdadero. En ese sentido, por más que exista un análisis puntual de las obras barrocas, ellas no son el criterio esencial en el proceso de conceptualización, sino, antes bien, ese criterio lo da el concepto «superior», hegemónico y canónico de lo clásico. De tal suerte que en la conceptualización wolffliana del barroco se opera —como lo hiciese Nietzsche con lo apolíneo y lo dionisiaco—, mediante contraposiciones simétricas con el concepto de lo clásico. Así, lo que llamamos *tensión extrínseca* en la teoría estética europea del barroco, se refiere justamente a ese modo de conceptualizar lo barroco en oposición a lo clásico. El problema de esto reside en que se hacen depender los valores estéticos y expresivos del barroco de una relación negativa con lo clásico. Y además, como lo clásico comporta el Ideal y la Forma por excelencia; entonces la naturaleza del nuevo estilo es vista como menos ideal y más amorfa.

Ahora, en lo que respecta al libro *Conceptos Fundamentales* [1915], la formalización paradigmática del cambio estilístico entre los siglos XVI y XVII no se detiene, sino que es llevada a sus últimas consecuencias, produciendo así dos «tipos» o conceptos sistemáticos de la ciencia formalista de la historia del arte. Es necesario apuntar que esos dos tipos (clásico y barroco), son la condensación de un conjunto de valores o esquemas ópticos contrapuestos. Así, el «tipo clásico» es lineal, plano, cerrado, plural y claro, mientras que el «tipo barroco» es pictórico, profundo, abierto, unitario e indistinto. No cabe dudas de que esos conceptos provienen en su totalidad de *Renacimiento y Barroco*, sólo que ahora alcanzan su distribución sistemática y su conglomeración en dos categorías estéticas. Por su parte, si esto es así, entonces debemos admitir que dichos conceptos están (en gran medida) derivados negativamente del «evangelio artístico» de Winkelmann. Y esto nos enfrenta a un

---

<sup>329</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco...*, p.95-96



---

gran problema, pues, a fin de cuentas, el concepto de barroco producido por Wölfflin sería una extraña mezcla entre el análisis comparativo de casos puntuales (obras arquitectónicas y pictóricas); una oposición simétrica a los valores neoclásicos de «medida y forma, simplicidad y nobleza de la línea, tranquilidad del alma y suave emoción»; una recuperación de caracteres dionisiacos y; finalmente, de creer a Hauser, una influencia de los modos propios de pintar del movimiento impresionista que fue contemporáneo a Wölfflin. Todo esto nos lleva a pensar que las condiciones para que esos tipos se hayan conceptualizado como tales, son de gran complejidad, pues mezclan análisis puntuales de las obras con tensiones teóricas de la Estética. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que ambos tipos se irguieron en modelos interpretativos transhistóricos, pudiendo ser extrapolados no sólo a la Antigüedad y al Medioevo, sino también a «todo el periodo del arte moderno», que para Wölfflin: «se ha supeditado a esos dos conceptos: clásico y barroco»<sup>330</sup>.

En todo caso, lo más problemático respecto al concepto wolffliano de barroco radica en su carácter excesivamente formal. Según las pretensiones de su metodología, el historiador del arte suizo acabó por producir una categoría estética cuyo contenido consiste únicamente en cinco valores formales inherentes a la visualidad occidental. En ese sentido, el contenido del concepto no es realmente un contenido histórico, sino un conjunto de «subconceptos» asociados a la búsqueda de «formas puras de la visualidad». Obviamente, no se podía esperar otra cosa de un método con pretensiones positivistas, aunque tampoco se le puede criticar únicamente por ello, pues su sistema es coherente con sus principios y objetivos, a saber, no apelar a condiciones externas y demostrar una ley interna del cambio estilístico en el arte occidental. Por otra parte, es evidente que de este modo se ha perdido el contacto entre el concepto de barroco y su especificidad histórica. Así, pues, el concepto wolffliano está vacío respecto del periodo Barroco y del espacio de experiencias y expectativas pasadas que constituyó esa época. De esto se sigue que al formalismo el caos «amorfo» de la historia le es en gran medida refractario y se niega a lidiar con él. Lo «amorfo» que el formalismo intenta someter con su concepto de barroco, puede pensarse no sólo como un conjunto de formas que siempre son mucho más que valores opuestos a lo clásico, sino también como un conjunto de fenómenos expresivos que brotan de condiciones históricas particulares. En fin, sólo de modo figurado, podemos insistir que el formalismo es un método aún demasiado «clásico» como para producir un concepto de barroco que le haga justicia a la complejidad con que se traban historia, experiencia y expresión en su seno.

En esa misma línea de formalización y desarraigo histórico, puede ubicarse el concepto de barroco en su versión dorsiana. Este, sin embargo, es un tanto más dinámico y rico en contenido que el de Wölfflin; lo que no quita que perpetúe la misma lógica de tensión

---

<sup>330</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte...*, p.11

---

simétrica con lo clásico. Ciertamente, D'Ors rompe el marco estético-artístico del barroco, para que este estilo pueda mostrarse en ámbitos distintos de la cultura, el comportamiento social, la ciencia, entre otros. En este sentido, el 'barroco' pasa de ser un concepto exclusivo de la ciencia histórica del arte, a ser una categoría amplísima de la «morfología de la cultura». Y así, el barroco se alza, por un lado, al ámbito metafísico y categorial de lo eterno e inmutable y, por otro, mediante la adopción del *eón* alejandrino, se torna susceptible de descender desde ese ámbito hasta el mundo histórico y, con ello, actualizarse diversamente en diversos tiempos y espacios. De hecho, no hay mejor y más simple definición del *eón* que la dada por el autor: el *eón* es una «idea-acontecimiento». Claro que por idea el catalán no entiende nada parecido a Benjamin, sino más bien ese ámbito de lo eterno que puede particularizarse en la cultura, esto es: acontecer. Lo barroco se yergue entonces como un *género* titular de por lo menos *veintidós especies* y, con esto, el análisis cultural se acerca a una labor taxonómica. En todo caso, D'Ors lleva las reflexiones de Wölfflin hasta sus últimas consecuencias y extiende los dominios del barroco, —siempre alternados con los dominios de lo clásico—, desde la Prehistoria hasta la Posguerra (es decir, hasta su propio tiempo). Con esto, además, desborda el mundo Occidental y su «origen» grecorromano, para llegar a englobar la totalidad del mundo cultural: occidental, oriental, primitivo, americano, africano.

Sin embargo, por otra parte, ha quedado evidenciado que, por más dignidad y amplitud que D'Ors le diese al barroco, este siempre mantuvo fuertes reservas ante dicho «estilo de cultura». El simultáneo miedo y placer ante el canto de las sirenas, que hemos asociado con la fascinación barroca, es sintomático de una tensión encarnada en el propio autor (muy similar, por cierto, a la de Winkelmann; esto es, la de un clasicista que no puede evitar una relación problemática con el *pathos* barroco, sus terrores y placeres). Antes de resolver esa tensión, sin embargo, D'Ors opta por neutralizarla tomando partido una y otra vez por el *eón* clásico, y diciéndose a sí mismo «fiel servidor de la razón», entregado a las arduas labores del pensamiento. En esa medida, no es casual que el autor proponga una rígida dicotomía entre *eones* clásico y barroco homologable a la dicotomía *Razón-Vida* o bien *Cultura-Carnaval*. Pues, aun cuando se trata de una variante de lo apolíneo-dionisiaco tamizada por la reflexión wolffliana; D'Ors, a diferencia de Nietzsche (quien veía en lo dionisiaco un elemento esencial a todo arte y cultura verdaderamente viva y eficaz), le asigna a lo barroco un papel meramente revitalizador de lo clásico, una suerte de descanso en lo natural, para volver a instalarse en lo plenamente cultural (pues para él la Cultura sólo puede ser clásica, racional y estática). Por eso, en última instancia, en la reflexión dorsiana no cabe una Cultura con mayúscula que no sea clásica, evidenciando así que el autor se mantuvo dentro de una tradición clasicista e iluminista, por más que en ocasiones su estilo de escritura y sus apasionadas descripciones de los encantos barrocos, aparenten lo contrario.

---

Por otra parte, la reflexión de Arnold Hauser desmontó, mediante la introducción del ‘manierismo’ y la posibilidad de un *clasicismo barroco*, la rígida contraposición que el pensamiento estético europeo había fijado entre lo clásico-renacentista y lo barroco; esto desde Nietzsche hasta D’Ors pasando por Wölfflin. Primero, el autor situó entre el Renacimiento y el Barroco un intersticio de extrema tensión (el Manierismo), el cual, según él, constituye el auténtico estilo *anticlásico*, esto es, aquel que operó por contraposición explícita respecto de las fórmulas y formas clásico-renacentistas. Así las cosas, el estilo manierista comportaría la más alta tensión entre forma y contenido o tradición e innovación. Esto al punto de ser un estilo que no se ocupó directamente de expresar su tiempo, sino de modificar —con la intervención del intelecto— las formas del pasado para que estas se adaptasen a nuevas demandas y exigencias espirituales. Pero además, de ese modo, el manierismo pasó a desplazar al barroco como el estilo o concepto *anticlásico* por antonomasia y, en la misma línea, como «origen» del arte moderno o prototipo de la extrema artificialización de las vanguardias históricas. Con esto, la transhistoricidad del barroco disminuyó conforme la del manierismo aumentó, esto aun cuando Hauser asocie al barroco con un arte vanguardista de predominancia sensual (no intelectual) como el expresionismo. Así pues, al asignarle el lugar que tenía el barroco al manierismo, Hauser pudo entonces demostrar la persistencia de un *clasicismo subterráneo* en el barroco europeo, mostrando la falsa oposición simétrica entre tipos clásico y barroco, entre lo háptico y lo visual, entre lo objetivo y lo subjetivo. Todo esto no quita, sin embargo, que la tensión clásico-barroco se mantenga, pues ahora lo hace a lo interno de la obra y no como dos estilos enfrentados. En este sentido, el correlacionismo o codependencia entre el concepto de lo clásico y lo barroco en la tradición europea no se rompe verdaderamente con Hauser, sino que sólo se modifica; es decir, mientras que en Wölfflin y D’Ors se trata de una codependencia por contraposición o mutua exclusión (negativa), en Hauser se trata de una codependencia por continuación (positiva). Dicho de otro modo, en el primero lo barroco se opone como subordinado o negativo respecto de lo clásico, en cambio, en el segundo lo barroco se superpone como continuación y transformación de las formas basamentales de lo clásico.

Asimismo, las consideraciones de Hauser funcionan como un contrapeso respecto del formalismo wolffliano y la morfología dorsiana. El historiador húngaro, al adoptar una metodología históricosocial de corte marxista, no podía sino impugnar todo abordaje de un estilo artístico que no reparase en las condiciones materiales y contextuales de su surgimiento. En este sentido, los cambios de estilo en el arte y la literatura sólo son explicables a partir de cambios o crisis históricas, socioculturales, políticas o económicas y, de ningún modo, según una ley interna y repetitiva a la evolución de la visualidad. Por eso, una vez Hauser repara en las condiciones externas del periodo Barroco, se ve compelido a dudar sobre la posibilidad de seguir hablando del barroco como un *único* estilo o concepto

---

del pensamiento estético. Por ejemplo, si se piensa en la variable de clase, muy distinto se muestra el barroco que surge de los intereses contrarreformistas de la curia romana, de la calvinista y burguesa Holanda o de la monarquía y las academias francesas. En razón de lo cual, Hauser acaba por apelar a la revolución científica y filosófica como el factor común que subyace al Barroco en todas partes y que, por ende, permitiría unificar sus manifestaciones artísticas (en el estilo y el concepto de barroco) como una respuesta a esa situación puntual.

Por eso, sólo a partir de los cambios en la visión de mundo provocados por el heliocentrismo, el desplazamiento de la humanidad como fin último de la creación, la infinitización del universo, y los nuevos intereses científicos; es que Hauser llega a producir su concepto de barroco. Según este, el barroco refiere sobre todo a un estilo y un arte que busca a toda costa la expresión de lo *infinito unitario*, es decir, de esa nueva concepción del universo y del espacio propias del tiempo Barroco. En este aspecto, Hauser ha sido enfático en señalar que el ‘barroco’ no puede entenderse sin establecer su estrecha relación con la nueva visión cosmológica y con la inmanencia existencial que esta conlleva de suyo. La angustia metafísica por la caída del trascendentalismo medieval, llevó, según Hauser, a los artistas barrocos a aspirar mediante formas y composiciones a una obra de arte ilimitada, unitaria y abierta; aspecto que sería el único capaz de unificar las expresiones artísticas de ese tiempo en un estilo y un concepto sin más.

Por último, hemos decidido cerrar esta sección con las consideraciones de Walter Benjamin sobre el ‘barroco’, y esto no porque hayan sido cronológicamente las últimas, sino porque son las más sofisticadas y aquellas que más se alejan tanto de la oposición simétrica entre lo clásico y lo barroco, como de la alternativa entre abordajes formalista y materialista. Así pues, el movimiento decisivo dado por Benjamin consistió en convertir el concepto o categoría de barroco, en una «idea originaria». Para esto, adoptó un procedimiento que hemos denominado *filosofía (histórico-crítica) del arte*, es decir, un abordaje de las obras en cuestión (los *trauerspiel* alemanes pero también españoles e ingleses) que es a la vez histórico y filosófico en virtud de una mediación crítica. En esta medida, Benjamin ha sido (dentro de la tradición estética europea) quien más atención le ha prestado a la obra de arte en tanto que tal, entendiendo por ésta no sólo un producto histórico cultural inscrito en el *socius*, ni una simple cristalización formal de un modo de ver determinado; sino antes bien una *expresión integral* del mundo histórico que habilita sus contenidos al mundo filosófico de las ideas. No es gratuito que el pensador judío haya tenido que apelar a una *historia natural* de las obras de arte, viendo en estas una «segunda naturaleza» donde lo histórico ya no se haya en devenir significativo, sino absorbido de un modo esencial y, por ende, dispuesto a su interpretación o crítica, aquella que extrae de esas obras un contenido de verdad que posibilita la constelación de una idea con pleno *valor de contemporaneidad*. Ahora bien, es

---

cierto que la intención de Benjamin, vista desde la situación alemana de inicios del siglo XX, se revela en gran medida ideológica; pues satisface una necesidad identitaria y nacional. En ello ha insistido cabalmente Jane O. Newman cuando afirma sobre su *Trauerspielbuch*:

Benjamin's project is thus to enable an "afterlife" (*Nachleben*) for the Baroque as a way of challenging existing literary-historical periodization practices. It does so, however, in a traditional academic way that serves the very same kind of supersessionary narrative in which the idea of the Renaissance itself had classically been embedded, a narrative that claims that the Baroque actually does the Renaissance one better because it provides an authentically new Foundation on which a future national modernity can be built.<sup>331</sup>

Entonces, si por un lado Benjamin se posicionó en contra de la periodización común de la historia de la literatura alemana; por otro, puso al Barroco al servicio de una narrativa superseccionista, en la cual este periodo y su arte hacían de Renacimiento efectivo para el caso específicamente alemán. En ese sentido, su intención responde a un contexto en el cual lo barroco se presentaba como un estilo y una forma de expresión que le permitirían a la recién consolidada República Alemana fundarse culturalmente sobre una estética nueva, esto es, exclusivamente moderna o sin arraigo en la Antigüedad (y en esto sí que de algún modo *anticlásica*). Aun así, allende a esa estrategia ideológica, Benjamin descubrió la potencialidad del tiempo y el arte barrocos para pensar la Modernidad en general; o bien, otra modernidad que no pasara directamente por el relato histórico de la alternancia entre luz y oscuridad que privilegia la triada Antigüedad Clásica - Renacimiento - Ilustración (y pone a esta última como la Modernidad legítima y definitiva). En esa operación, el pensador judío además logró desvincular su vocabulario crítico del vocabulario propio de la estética del clasicismo (cuyo centro eran Winkelmann y sus epígonos). Newman ha señalado que, a diferencia de la tradición académica anterior, Benjamin supo asignarle al Barroco un rol definitivo en la posibilidad de revitalización y comprensión de la Modernidad; al tiempo que produjo un vocabulario específico para pensar las obras de arte barrocas, liberando dicho análisis de las categorías dogmáticas del clasicismo<sup>332</sup>. Por eso, a diferencia de un Wölfflin, este nuevo abordaje no consistió en la postulación de un conjunto de rasgos formales contrarios a otros, sino de un *rasgo operativo* o, mejor aún, de un *procedimiento*. La rigidez de los esquemas ópticos wolfflianos resumidos en un tipo o concepto, es reemplazada por la alegoría en tanto que procedimiento expresivo fundamental del arte barroco. Más aún, como sostiene el filósofo y sociólogo argentino Adrián Cangi, para Benjamin «el concepto

---

<sup>331</sup> NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque...*, p.32. Traducción nuestra: «El proyecto de Benjamin consiste entonces en habilitar una "super-vivencia" (*Nachleben*) para el Barroco como forma de retar las prácticas de periodización histórico-literarias existentes. Esto lo hace, sin embargo, de un modo académico tradicional que sirve al mismo tipo de narrativa superseccionaria en la cual la idea de Renacimiento se halló en sí misma implicada, una narrativa que afirma que el Barroco en realidad hace mejor de Renacimiento, pues provee una auténtica nueva Fundación en la cual una modernidad nacional futura puede ser construida».

<sup>332</sup> *Ibid.*

---

de barroco es un procedimiento operatorio concebido bajo la noción de “alegoría”». <sup>333</sup> Dicho rápidamente, el análisis ontológico de los *trauerspiel* barrocos no produce la comprensión de un estilo, sino de todo un modo de proceder del arte en circunstancias históricas específicas que, además, se revela a la posteridad en una idea o imagen del mundo plenamente vigente.

El núcleo del proceder barroco reside en la alegoría moderna como forma de expresión propia a una vivencia inmanente y desencantada. La alegoría es comprendida como radicalmente distinta al símbolo, pues mientras que éste consiste en la fusión dentro de una totalidad cerrada de lo sensible y lo suprasensible (la aparición inmediata, clara y luminosa en el mundo empírico de lo ideal), la alegoría es más bien aquella que hace el duelo por la imposibilidad de tal fusión y tal totalidad, resultando en una expresión sensible que apunta fragmentaria, mediata, oscura y confusamente hacia lo suprasensible o ideal. La alegoría es el modo en que un mundo inmanente expresa su anhelo incesantemente frustrado de trascendencia. Pero, también, la alegoría barroca comporta una *pasión transformadora* que disuelve los objetos reales en imágenes proteicas; esto aunque, al fin y al cabo, esas imágenes significan el «no-ser de lo que representan». La alegoresis, por ende, es un procedimiento de transformación de los entes en ciertas imágenes que no tienen un carácter simbólico, sino que deben ser descifradas intelectual y especulativamente, con el riesgo de que al final sólo signifiquen la nada de su aparecer.

Esto nos lleva al último aspecto fundamental en la obra de Benjamin: la idea de *trauerspiel* como una idea estrechamente vinculada a la idea barroca del mundo como teatro o imagen. Hemos visto que en el término compuesto *trauer-spiel* se cifra una idea monádica del Barroco. Por un lado, el luto [*trauer*] constituye un estado anímico y una mentalidad de acuerdo con la inmanencia sufriente y ese tiempo histórico cuyo sentido reside en «las estaciones de su decaer». El luto, no obstante, también es el fondo desde el cual la expresión barroca se singulariza; pues este tiende a «enmascarar» un mundo desvalorizado y a revitalizarlo mediante el juego o la dramatización [*spiel*]. Así, pues, el luto responde a la constatación de un mundo espacializado, homogéneo, infinito y unitario que parece haber perdido todo su valor trascendente; pero que, en su alianza con el juego, emprende el intento de abrir *otro espacio* en el espacio y, con ello, de consolar la existencia terrena. Por consiguiente, en el arte barroco se trata de un juego en los límites de la trascendencia que intenta apropiarse con mayor o menor éxito de esa trascendencia. Para Benjamin, el *trauerspiel* español de Calderón triunfa en esa labor de apropiación al insertar el recurso del

---

<sup>333</sup> CANGI, Adrián. «Historicidad y transhistoricidad del barroco». En: Bertorello, Adrián y Rossi, María José. (eds.) *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2017. p.72.

---

sueño como «segundo cielo», de modo tal que su efecto de suspensión de la vigilia, logra una consolación y simulación de la trascendencia más efectiva que la de los *trauerspiel*/alemanes.

En cualquier caso, es la alegoresis el procedimiento que opera esa transformación del mundo en imágenes, y esto, ya sea que se logre una suspensión total de la existencia o no. Por lo demás, hemos insistido en que esa imagen del mundo barroco es entonces al mismo tiempo la del mundo como imagen. Y esto responde a un modo específicamente moderno de la subjetividad, el cual puede suspender o negar el mundo en tanto que una imagen suya y, por ende, ora dominarlo, ora transformarlo, ora disolverlo. Es así como hemos determinado que el Barroco y los inicios del siglo XX en los cuales Benjamin redactó su libro, están ligados existencial y estéticamente. Lo primero en cuanto a la inmanencia desencantada y necesitada de consuelo, pero también en la gestación de un modo específicamente moderno de la subjetividad y en la desconfianza o ambigüedad ante las promesas del tiempo nuevo. Lo segundo, a partir de la alegoría, en cuanto a la primacía de lo escópico, la tendencia a transformar lo real en imágenes y, sobre todo, la *teatralización alegórica del mundo* que acaba convertido en *otro espacio imaginario* pletórico de efectos consolatorios.

---

## PARTE SEGUNDA

### EL 'BARROCO' EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE AMÉRICA LATINA



[Indio Kondori. *Indiátide* en la Portada de la Iglesia de San Lorenzo, Potosí. c.1548-1744. Wikimedia Commons, por Alaexis, Fotografía recortada]



---

**II.I PREHISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN AMÉRICA LATINA:  
EL PROBLEMA DE LA EXPRESIÓN IDENTITARIA Y OTROS LABERINTOS**

---

ENSAYOS DE EXPRESIÓN IDENTITARIA:  
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA Y EL 'BARROCO' SUBLIMINAL

Nunca la uniformidad,  
ideal de imperialismos estériles; sí la unidad,  
como armonía de las multánimes voces de los pueblos  
*(La utopía de América)*

...cuando se ha alcanzado la expresión firme  
de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal,  
sino la esencia del espíritu que la poseyó  
y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.  
*(Seis ensayos en busca de nuestra expresión)*  
Pedro Henríquez Ureña.

Se dirá que toda historia está repleta de interrupciones y que toda Cultura se construye negándolas, es decir, conjurando los tiempos que considera «vacíos» o «desviados»; para de ese modo producir un relato más o menos lineal y coherente de sí misma. Pero hay ciertas interrupciones que a la postre se revelan innegables, roturas históricas que hacen imposible el restablecimiento dialéctico de cualquier continuidad. Una de ellas fue precisamente la Conquista de América y su imborrable *herida colonial*. Dicha herida no sólo se produjo en los cuerpos fácticos y simbólicos de los pueblos autóctonos; sino que también dejó un *tajo* en su devenir histórico, imposible de cicatrizar. De ello se sigue que el carácter innegable y radical de esa interrupción se debió, sobre todo, a su naturaleza inminentemente *violenta y extraña*. Por un lado, la destrucción sistemática de los bienes materiales, espirituales y humanos produjo (hasta cierto punto) el efecto buscado por los conquistadores: la *desaparición de las fuentes*. En esa medida, bastaba con que pasaran unas cuantas generaciones para que la memoria no tuviese de dónde ir a beber y, así, el olvido sepultase al «profano y herético» pasado. De ese modo, *un mundo heterogéneo* como lo era el precolombino —pero *un mundo* a fin de cuentas (en tanto que sus modos de hacer sentido estaban próximos entre sí)—, fue reducido a ruinas. Por otro lado,

---

esta interrupción debe su radicalidad a la extrañeza del caso, ya que, fue un mundo *completamente otro* el que provocó la caída de ese mundo autóctono. Dicho en otras palabras, el choque cultural no fue entre dos pueblos pertenecientes a un mismo mundo de sentido (por ejemplo, dos imperios del occidente cristiano y europeo); ni entre dos mundos distintos que ya sabían el uno del otro; sino, precisamente, entre dos mundos hasta el momento completamente extraños entre sí; insertos en lógicas, sociedades y culturas en gran medida inconciliables. Más aún, esa extrañeza explica (no justifica) el porqué de la violencia desmedida, pues el conquistador no concebía la existencia de una *humanidad* completamente ajena a la suya, es decir, articulada según lógicas abismalmente separadas de las que consideraba legítimas. De ese modo, se «pensó» que sólo la aniquilación, colonización y evangelización (esto es: la imposición de la fuerza fáctica y simbólica), podían someter tal grado de extrañeza.

De ese asunto nos ocuparemos después; por ahora, limitémonos a señalar que América —mediante esa *herida colonial*— sufrió una interrupción irremediable de su devenir histórico y su mundo. Así pues, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, el sistema colonial intentó despojar al territorio de todo remanente autóctono, para luego remplazarlo según los preceptos del «bienpensante cristianismo». Esto aun cuando, bajo el poder extranjero, la resistencia en el mestizaje halló formas de mantener latente algo propio. Con todo, una vez comenzaron los procesos independentistas de las primeras décadas del siglo XIX, la pregunta por lo propio (que es la pregunta por la identidad individual y colectiva); ya no podía dejarse en suspenso, sino que ameritaba de respuestas contundentes. No parece casual que esas respuestas, que en principio habían sido acciones políticas inmediatas en miras de la construcción de Repúblicas, pronto hallaran su estatuto reflexivo e intelectual en la obra de un cubano, pues Cuba alcanzó muy tardíamente su independencia (1853-1898); cosa que la convirtió en un territorio de extremo conflicto entre colonialismo y autodeterminación. Fue, en efecto, el *poeta y político* cubano José Martí (1853-1895), inscrito en dichas circunstancias; quien apeló decididamente por un proyecto de liberación que forjase una identidad y una unidad espiritual para *nuestra América*.

América, gigante fiero, cubierto con harapos de todas las banderas que con los gérmenes de sus colores han intoxicado su sangre, va arrancándose sus vestiduras, va

---

desligándose de estos residuos inamalgamables, va sacudiendo la opresión moral que distintas dominaciones han dejado en ella, va redimiéndose de su confusión y del servilismo de las doctrinas importadas, y vive propia vida, y ora vacilante, firme luego, siempre combatida, estorbada y envidiada, camina hacia sí misma, se crea instituciones originales, reforma y acomoda las extrañas, pone su cerebro sobre su corazón, y *contando sus heridas, calcula sobre ellas la manera de ejercitar la libertad*.<sup>334</sup>

El recuento de tantas heridas permitió tomar consciencia de la *gran herida colonial*. Y una vez ponderada esa vejación, surgió la consciencia reflexiva de la «opresión moral» y la voluntad de comenzar a romper con el «servilismo de las doctrinas importadas». Muy luego, América —«gigante fiero»— iba a poder levantar su cabeza y vislumbrar el horizonte histórico de su autodeterminación y de su identidad colectiva. El proyecto de Martí, por consiguiente, iba más allá de todo nacionalismo, pues tenía por objeto la unidad de toda *nuestra América* (o, por lo menos, de América Latina): «Puesto que la desunión fue nuestra muerte, ¿qué vulgar entendimiento, ni corazón mezquino, ha menester que se le diga que de la unión depende nuestra vida?»<sup>335</sup>. Pero, si bien ese proyecto identitario dio la pauta al pensamiento americanista de inicios del siglo XX, también significó el despertar de una «angustia ontológica». Esto último en tanto que el sentido del *ser americano* se hallaba en suspenso y, de ningún modo, realizado. Se abrió entonces un espacio de indeterminación en el cual se buscaba la identidad cultural. Pero esa búsqueda se produjo en el saber inseguro del «no-origen» y el pasado de opresión. Sobre este contexto, la escritora brasileña Irlemar Chiampi ha dicho que: «No existió intelectual prominente en su tiempo que permaneciera indiferente a la problemática de la identidad. [...] los ensayistas del americanismo expresaron —como en un texto único— su angustia ontológica ante la necesidad de resolver sus contradicciones de una manera que certificara su identidad».<sup>336</sup> Así, en resumidas cuentas, cuando la Independencia dejó a los pueblos latinoamericanos «librados a su suerte», el problema de su identidad —que durante la colonia fue un problema en gran medida *implícito* (ya que no existía margen para preocuparse por *lo propio* cuando se era

---

<sup>334</sup> MARTÍ, José. *Obras Completas*, Vol. 7, 2ª ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 1975. p.348. (énfasis nuestro)

<sup>335</sup> MARTÍ, José. *Obras Completas*, Vol.7..., p.118.

<sup>336</sup> CHIAMPI, Irlemar. «La historia tejida por la imagen». En: *La Expresión Americana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2017. p.12

---

sujeto *explícito* de dominación)— surgió con la fuerza de lo reprimido y, así, se convirtió en el problema crucial del pensamiento americanista.

Ahora bien, en el enclave de tal situación, las respuestas al problema de la identidad proliferaron desde toda América (algunas dogmáticas y otras más abiertas y especulativas). Sin embargo, son peculiarmente relevantes los aportes brindados por el filósofo, poeta y ensayista dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1956). Ello se debe a que en su obra el americanismo inició una deriva hacia el «Barroco en América»<sup>337</sup>, es decir, hacia la postulación del ‘barroco’ como una nueva y potente respuesta a la cuestión de la identidad y la expresión americanas. De hecho, como bien apunta Valentín Díaz, en su conferencia de 1940 *Barroco en América*, el pensador dominicano había realizado varios postulados que luego reaparecerán en la obra de José Lezama Lima, sobre todo: la noción de que el barroco americano refluye sobre el hispano, la opinión de que varios escritores criollos del siglo XVII realizaron una obra independiente de las grandes obras del barroco español y, por último, la idea según la cual el barroco en América había sobrevivido a su periodo histórico y había penetrado, por lo menos, hasta el siglo XIX.<sup>338</sup> No obstante, ya desde antes, en la década de 1920, Ureña había realizado una serie de aportes seminales al problema de la identidad americana, sobre todo, como *continuador* de lo que Fecundo Ruiz ha denominado la «querrela geográfica» y como *introducción* de lo que ese mismo académico llamó la «querrela expresiva»<sup>339</sup>.

Así, inicialmente, cabe decir que el pensamiento de Ureña estuvo preocupado por la América toda, y en ese aspecto fue coherente con el de Martí. Pero, más allá de eso, su aspiración última consistió en pensar la unificación espiritual de América en correspondencia con un proyecto de carácter crítico y utópico: «Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, crea las utopías»<sup>340</sup>. El pueblo, entonces, produce su crítica situado entre el

---

<sup>337</sup> Véase: HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «Barroco en América». En: *La utopía de América*. Caracas, Ayacucho, 1992. p.116

<sup>338</sup> Cf. DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.428

<sup>339</sup> RUIZ, Fecundo. *La forma barroca latinoamericana. Literatura, cultura urbana y criollismo en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, Argentina. 2012. p.24

<sup>340</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «La utopía de América». En: *La utopía de América*. Caracas, Ayacucho, 1992. p.7

---

pasado histórico y el futuro utópico. En esa línea, *la utopía de América*, consiste en un proceso de perfeccionamiento espiritual que implica necesariamente reencontrarse con lo autóctono. En esa medida, cuanto marca el camino hacia la perfección y autodeterminación no es, por ende, ni el aumento de «la fuerza militar» ni «del poder económico», sino «la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminen laedere*, sean la razón y el sentido estético»<sup>341</sup>. Lo que sorprende no es tanto el acento en la libertad humana por los medios de la razón, sino la inclusión del «sentido estético» en su proyecto utópico. Pues es evidente que la utopía de Ureña se halla en gran consonancia con una revolución de corte marxista, sin embargo, ahí donde el marxismo clásico no daba demasiada importancia al papel de lo estético, el dominicano lo pone como tópico clave. De hecho, como se verá, efectivamente las artes jugaron un papel fundamental en todo esto.<sup>342</sup>

Por lo pronto, en una conferencia dictada en la Universidad de la Plata en 1922, denominada precisamente *La utopía de América*, el dominicano se enfrentó a un problema fundamental en el proyecto identitario americano: ¿cómo conciliar el carácter nacional con el carácter «universal» de América? ¿Cómo hacer que cada país se rencuentre con su pasado, al tiempo que se proyecte hacia el futuro *común* de una América *unida* en espíritu? Ureña, para abordar dicha cuestión, invoca el caso paradigmático de México:

[...] lo autóctono, en México, es una realidad; y lo autóctono no es solamente la raza indígena, con su formidable dominio sobre todas las actividades del país [...] lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial, así la arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o de Tepetzotlán [...]<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «La utopía de América»..., p.7.

<sup>342</sup> Anota Ureña: «...esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original, *sobre todo en las artes*: las literarias, en que nuestra originalidad se afirma cada día; las plásticas, tanto las mayores como las menores, en que poseemos el doble tesoro, variable según las regiones, de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas; y las musicales, en que nuestra insuperable creación popular aguarda a los hombres de genio que sepan extraer de ella todo un sistema nuevo que será maravilla del futuro». (Ibid. p.8)

<sup>343</sup> Ibid. p.4

---

El caso mexicano demostraba que lo autóctono había resistido a la *herida colonial*, pues, en la supervivencia de poblaciones indígenas y en los filamentos del forzado mestizaje; pervivió el pasado precolombino. No obstante, dice Ureña, más allá de ello también puede verse lo autóctono en el extenso periodo colonial. Basta con prestar atención al «carácter peculiar que toda cosa española» asume en el Nuevo Mundo. Es precisamente en este aspecto que el barroco hace una aparición seminal dentro del pensamiento estético-político latinoamericano; pues, esa apropiación de lo ajeno, encuentra un ejemplo paradigmático en la forma que «la arquitectura barroca» adquiere «en manos de los artistas de Taxco o Tepetzotlán». Por lo demás, piensa Ureña, lo anterior no sólo sucede en México, sino también en toda América: «Pero al hablar de México como país de cultura autóctona, no pretendo aislarlo en América: creo que, en mayor o menor grado, toda nuestra América tiene parecidos caracteres».<sup>344</sup> América, entonces, posee por doquier remanentes del pasado precolombino y colonial, que son el sostén material de la memoria y la evidencia viviente de una singularidad expresiva. Habida cuenta de lo anterior, en miras de conciliar lo nacional con lo universal, Ureña postuló un modo específico de la *unidad* que, más que uniformar la diferencia, la posibilite:

La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.<sup>345</sup>

Por ende, no era viable sacrificar el carácter nacional de los pueblos en una universalidad abstracta, ni mantenerlos aislados como regiones herméticas; sino que era necesaria una combinación de todas las diferencias «como matices diversos de la *unidad* humana». En consecuencia, no se trataba de uniformar lo distinto («ideal de los imperialismos estériles»), sino de la unificar lo diferente («armonía de las multánimes voces de los pueblos»). El problema de lo nacional y lo universal — motivo propio de la «querrela geográfica» del americanismo— obtuvo una respuesta

---

<sup>344</sup> Ibid. p.5

<sup>345</sup> Ibid. p.8

---

con la noción de *unidad*, comprendida como un fondo común desde el cual se desplegaban las diferencias. Así, a la pregunta por la identidad latinoamericana, Ureña brindó una respuesta inédita y paradójica: nuestra identidad es nuestra diferencia (pero emanada de un *fondo común*). No en vano, lo que Irleamar Chiampi afirma sobre Picón Salas y otros autores posteriores, puede aplicarse a los estudios de Ureña que sentaron las bases para hacer del mestizaje «nuestro signo cultural», pues, «con este ideograma, [...] el discurso americanista parecía haber resuelto el problema crucial del complejo de inferioridad, asumiendo la heterogeneidad de su formación racial sin renunciar al ambicionado universalismo».<sup>346</sup> Sin embargo, ahora surge una nueva pregunta: ¿cómo debe ser la naturaleza de ese fondo común? ¿cómo debe entenderse la unidad americana que posibilite las diferencias nacionales? ¿acaso como substancia, como territorio, como conjunto de experiencias? Ciertamente, a riesgo de caer en un esencialismo rígido (cosa que no permitiría el movimiento diferenciador), dichas alternativas no eran plausibles y, por consiguiente, el fondo común de lo americano debía comprenderse en tanto que *unidad de expresión (y sentido)*.

No es casual que, para Fecundo Ruiz, el proyecto del poeta dominicano evidenciara: «la voluntad precisa y la necesidad colosal de dar unidad concreta y espiritual a la variopinta y vívida expresión americana[...]», por ende, «la expresión que busca Ureña es unidad de sentido, cuya manifestación crítica debe consolidar no sólo su carácter de unidad formal sino su sentido objetivo».<sup>347</sup> No bastaba entonces con la postulación de cierta unidad formal, sino que necesariamente debía hallarse una forma de unidad que estuviese pletórica de sentido objetivo, es decir, que brotase de condiciones reales más que de hipótesis lógicas. En esa línea, la *expresión* aparece como una *unidad de sentido* que evita tanto el sustancialismo de la identidad (demasiado rígido como para permitir el movimiento de la diferencia) como la adhesión a un mero formalismo sin raigambre histórica. En suma, tal como lo apunta inmejorablemente Fecundo Ruiz, la expresión, entendida como *unidad de sentido*, es condición de posibilidad para que las diferencias se desplieguen o

---

<sup>346</sup> CHIAMPI, Irleamar. «La historia tejida por la imagen»..., p.12

<sup>347</sup> RUIZ, F. *La forma barroca latinoamericana...*, p.24-25



---

«emanen» de un mismo fondo y lo hagan como manifestaciones de *un* contenido objetivo *propio*:

La expresión como unidad de sentido [...] despliega o exprime (hace salir, y al mismo tiempo, aprieta) algo que se encuentra complicado (unido) e implicado (envuelto en pliegues); o también, es una categoría explicativa porque explicita y expone distintamente algo que existe como unidad. Desarrollar América, esa unidad, supone concebirla como una complicación formal cuya explicación objetiva depende de todos y cada uno de los elementos implicados (sean hispanos o latinos, nortños o sureños), y cuyo sentido (expresión de diferencias) sólo puede tener lugar si y sólo si existe la unidad (expresiva) donde se efectúa la distinción.<sup>348</sup>

La explicación objetiva de América depende de que exista en sus elementos (podríamos decir, en sus *obras*; entendidas en el sentido más amplio) una comunidad formal-expresiva y, al mismo tiempo, que esa comunidad no oblitere las diferencias, sino que antes bien las posibilite y las mantenga como tales. Es entonces que la «querella geográfica» se transforma en una «querella expresiva» bajo una nueva pregunta: ¿Qué modo de expresión (y bajo qué nombre), puede darle unidad de sentido a la América toda? Y esta es una pregunta que, tras los procesos de independencia, recibió múltiples respuestas. De hecho, Ureña —en una conferencia titulada *El descontento y la promesa*, que luego formará parte de su libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* [1928]— realizó un estado de la cuestión sobre dichas respuestas, a las cuales denominó «las fórmulas del americanismo». Ahora, si bien estas refieren a soluciones respecto de la expresión literaria, pueden ser extrapoladas a la búsqueda general de una expresión americana materialmente evidenciada (y evidenciable) en las obras de arte.

Pues bien, en conformidad con Ureña, la primera fórmula del americanismo es la *fórmula paisajista*; esto es, la exaltación del modo en cómo se experimenta y expresa el paisaje que es propio del Nuevo Mundo. Dicha fórmula, con su evidente impronta romántica; hallaría en la Naturaleza del continente americano una expresividad propia en potencia, con la cual el arte americano alcanzaría distinción frente al arte de otros continentes, ello por la diferencia inherente a sus paisajes y, sobre todo, por la relación singular de los hombres con estos. Pues, si bien el paisaje americano es diferente por doquier —desde las cordilleras volcánicas hasta las

---

<sup>348</sup> Ibid. p.26

---

pampas, los desiertos y las costas—; aun así, el modo en cómo el americano se relaciona con esos diversos paisajes puede brindarle una identidad expresiva. En segundo lugar, Ureña refiere a la *fórmula indigenista*: «A la naturaleza sumamos el primitivo habitante. ¡Ir hacia el indio! Programa que nace y renace en cada generación, bajo muchedumbre de formas, en todas las artes».<sup>349</sup> Recordemos, por ejemplo, que el peruano José Carlos Mariátegui había publicado por esos mismos años varios artículos bajo el nombre *Peruanicemos al Perú* [1927], donde también proponía un arte de corte indigenista; que hiciese del indio no un tema exótico, sino un catalizador de identidad y expresión a la vez autóctona y moderna. En ese sentido, esta fórmula no aspiraba a producir un arte indígena *per se*, sino un arte moderno y latinoamericano de inspiración indígena; que reivindicara políticamente el pasado precolonial y lo proyectara hacia el futuro<sup>350</sup>. Pues bien, algo muy similar es cuanto Ureña refiere con su *fórmula indigenista*, ejemplificada magistralmente por la obra *Una excursión a los indios ranqueles* [1870] de Lucio V. Mancilla. En tercer lugar, el poeta dominicano coloca la *fórmula criolla (o costumbrista)*, la cual se ocuparía sobre todo «de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo»<sup>351</sup>. Ureña señala que esta fórmula suele mezclarse con las anteriores y producir obras tales como *El periquillo sarniento* [1816] de Lizardi. O bien, puede aparecer en independencia de todo indigenismo, como en el caso paradigmático del *Martín Fierro* [1872] de José Hernández. Finalmente, en cuarto lugar, se ubica todavía una alternativa más que Ureña denomina la *fórmula temática*. Esta última consiste simplemente en atenerse siempre y en toda forma artística «al Nuevo Mundo en los temas».<sup>352</sup> He ahí el estado de la expresión americanista según Ureña; quien, por cierto, daba una aprobación *parcial* a todas las fórmulas y sus combinaciones.

---

<sup>349</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa». En: *La utopía de América...*, p.39.

<sup>350</sup> En 1927, en una columna del diario *Mundial*, Mariátegui escribió: «Pero lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio no es solo el tipo o el motivo. Menos aún el tipo o el motivo pintoresco. El "indigenismo" no es aquí un fenómeno esencialmente literario como el "nativismo" en el Uruguay. Sus raíces se alimentan de otro humus histórico. Los "indigenistas" auténticos —que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero "exotismo"—, colaboran conscientemente en una obra política y no de restauración ni resurrección». (MARIÁTEGUI, José Carlos. «Peruanicemos al Perú: el indigenismo en la literatura nacional II». *Mundial: revista semanal ilustrada* (Lima, Perú), Enero, 28, 1927. p.3)

<sup>351</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa»..., p.40.

<sup>352</sup> *Ibid.*

---

Por otra parte, frente a esas *fórmulas americanistas* —que fueron ensayos de expresión identitaria más o menos felices—; Ureña no pudo ignorar la existencia de otra corriente que, más bien, rechazaba todas esas alternativas, a saber, lo que él denominó «el afán europeizante». A esta corriente le parecían vanos los intentos de reivindicación de lo propio y apostaba por un proyecto modernizador que siguiese privilegiadamente las pautas de la cultura europea, sobre todo francesa. Ante tal situación el autor se pregunta retóricamente: «¿No tendrán razón los arquetipos clásicos contra la libertad romántica que usamos y abusamos? ¿No estará el secreto único de la perfección en atenernos a la *línea ideal* que sigue desde sus *remotos orígenes* la cultura de Occidente?». <sup>353</sup> He ahí una tentativa más que, no obstante, se sostiene en un prejuicio heredado; a saber, la imagen de Grecia como origen simple y cerrado de lo occidental. Pero, consciente de ese prejuicio, Ureña no tarda en desmontarlo al señalar la deuda de los griegos con sus predecesores: «el milagro griego, más solitario, más original que las creaciones de sus sucesores, recogía vetustas herencias: ni los milagros vienen de la nada [...]» <sup>354</sup>. Con lo cual quedaba evidenciado que el «afán europeizante» se cimienta sobre falsos presupuestos.

Aun así, si se lo medita bien, tampoco podía rechazarse tajantemente el influjo Europeo, pues, sentenciaba el autor: «todo aislamiento es ilusorio». En esto, Ureña estaba plenamente consciente de que la hipóstasis de un origen simple, de una cultura cerrada en sí misma y con autodeterminación absoluta, no sólo constituye una ilusión dogmática, sino también insostenible. Más aún, el autor subraya que siempre habrá al menos tres acontecimientos europeos de influencia decisiva sobre nuestros pueblos: *El Descubrimiento* español, el *Renacimiento italiano* y la *Revolución Francesa*. Si el primero significa la ya mencionada irrupción histórica y consiguiente *herida colonial*, «el Renacimiento da forma —en España sólo a medias— a la cultura que iba a ser trasplantada a nuestro mundo» y, asimismo, «la Revolución es el antecedente de nuestras guerras de independencia». <sup>355</sup> Pero además de esos acontecimientos, Ureña también señala la inexorabilidad de la determinación

---

<sup>353</sup> Ibid. p.41 (énfasis nuestros)

<sup>354</sup> Ibid.

<sup>355</sup> Ibid. p.42

---

lingüística; ya fuese castellana o portuguesa. Por todo lo anterior, el dominicano nos insta a aceptar la complejidad inherente a la situación latinoamericana: «Aceptemos francamente, como inevitable, la situación *compleja*: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción substancial, *aunque sólo fuere el marco*, que recibimos de España».<sup>356</sup> He ahí la consideración fundamental; toda expresión americana habrá de operar dentro de un *marco* de factura europea que, sin embargo, no es más que el elemento formal y «vacío» que vendría a colmarse de otra vida, otro paisaje, otro sentido, otro mundo y otra expresión.

En suma, la labor de Ureña consistió en haber planteado inmejorablemente el problema de la expresión identitaria americana y, además, los presupuestos esenciales para una solución adecuada a ese problema. No es gratuito que Ruiz sostenga que, para la década de los cuarenta, Ureña: «Es ya, como lo fue Martí, un fundador centrípeto de americanidad centrífuga».<sup>357</sup> Pues, redoblando los esfuerzos de Martí, el dominicano concibió un proyecto utópico centrado tanto en la crítica racional como en la creación de un «sentido estético» comunitario. Y así, con dicho proyecto, se abrió un horizonte de liberación y autoidentificación americanas que, visionariamente, no se sustentaba ni en lo económico ni en lo militar, sino en lo espiritual y lo cultural. Así como Martí recomendaba «poner el cerebro sobre el corazón», Ureña exigía la mutua participación de la razón y el «sentido estético». Este proyecto, por ende, posee la virtud de considerar el papel del *mundo de la vida* como fundamental en la creación de identidad; o bien, de enfatizar la experiencia estética en la producción de algo así como un *sensus communis* kantiano. Por su parte, la contradicción entre lo nacional y lo americano (universal) quedó resuelta mediante la noción ureñeana de *unidad*, es decir, de la existencia de un *fondo común* que posibilitase una expresión a la vez identitaria y no idéntica (ósea diferente). Así, el riesgo de caer en una identidad sustancial demasiado rígida, era evitado invocando lo expresivo que, a su vez, unificaba y permitía la distinción. Es decir, la unidad americana no es substancial, pero tampoco meramente formal, sino que es la

---

<sup>356</sup> Ibid. (énfasis nuestro)

<sup>357</sup> RUIZ, F. *La forma barroca latinoamericana...*, p.28

---

expresión de un mismo fondo; con similares posibilidades, pero de modo diferente o singularizado por lo nacional. En razón de lo cual Fecundo Ruiz afirma que la expresión es unidad de sentido y no substancia o significado. Sobre este punto, puede ser pertinente invocar una definición de *sentido* que vaya de acuerdo con el proyecto de Ureña. En esa medida, la definición heideggeriana parece ser la que mejor se ajusta, pues posee un carácter «existencial-formal», es decir, se ubica «en medio» del ente (o ser) y del significado discursivo o lingüístico ya fijado:

Sentido es el horizonte del proyecto estructurado por el haber-previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa, horizonte desde el cual algo se hace comprensible en cuanto algo. En la medida en que el comprender y la interpretación conforman la constitución existencial del ser del Ahí, el sentido debe ser concebido como la estructura existencial-formal de la aperturidad que es propia del comprender. (SZ, § 32) <sup>358</sup>

Si la expresión es unidad de sentido, entonces lo expresado está a la vez inscrito en la existencia fáctica y abierto a la posibilidad de comprensión. Claro está que esa comprensión no sólo puede exteriorizarse en formas lingüístico-discursivas, sino también (y casi diríamos que de manera más inmediata) en obras de arte. No en vano, aunque con un lenguaje menos sofisticado y más idealista, Ureña dice: «cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido». <sup>359</sup> Lo expresado así, constituye un mundo sensible y significativo que es compartido; una experiencia que con-forma y hace posible la identidad colectiva; o bien, el *sentido de comunidad*. En todo caso, la identidad colectiva —en tanto que intersubjetividad inscrita en un mundo de sentido expresado y por expresar—, está esencialmente ligada con lo estético, donde lo estético configura esos vínculos prelingüísticos (de sentido) entre los miembros de dicho mundo. Pero, por otra parte, también debemos apuntar algo sobre el carácter *de por sí barroco* de la expresión como unidad de sentido diferencial que postula Ureña. De hecho, si acudimos al estudio de Gilles Deleuze sobre *El pliegue. Leibniz y el barroco*, hayamos un principio de unidad diferencial muy cercano al de Ureña;

---

<sup>358</sup> HEIDEGGER, Martín. *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Trotta, 2020. p.154

<sup>359</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa»..., p.43

---

aunque concebido según otras intenciones. Escribe Deleuze sobre el pensamiento de Leibniz:

[...] hay dos polos, uno hacia el que todos los principios se repliegan juntos, otro hacia el que todos se despliegan, por el contrario, distinguiendo sus zonas. Uno de esos polos es: Todo es siempre la misma cosa. No hay más que un solo y mismo fondo. Y el otro: Todo se distingue por el grado, todo difiere por la manera [...] Son los dos principios de los principios. Pues ninguna filosofía ha llevado tan lejos la afirmación de un solo y mismo mundo, y de una diferencia o variedad infinitas en ese mundo.<sup>360</sup>

He ahí que existe un fondo común hacia el cual todo se pliega o implica; pero, a la inversa, de ese fondo también emerge *un* mundo en el cual ese todo se despliega y, por ende, difiere sólo gradualmente. Es decir, esta concepción implica una inmanencia donde la separación real nunca se produzca, pues no hay división real de mundos. En este aspecto, también podría pensarse en aquello de «todo es Proteo» que decía Baltazar Gracián; o bien, en las *confusas especies* de Sor Juana: «sin orden avenidas, / sin orden separadas, / que cuanto más se implican combinadas / tanto más se disuelven desunidas, / de diversidad llenas»<sup>361</sup>. La *pasión transformadora* del barroco, que conoce esos dos principios y los potencia sin cesar, comparece cabalmente en esta concepción del mundo. Así, en ese sentido particular, se puede decir que ya Ureña piensa América barrocamente, y esto aunque el barroco todavía no haya emergido como esa «solución» de suma potencia respecto a la expresión identitaria de América que pronto será. Si bien Ureña menciona la existencia de una arquitectura y una poesía barrocas propiamente americanas, todavía no postula explícitamente una *fórmula barroca de expresión americanista*, y esto por más que tal fórmula se halle latente en su concepción de la unidad expresiva de sentido. En todo caso, sus otras fórmulas parecen aludir antes a las fuentes de las cuales se nutre la unidad expresiva, que a esa unidad en sí misma. Por ello, no se ha vislumbrado aún que la *expresión barroca* es cabalmente adecuada a la concepción de la identidad americana en su signo mestizo y en su expresividad uni-diferencial. Para ser más precisos, podríamos preguntar: ¿En qué sitio se expresa la *fusión y fisión* de todos los elementos que constituyen América: sus paisajes, la sensibilidad indígena, las formas

---

<sup>360</sup> DELEUZE, Gilles. *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós. 1989. p.79

<sup>361</sup> *Primero Sueño*, versos 552-556.

---

extranjeras y la sensibilidad mestiza; es decir, la «semilla formal» europeo-española y el «contenido vital» indígena y mestizo?... Una respuesta se alza con mayor potencia que las otras: en la obra de arte barroca o, mejor aún: en la expresión barroca. En última instancia, el concepto de barroco en Ureña apenas se sugiere subliminalmente como alternativa de expresión identitaria, pues la  *fuerza de ese nombre*<sup>362</sup> aún no ha sido cabalmente escuchada, aunque ya pida serlo; muy desde el fondo de la cuestión.

Ahora bien, así como Ureña dejó implícita la  *fórmula expresiva barroca*, así también realizó una serie de advertencias que, con el avance del siglo, se mostrarán de suma pertinencia, casi de carácter profético. En primer lugar, se percató del riesgo que toda fórmula expresiva ligada a la identidad americana conlleva; pues, si por un lado, «cada fórmula de americanismo puede prestar servicios (por eso les di a todas aprobación provisional); [...] que hacen flexible y dúctil el material originario de América»; por otro lado, «la fórmula, al repetirse, degenera en mecanismo y pierde su prístina eficacia; se vuelve receta y engendra una retórica»<sup>363</sup>. Y, de hecho, esa mecanización será un riesgo al cual el barroco estará expuesto durante el último tercio del siglo XX en América Latina. Es más, ese peligro no sólo reside en la mecanización de una fórmula, sino también en su explotación, ideologización y consiguiente vaciamiento; pues, cuando una fórmula expresiva se torna puramente retórica, la identidad que esta pretende expresar comienza a tornarse en exceso sospechosa; como si de pronto hubiese degenerado en un  *slogan*. O, peor aún — como dirá Lezama hacia el final de su vida— en un apelativo facilista que se aplica «por costumbre y cansancio» a todo lo americano.

En segundo lugar, Ureña advirtió otro problema para todo proyecto identitario (y político) que haga del «sentido estético» un elemento esencial; esto es, la pérdida exponencial de interés en el arte y su deslindarse de toda función trascendente: «El arte y la literatura de nuestros días —dice el autor— apenas recuerdan ya su antigua función trascendente: sólo nos va quedando el juego [...] Y el arte reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, acaba en

---

<sup>362</sup> Cf. DIAZ, Valentín.  *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.182

<sup>363</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa»..., p.43

---

hastío». <sup>364</sup> Pues bien, si el arte era trascendencia y juego, o incluso, como en el caso del barroco, juego en los límites de la trascendencia; para inicios del siglo XX, cuando ya Hegel hubo anunciado su *fin del arte*, Ureña señala que la función trascendente de éste, o sus intentos tardíos de ejercerla, estaban agonizando. De ese modo, el arte zozobra como *puro juego*, cada vez más cercano al mero entretenimiento anesteciente y, por ello, al cansancio por saturación tan propio de la postmodernidad. Con ello el riesgo del hastío está puesto en el horizonte y esto tanto para el arte en general, como, privilegiadamente, para un arte barroco que sabe del juego y quiere llevar el juego hasta sus últimas consecuencias. En todo caso, dejemos esas advertencias para sopesarlas en otro momento. Por ahora, contentémonos con resaltar que, en el pensamiento de Henríquez Ureña, la potencia conceptual del 'barroco' quedó en estado embrionario. Ese concepto de suma potencia para el pensamiento estético latinoamericano, se insinúa en su *unidad de sentido diferencial* que daría a América su expresión identitaria; pues, su concepción es *barroca en sí misma*, aun cuando esto no se hubo señalado de modo explícito.

---

<sup>364</sup> Ibid. p.44



---

**ENTRE EL ENCIERRO Y LA FUGA  
MARIANO PICÓN SALAS Y EL *LABERINTO BARROCO***

...a pesar de casi dos siglos de enciclopedismo  
y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos  
enteramente aún del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética  
y en muchas formas complicadas de psicología colectiva.  
(*De la Conquista a la Independencia*, «Barroco de Indias»)

**Mariano Picón Salas**

El historiador venezolano Mariano Picón Salas (1901-1965), en su obra *De la Conquista a la Independencia* [1944], realizó una diferenciación del Barroco histórico en función del caso específicamente americano. Para él, no bastaba con pensar el «Barroco en América» (expresión con la cual Ureña había aludido a la transformación de cierto «marco formal» europeo); pues la historiografía americana ya estaba facultada para concebir un «Barroco de Indias», con lo cual «las Indias» fuesen participes de un Barroco que les perteneciese exclusivamente. Es decir, «Barroco» no era más un nombre para un tiempo histórico ajeno, sino, para un tiempo propio e independiente; cuyas condiciones históricas fueron muy distintas de cualesquiera otras. En esa medida, tal como lo asevera Fecundo Ruiz: «En 1944 el barroco adquiere, en América, un carácter sustantivo, y se convierte en unidad de sentido independiente, con problemas no sólo objetivos sino propios».<sup>365</sup> América —que fuese barroca por imposición, ahora lo era por decisión— y, quizá, tan barroca como ningún otro territorio había podido serlo. En este sentido, para Picón Salas el Barroco y sus obras no pueden pensarse en tanto que aislamiento de un rasgo estilístico individual (a la Burkhardt) ni como un «tipo pictórico» contrapuesto a un «tipo líneal» como sucede en los *esquemas ópticos* de Wölfflin; sino que debía pensárselo como un «cuerpo de fenómenos» culturales en esencia «complejo y contradictorio».<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> RUIZ, F. *La forma barroca latinoamericana...*, p.28

<sup>366</sup> PICÓN SALAS, Mariano. *De la Conquista a la Independencia. Tres Siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*. Tercera Edición. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1958. p.99-100.

---

En esa línea, la pretensión de Salas —tal como aflora en la *Advertencia* de su libro— consistió en sintetizar e interpretar históricamente los diversos procesos que llevaron de la Conquista de América (en el siglo XVI) a las independencias de inicios del siglo XIX. Este proyecto, valga decir, estaba en perfecta consonancia con el americanismo de Martí y Ureña, pues la historia de la cultura hispanoamericana también participa de la elucidación y producción de nuestra «unidad espiritual». Más aún, según el escritor venezolano, el problema de la historiografía decimonónica radicó en que allí: «se fue olvidando lo que tenía más importancia para la política ulterior de nuestro mundo indo-español: su *unidad espiritual originaria* [...]»<sup>367</sup>. En ese aspecto, la historiografía nacionalista del XIX corría el peligro de pasar por alto el estudio de la subyacente unidad espiritual e histórica de América.

Asimismo, para Salas, el establecimiento de una historia cultural omniabarcante, no podía tener por fin último alcanzar una supuesta «objetividad histórica», pues también se debía proponer una interpretación que sirviese a «nuestros anhelos e interrogantes contemporáneos».<sup>368</sup> Por consiguiente, el autor adhirió a una modalidad crítica y efectiva de la historia cultural, que no se contentaba con dar la narración «objetiva» de los hechos, sino que ya siempre se lanzaba a escrutarlos en miras de comprender mejor su propio tiempo. Con todo, como se verá, el «Barroco de Indias» ocupó un lugar central en esta historia de la cultura por tres grandes razones: primero, porque en ese periodo se produjo una intensa pugna entre los modelos estéticos impuestos y la voluntad artística del indígena y del criollo; segundo, porque en ese periodo surgió la autoconsciencia de la clase criolla respecto de su condición y; tercero, porque la experiencia existencial y estética de ese periodo aún pesa en la sensibilidad y psicología colectivas del latinoamericano.

Pues bien, ya desde las páginas que anteceden al capítulo VI de su obra (titulado justamente *El Barroco de Indias*) se anuncia que durante el siglo XVII, predominó en América —como estilo y actitud vital— «ese misterioso complejo

---

<sup>367</sup> PICÓN SALAS, Mariano. *De la Conquista a la Independencia ...*, p.12 (énfasis nuestro)

<sup>368</sup> *Ibid.* p.11

---

histórico que se denomina “Barroco”»<sup>369</sup>. De alguna forma, aquella intuición dorsiana sobre el grado de complejidad implicada en el «estilo colonial» de América —pues este era resultado de la combinación entre el *barocchus tridentinus* con las formas autóctonas del *barocchus pristinus* y *archaicus*<sup>370</sup>— fue llevada aún más lejos por Picón Salas. Esto último radica en que, si bien el barroco hispano era de linaje tridentino; este no era ni el barroco «juguetón, sensual y asoleado» de Bernini, ni el arte «nobiliario y cortesano» de Austria y Francia, sino preponderantemente un arte «anti-Renacimiento y anti-Europa en cuanto España estaba negando, o planteando de otra manera, aquellos valores de la consciencia moderna».<sup>371</sup> Y a esa singularidad del barroco español han de sumarse «nuevas metamorfosis, debido al aditamento de un medio más primitivo, a la influencia híbrida que en la obra cultural produce el choque de las razas y la acción violenta del trasplante».<sup>372</sup> En esta medida, la complejidad del periodo histórico Barroco y de sus obras, estaba llevada al paroxismo en el caso americano. Allí se cruzaron violentamente temporalidades asincrónicas y mundos heterogéneos, de modo que se produjo una extraña *hibridéz* en «la obra cultural».

Picón Salas, además, señaló un gran problema implicado en la comprensión del Barroco americano, a saber: la escasez y hermetismo de sus fuentes. De forma tal que, en ausencia de las abundantes crónicas del periodo de Conquista o de los variados documentos producidos durante el siglo XIX, el Barroco americano se mostraba como el lapso «más desconocido e incomprendido de todo nuestro proceso cultural-histórico».<sup>373</sup> A ello se suma la tensión existente entre un doble prejuicio: o bien «estar contra España en una forma de nacionalismo adolescente», o bien «idealizarla con opuesto espíritu colonialista».<sup>374</sup> Como se ve, al igual que lo sugería Ureña «todo aislamiento es ilusorio» y, por ende, la polaridad entre un rechazo de lo español y una integración *sin* resistencia, es improductiva. Ante esta situación, según Picón Salas, se torna fundamental enfrentarse de otro modo al

---

<sup>369</sup> Ibid. p.98.

<sup>370</sup> D' ORS, Eugenio. *Lo Barroco...*, p.95.

<sup>371</sup> PICÓN SALAS, Mariano. *De la Conquista a la Independencia ...*, p..99.

<sup>372</sup> Ibid. p.100

<sup>373</sup> Ibid. p.101

<sup>374</sup> Ibid. p.100

---

problema de lo propio, ya que, sólo lidiando con esa contradicción (pero sin ceder ni a una ni a otra alternativa); sería posible penetrar verdaderamente en la paradoja de «nuestro origen». Y ese origen —aunque esto Salas no lo deje tan claramente establecido—, parece jugarse más en el Barroco que en cualquier otro periodo de la historia americana, pues: «a pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva».<sup>375</sup> Más aún, esa analogía del Barroco americano con un laberinto no puede ser gratuita y es que justamente el devenir americano consiste en moverse por un laberinto que no sólo se expande a lo largo y ancho del continente, sino que también «crece» desde el tiempo Barroco hasta nuestro tiempo y, por ello, aún «pesa en nuestra sensibilidad estética» y en nuestra «psicología colectiva». Aquella *fórmula expresiva barroca* que Ureña había dejado latente, continúa entonces intensificando su pertinencia con estas consideraciones. De hecho, en muy pocas líneas, Salas ya se ha hecho con el Barroco, lo ha puesto como un problema estético-político ligado a «nuestro origen» y lo ha conectado con su propio tiempo según la imagen de un laberinto del cual, más que intentar salir, debemos recorrer.

Más adelante, en plena coherencia con su perspectiva, Salas realiza un recuento de los rasgos estéticos y los motivos culturales del barroco español, para así poder detectar las complejidades que luego surgieron del «violento trasplante». Cabe señalar que en este punto el autor procede mediante la consabida comparación entre Renacimiento y Barroco; sin embargo, al profundizar en el caso específico del *barroco español* —cosa que anteriormente nuestros autores apenas habían realizado— arroja nuevas luces sobre el asunto. De entrada, los rasgos fundamentales que Salas le asigna al barroco hispano (fijándose sobre todo en las obras literarias de Calderón, Quevedo y Góngora) son los siguientes: *patetismo*, *demasia*, *represión*, *alegoresis*, *emblematismo*, *burla y grosería*, *conservadurismo teológico* (escolástico) y *repudio hacia la novedad* (de las ideas científicas y filosóficas modernas).

---

<sup>375</sup> Ibid. p.101

---

Sobre lo primero, Salas asocia el tantas veces evocado *patetismo* con la vitalidad desbordante de la época y afirma que —de ser posible unificar voces poéticas tan individualizadas como la de Góngora y la de Quevedo—, ello se debe a que en ambos se evidencia «la fuerza del *pathos*».<sup>376</sup> En ese aspecto, el estilo barroco es proliferación de sensaciones y mutua contaminación entre medios artísticos, donde la poesía puede pintar sensaciones y transmitir ritmos. Sin embargo, ese vitalismo no es condición suficiente para determinar el barroco (hispano), pues el Renacimiento también fue vitalista a su modo. Por ello, una primera diferencia reside en que el vitalismo barroco está mezclado (como no podía ser de otro modo) con una cierta «impresión de desaliento y desmayo» que el venezolano asocia con el «típico desengaño español».<sup>377</sup> Pero, más allá de esto, la diferencia entre vitalismo renacentista y barroco estriba en que el primero somete *la demasía* al orden de la inteligencia y el *canon*, mientras que el segundo la libera y la transforma indefinidamente. El Renacimiento aparece entonces como un tiempo dialógico en el cual se logró un equilibrio entre lo sensible y lo inteligible, mientras el Barroco «ha roto la concordia entre sensibilidad y razón».<sup>378</sup> En correspondencia con Salas, el vitalismo del barroco español «ha de terminar negando la vida; señalando las diferencias entre “lo temporal y lo eterno”». Y con esto el autor nos remite nuevamente al tópico de la *escisión* que el hombre barroco padece desde el seno de la inmanencia.

Por otra parte, en cuanto a *la represión*, esta comporta un rasgo muy propio del barroco hispano. Ello se debe a la atmósfera dogmática que se desencadenó a partir de la Contrarreforma y el *Concilio de Trento* (1545-1563). Esa represión detuvo o censuró la circulación de las nuevas ideas filosóficas y científicas, cosa que significó un estancamiento respecto al propio tiempo, pues los nuevos paradigmas no podían ser expresados con suficiente libertad. En conexión con ello, sostiene Salas, la forma expresiva se torna «sumamente trabajada y enrevesada por dos razones: porque no se tiene nada que decir o no se quiere decir, o porque hay que precaverse de todo

---

<sup>376</sup> Ibid. p.102

<sup>377</sup> Ibid. p.103

<sup>378</sup> Ibid. p.104

---

peligro en la más compleja red de las formas». <sup>379</sup> En ese sentido, los contenidos a expresar eran escasos y, por ende, la obra cultural se desentiende de ellos y la forma se entrega a un desarrollo autónomo e hiperbólico que resulta en extremo artificioso. Además, ello explica el gusto del barroco por la *alegoría*, puesto que esta tiene un modo oblicuo y oscuro de expresión. No en vano, Salas —de un modo similar a Benjamin— define la especificidad de la alegoría barroca según su carácter inmanente y transformador: «Entre la realidad y el arte se vuelve interponer la alegoría no tanto en el sentido dualista de separación de dos mundos, ideal y real, en que la empleara la Edad Media, sino para alumbrar con una luz nueva, más artificial o expresionista [...] el campo de la realidad» <sup>380</sup>. Después de la Edad Media y tras el intervalo simbólico del Renacimiento, la expresión alegórica vuelve a interponerse entre lo real y el arte, pero ya no a la manera medieval (que implica un dualismo según el cual todo motivo terreno señala hacia significados directamente trascendentes), sino que la alegoría barroca se ocupa de «alumbrar» con luz artificial la realidad misma, esto es, de transformar la realidad en un mecanismo de imágenes que alumbran la existencia. Y en un plano similar se ubica la *emblemática*, con su función de tipo más pedagógico.

En cuanto a la *burla y grosería*, no hay más que señalar la tendencia del barroco hispano a utilizar un lenguaje a veces inelegante e incluso impúdico; ya fuese de modo satírico o burlesco. Con esto, quizá lo fundamental reside en constatar que, si bien dicha sátira es muy propia del barroco hispano y su picaresca, luego el barroco americano hará suyo ese recurso con fines de resistencia estético-política.

Finalmente, Salas hace referencia al *conservadurismo teológico* y al *repudio hacia las nuevas ideas* por parte del barroco español. La causa de ello no radica sólo en la Contrarreforma, sino también en la renovación de la filosofía escolástica a manos de personajes como Francisco Suárez y otros teólogos españoles. Con esto, el barroco español persistió en una visión poco dinámica de la existencia, a la vez que insistió en ver el mundo «*sub specie aeternitatis*». De ese modo, el arte dramático, por ejemplo, evidencia un esfuerzo no sólo por suspender teatralmente el mundo, sino

---

<sup>379</sup> Ibid. p.104

<sup>380</sup> Ibid.

---

también por señalar su vanidad en virtud de reafirmar la verdad de la religión. En ese sentido, como Benjamin ya lo había intuido (aunque desde otra perspectiva), el drama mundano español es muy efectivo a la hora de aniquilar alegóricamente la realidad y comenzar a encausarla hacia la eternidad del otro mundo. Escribe Picón Salas: «La mayor proeza del hombre para el teatro barroco y escolástico de Calderón no es, pues, la proeza histórica, sino la proeza teológica. La teología es la negación de la historia en cuanto presupone la eternidad inmutable».<sup>381</sup> En esa medida, la suspensión o negación de la historia en miras de la salvación eterna, constituye la gran proeza realizada al interior del drama calderoniano.

En todo caso, según Salas, fue muy propio del barroco español la tendencia a anular el flujo de las nuevas ideas mediante fórmulas artísticas que —en su regodeo y oscuridad—, o bien ocultaban algo que no podía ser dicho, o bien evadían la necesidad de decir, o bien maquillaban su imposibilidad. A toda esa operación de represión y encubrimiento el autor la piensa como un: «Sistema de formidables defensas espirituales con que la España del siglo XVII afirmara su conciencia antimoderna».<sup>382</sup> Paradójicamente, con esa operación, las formas barrocas acabaron mostrándose innovadoras en sí mismas y, por más que se negasen a las nuevas ideas, no dejaron de expresar la consciencia escindida del hombre barroco; pues, el sólo hecho de intentar afirmar una «consciencia *antimoderna*», presupone ya una conciencia moderna que, además, va de acuerdo con esa contradicción.

Posteriormente, y una vez establecidos los rasgos que caracterizaron al barroco hispano, Salas se traslada hacia el *Barroco de Indias*. Empero, ese tránsito de un barroco a otro adquiere un carácter fundamental para la comprensión del caso americano; pues se trata de una imposición de formas que se enfrentan a nuevas condiciones, contenidos y voluntades. Así como Ureña hablaba de un «marco formal» europeo, Salas dice que la metrópoli española nos imponía el «tono general de su cultura», o bien, el «molde escolástico» de su tradición. Entonces, algo es impuesto y a ello el «medio americano agrega todas las complejidades que surgen

---

<sup>381</sup> Ibid. p.107

<sup>382</sup> Ibid.

---

del *trasplante*». <sup>383</sup> En ese margen de acción entre lo impuesto y lo propio, la voluntad indígena o la conciencia criolla hallaron un portillo por el cual insertar su propia expresión. Y esto es algo que aparece evidenciado con mayor inmediatez en la arquitectura:

En las ciudades coloniales de México, Perú o Guatemala es la arquitectura el arte más vivo, no solo porque el español para vencer los viejos dioses del país necesita oponer al antiguo esplendor un nuevo esplendor, sino porque en la obra participa profusamente la *multitud indígena*, que [...] *inscribe en el lenguaje del barroco católico español su propia voluntad artística*. <sup>384</sup>

En ese pasaje, el historiador venezolano se adelanta a las consideraciones de José Lezama Lima sobre el barroco como un «arte de la contraconquista». Pues, por un lado, una vez el periodo «épico» de la Conquista hubo concluido, el conquistador dejó las armas físicas y comenzó a desplegar dispositivos retóricos de dominación. De hecho, en ese sentido, si el proceso de colonización y, sobre todo, de evangelización, iba a hacerse efectivo; entonces era necesario remplazar «el antiguo esplendor» de las ciudades y templos «con un nuevo esplendor». Esto es, los antiguos templos precolombinos con su magnificencia debían quedar opacados por nuevos templos de igual o mayor envergadura. Sin embargo, en el proceso de construcción de esas nuevas obras, la participación indígena, al tiempo que parecía colaborar en su propio sometimiento, también inscribía «en el lenguaje del barroco católico español» —y aquí no importa tanto si de manera consciente o inconsciente— su «propia voluntad artística». Comienza de ese modo una pugna a nivel del lenguaje impuesto, pues las formas extranjeras no salen intactas del proceso de «trasplante», toda vez que el indígena imprimía su mundo material y espiritual en esas formas, desviándolas sigilosamente de su función original. De esa manera, Salas ha explicitado que el *telos* último del barroco hispano, es decir, la colonización y evangelización, fue sutilmente desviado e interrumpido por la voluntad artística de la «multitud indígena». El *Barroco de Indias*, por ende, revela en este aspecto un modo de la tensión bien distinto al europeo. Ya no se trata de una tensión con lo clásico, sino que en el caso americano el barroco está en tensión con lo barroco mismo, con

---

<sup>383</sup> Ibid.

<sup>384</sup> Ibid. p.108 (énfasis nuestro)



---

el barroco impuesto. Se trata de una intuición suscitada por las trazas que la voluntad indígena dejó en la arquitectura colonial, pero luego nos será evidente que esa tensión *real*, se prolonga en una tensión *conceptual*. Así, Salas abrió paso a pensar el concepto de barroco americano, como un contraconcepto respecto de su homólogo europeo, que se opone ya no a ‘lo clásico’, sino al concepto de barroco en su versión europea.

Ahora bien, si lo anterior compete sobre todo a la sensibilidad y la voluntad artísticas del indígena, Salas también hace referencia a las modificaciones que los letrados criollos hicieron del barroco español. Así, por ejemplo, el poeta Bernardo de Balbuena es calificado de un «Ariosto tropical» que, alejándose plenamente de las fórmulas épicas, se entregó a un lirismo obsesionado con el «ansia de color, exotismo y agudeza», el cual además la «geografía fabulosa» de América le brindaba tan generosamente<sup>385</sup>. O bien, el insoslayable caso de los eruditos coloniales que el venezolano retrata como insertos en una nebulosa de «confusión intelectual», desafiando los métodos renacentistas y modernos aplicados al estudio de la física. En ese sentido, «vacilando entre la ciencia y la fe, [...] el erudito colonial —como en los casos tan monstruosamente ejemplares del mexicano Carlos Sigüenza y Góngora y el peruano Pedro Peralta y Barnuevo— es un prisionero del laberinto»<sup>386</sup>. Y ese laberinto no es otro que el antes mencionado *laberinto barroco*, en el cual la doble exigencia de consciencia moderna y antimoderna se mezcla con el asombro ante el pasado inmediato y los restos de las culturas precolombinas. Así, Sigüenza y Góngora llega incluso a intentar «conciliar la Biblia, la mitología griega y los dioses mexicanos», esto al punto de que la «mítica personalidad de Quetzalcóatl se confunde con la del apóstol Santo Tomás»<sup>387</sup>. Tampoco es gratuita la alusión figurada al «prisionero del laberinto», pues un laberinto es una especie de cárcel *con* salidas posibles, de modo tal que el erudito criollo puede representarse como encerrado en una prisión que no es sin embargo absoluta. Luego, está el singularísimo caso del cuzqueño Juan de Espinoza Medrano, El Lunajero, quien a

---

<sup>385</sup> Ibid. p.109-112

<sup>386</sup> Ibid. p.123-124

<sup>387</sup> Ibid. p.113

---

partir de su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662), puede ser considerado el primer crítico literario del Nuevo Mundo. De esa obra, Salas resalta dos ideas primordiales: por un lado, que el «arte debe ser *peregrino*, es decir, diverso de la verdad común de la naturaleza» y, por otro, que mientras lo «sagrado es un misterio y por ello no requiere más adorno», el arte (en tanto que producto humano) «por medio de la forma se hace misterio».<sup>388</sup> En ese sentido, El Lunajero estaba plenamente consciente de la necesidad de pensar el arte como artificio que va siempre más allá de la naturaleza y que, mediante la forma, se reviste de una cierta oscuridad que lo mistifica.

Hacia el final del capítulo, Salas menciona otros dos nombres que representan una actitud de inconformismo y anhelo de libertad respecto de lo impuesto: Juan del Valle y Caviedes (poeta peruano) y Sor Juana Inés de la Cruz (poeta mexicana). En el primero, Salas detecta un caso extremo de la sátira, que es también una reacción de lo «popular frente a lo amanerado y culto»<sup>389</sup> del arte oficialista. En su obra, continua diciendo el venezolano, «la "demasia barroca" se hace [...] desengaño definitivo e insalvable conflicto vital»<sup>390</sup>. De ese modo, el peruano llevó el recurso de la burla a un grado tal que la picaresca hispana nunca había alcanzado, esto, a la vez que en su obra se evidenciaba una consciencia en conflicto y un desengaño ante la vida. En cuanto a Sor Juana, el autor detecta en su obra una expresión genial del mundo de por sí confuso y contradictorio del Barroco americano. De hecho, en los escritos de la monja, la misma demasia barroca que en Caviedes se desboca como sátira, en ella: «se encuentra con el límite de la desilusión y la muerte. Entre los silogismos y el congelado mundo lógico en que yace soterrada la vida, alguna vez, como dice disculpándose Sor Juana, se deja oír "la retórica del llanto"».<sup>391</sup> La singularidad de Sor Juana reside en que se haya escindida entre las maravillas del mundo (americano) y su disolución en una poética extremadamente artificial e intelectual. O bien, dicho de otro modo, en su obra se evidencia la construcción de un modelo lógico del mundo que, sin embargo, no puede deshacerse del cuerpo y

---

<sup>388</sup> Ibid. p.114

<sup>389</sup> Ibid. p.115

<sup>390</sup> Ibid. p.116

<sup>391</sup> Ibid. p.120

---

sus «llantos». Asimismo, no es casual que Salas sostenga que: «Ningún otro artista sufrió y expresó mejor que la extraordinaria monja de México el drama de artificialidad y represión de nuestro barroco americano». <sup>392</sup> Sin duda, ese «drama de artificialidad y represión» se hace evidente toda vez que la vida reprimida se «libera» en artificios literarios que, no obstante, acaban siendo desilusión ante la vida y escepticismo ante la posibilidad del conocimiento.

Una vez señaladas las alteraciones que la voluntad indígena y la consciencia criolla realizaron sobre el barroco hispano, debemos subrayar que la obra de Salas sobresale por haber puesto el énfasis en una dinámica de poder y resistencia que era intrínseca al *Barroco de Indias* y, por ende, a las expresiones culturales que ese tiempo (con sus condiciones y problemas específicos) suscitó en suelo americano. Así pues, las alteraciones que la obra cultural experimentó con la «violencia del trasplante», ya no eran solamente procesos de singularización territorial, sino ante todo la manifestación en ella de ciertas resistencias ante un código cultural y artístico cuyo fin original no era más que la colonización y evangelización. De forma tal que —al decir de la intelectual uruguaya Mabel Moraña—, Salas he sacado a la luz la función social y política de los modelos estéticos del barroco (europeo):

es imposible desconocer que los códigos conceptuales y estéticos del Barroco europeo y principalmente peninsular son impuestos en América como parte del proyecto expansionista que buscaba unificar en torno a un Rey, un dios y una lengua, la totalidad imperial. [...] Se ha hablado así de "las máscaras de la represión barroca" y de la "verdad soterrada" del Barroco hispanoamericano que recordaba a Picón Salas el monólogo de Segismundo: una alegoría sobre el poder interpolada entre arte y realidad [...] Esta función ideológica del Barroco de Indias sí ha sido vislumbrada en algunos estudios [como el de Salas], que mitigan la perspectiva eurocentrista al esclarecer la funcionalidad social y política de los modelos estéticos dominantes durante la Colonia. <sup>393</sup>

Entonces, si ya el barroco hispano tenía por peculiaridad emerger en un ambiente de represión; ahora, en el caso del barroco americano, esa represión era doble, pues no solo se trataba de los dogmas y la soberanía de la palabra revelada, sino también de la represión real ante las posibilidades de una expresión propia toda

---

<sup>392</sup> Ibid.

<sup>393</sup> MORAÑA, Mabel. «Barroco y consciencia criolla en Hispanoamérica»..., p.233-234.

---

vez que se obligaba al americano a adoptar una impuesta. Dicho de otro modo, el barroco, que tanta potencia le brindó al proyecto americanista, posee también una «verdad soterrada», a saber, ser un código estético con fines predominantemente colonizadores, que además busca anular la diferencia americana, persuadiéndola de la «legitimidad absoluta» de la Corona con su Dios, su Lengua y su Ley.

En ese sentido, el problema que precede a la conceptualización del barroco con intenciones específicamente americanas aparece aquí ya perfectamente delineado. La expresión barroca y sus obras, tal como nos las legó el siglo XVII americano, llevan infusa una parte de dominio y una parte de resistencia, aspecto que parece establecer una contradicción insalvable. Pues, si el objetivo era la autodeterminación, la liberación respecto del «servilismo de las doctrinas importadas» y el establecimiento de una expresión identitaria y diferenciadora; entonces ¿cómo es posible que un código estético cuyo fin original fue la dominación, se convierta en la llave que abra la celda hacia la libertad? ¿cómo deshacerse de la «parte maldita» que el barroco americano lleva consigo para quedarse sólo con la parte que da testimonio de la resistencia y la singularidad indígena o criolla? No obstante, sabiendo que el asilamiento es ilusorio y que no podemos aceptar acríticamente el pasado de dominación peninsular, ni deshacernos ingenuamente de él; esa labor de separación se muestra como un impase, como una negatividad intrínseca que el concepto de barroco en América debe resolverse de algún modo. Es entonces que la tensión encarnada en la obra cultural producida durante el periodo Barroco, se convierte en una tensión que compete directamente al concepto de barroco. Este concepto, de ser operativo en el proyecto americanista y sus derivas, debe resolver de algún modo esas contradicciones infusas en el pasado cultural barroco que pretende convertir en «origen» de la propia expresión. Por consiguiente, a partir de aquí la tensión propia del barroco americano se muestra como *interna* tanto a la obra de arte como al concepto que de esa obra se quiere desprender. Dicha tensión ya no se da respecto a un contrario externo (como sucede con lo clásico en el caso europeo), sino entre el marco formal de dominación que ese estilo significa irremediabilmente y la alteridad indígena o mestiza que

---

«abarroca» aún más dicho marco mediante su propio pasado, paisaje, sensibilidad, voluntad expresiva y consciencia.

En todo caso, la suma de las consideraciones de Ureña y Salas han demarcado un *espacio de experiencia y expectativa* desde el cual el 'barroco' pudo ser pensado y concebido según el caso americano. En ambos autores, se perfiló la necesidad de un «fondo común» o una «unidad espiritual originaria» que permitiese el despliegue de una expresión la cual, a su vez, fuese expresión de una identidad universal. Por otra parte, ambos sugirieron con mayor o menor explicitud, la potencia que el periodo y el estilo barrocos poseen para pensar el «origen» y el presente latinoamericano, es decir, sus consideraciones abrieron paso a una transhistorización de lo barroco en miras de comprender la modernidad latinoamericana en el siglo XX. Y, todavía más, ambos autores fueron conscientes de que era imposible aislar el hecho americano (y, por ende, su expresión), de los códigos impuestos a partir del irreversible proceso de conquista, colonización y evangelización europeas, sobre todo, españolas o portuguesas. Por eso, si para Ureña el aislamiento del hecho americano era un sinsentido, para Salas las posturas dicotómicas que, o bien aceptaban la dominación o bien ignoraban ingenuamente esa dominación; no eran más que un obstáculo para el proyecto americanista de expresión identitaria y autonomía estético-política.

Por todo lo anterior, no es gratuito que Fecundo Ruiz sostenga que en este momento (la década de los cuarenta) el Barroco americano: «se independiza, pero no se separa», es decir, ha reunido los elementos suficientes para mostrar su singularidad respecto del Barroco europeo, pero, como parte de ese proceso, también ha reconocido que una porción significativa de esa singularidad radica en el pasado de dominación y en la función sociopolítica e ideológica que el código estético barroco llevó consigo en la Colonia. Por eso mismo, sigue Ruiz, el barroco americano no tiene sentido como algo separado o aislado de lo europeo, sino como algo distinto o diferente y, en consecuencia: «cambian notablemente (vía Henríquez Ureña y hacia Lezama Lima) los límites entre los cuales se puede pensar, decir, y poner en sistema una expresión americana».<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> RUIZ, F. *La forma barroca latinoamericana...*, p.32

---

En resumidas cuentas, la razón por la cual Picón Salas debe inscribirse en la prehistoria conceptual del barroco correspondiente a América Latina (y no en su historia propiamente dicha), radica en que —como Ureña— sus consideraciones ayudaron sobre todo a demarcar el espacio discursivo de un concepto posible y a establecer los contenidos y problemas que ese concepto deberá necesariamente atender en su consolidación. Así pues, aun cuando el autor haya comenzado a esbozar los rasgos formales de un barroco americano (como alteraciones al molde del barroco hispano), este aún no ha producido un concepto propiamente dicho de barroco, es decir, un concepto dentro de un sistema de pensamiento estético robusto. Asimismo, si bien el autor está consciente de que el barroco posee un *valor de contemporaneidad* para el moderno siglo XX americano y, además, realiza su ensayo de historia cultural en miras de iluminar «nuestros anhelos e interrogantes contemporáneos»; su enfoque historiográfico no fue suficiente como para producir un concepto de suyo. En todo caso, lo fundamental estriba en tener presente que la prehistoria y la historia conceptual del barroco en Europa (*Parte Primera*), junto con la prehistoria del concepto en América Latina que acabamos de establecer en la presente sección, posibilitaron el inicio de una historia latinoamericana del ‘barroco’, cuyo desarrollo fundamental se corresponde con la vida y obra de José Lezama Lima.

---

**II. II HISTORIA CONCEPTUAL DEL 'BARROCO' EN AMÉRICA LATINA:  
MITOS, RESISTENCIAS Y DISONANCIAS MODERNAS**

---

## LA FICCIÓN FUNDANTE DEL *SEÑOR BARROCO*: JOSÉ LEZAMA LIMA Y EL ESPACIO GNÓSTICO AMERICANO

Para mí el barroquismo es una condición muy nuestra, es una condición muy americana. Yo diría que dos elementos precisan las condiciones del barroco nuestro, que es la *simultaneidad*, es decir, lo que para los europeos es sucesivo para el americano es simultáneo y le da un turbión sobre su pensamiento. Y luego, un elemento del barroco nuestro es la *parodia de los estilos*, la burla de los estilos.

La *imago* era su navío.  
José Lezama Lima.

Si alguna vez un hombre —imitando al remero Butes— se atrevió a saltar justo al centro de la fascinación barroca (sumergiéndose, ya sin amarras, en el puro canto de las sirenas), ese hombre fue el cubano José Lezama Lima (1910-1976). Poeta y pensador al punto en que esas dos instancias se confunden hasta lo indiscernible. Por ello, si comenzamos la historia conceptual del ‘barroco’ en América Latina con la obra de Lezama, debemos advertir que allí el barroco es siempre mucho más (y mucho menos) que un concepto; pues este se *concibe* al mismo tiempo que se *ejerce*, y vacila constantemente de lo metafórico a lo conceptual y viceversa. De hecho, más específicamente, se trata de una *poiesis barroca* produciéndose y produciendo simultáneamente su propia «teoría». Y en ese sentido puede afirmarse que Lezama *salta*, esto es, arriesga su pensamiento (y la posibilidad entera del saber) al «mundo de la infinita abertura»<sup>395</sup>; o bien, a eso que alguna vez Maurice Blanchot comentó así: «El saber no se afina ni se aligera sino en los confines, cuando la verdad ya no constituye la instancia a la que finalmente habría que someterse. Lo no-verdadero que no es lo falso atrae el saber fuera del sistema [...] *Espacio abierto* a la “teoría ficticia”, allí donde la teoría, mediante la ficción, entra en peligro de muerte»<sup>396</sup>. La

---

<sup>395</sup> LEZAMA LIMA, José. «Confluencias». En: *La cantidad hechizada. Ensayos completos IV*. Sevilla: Editorial Confluencias, 2015. p.851.

<sup>396</sup> BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Traducción de Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Trotta, 2019. p.43.



---

obra ensayística de Lezama estuvo siempre en tensión con ese peligro de muerte, pero sabiendo que la muerte de la teoría (y de la «objetividad» histórica) dan nacimiento al espacio poético, allí donde la *imago* transporta a los hombres en el infinito viaje hacia la resurrección. Lezama, por ende, lanza una apuesta absoluta: re-fundar América a partir de una ficción teórica, histórica, estética y política que bien podríamos denominar la *ficción barroca*, esto es, re-fundarla (en tanto que naturaleza alguna vez perdida) como una sobrenaturaleza, como un espacio poético y gnóstico. Dicha apuesta, no obstante, se cruza con la reflexión sobre una filosofía de la historia y la cultura, una compleja teoría de la imagen, una modalidad del espacio que él mismo denominó el «espacio gnóstico americano», una expresión identitaria y una estética de la resistencia. En esa medida, en la obra lezamiana, el concepto de barroco constituye un punto de apoyo en medio de un turbión de problemas, algo así como un centro de gravedad hacia el cual el *pensamiento poético y estético* de Lezama estuvo siempre atraído.

En consecuencia, habremos de articular las reflexiones que antecedieron y sucedieron a *La expresión americana* [1957], al tiempo que leemos a la luz de aquellas la fértil oscuridad de esa obra fundacional. Ocupémonos pues de los antecedentes, primero en lo referente al concepto de barroco y, posteriormente, al pensamiento estético lezamiano. Una de las primeras menciones explícitas del ‘barroco americano’ en la obra de Lezama, se encuentra en un ensayo de 1941 intitulado *Julián del Casal*. Desde allí el curso de la reflexión sobre el barroco queda impregnado de una tónica política y poética, que recuerda la *gran herida colonial* en el cuerpo del «gigante fiero» que es América:

...quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó, no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Creador, creado, desaparecen fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos por la doctrina de la participación.<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> LEZAMA LIMA, José. «Julián del Casal». En: *Confluencias. Selección de Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. p.182

---

Lezama advierte lo inadecuado de todo abordaje que ignore el fondo doloroso y, a la vez creativo, del barroco colonial americano. Pues se trata de un estilo que no puede comprenderse jamás según los preceptos del formalismo, habida cuenta de que está esencialmente ligado a una circunstancias históricas insoslayables, esto es: a un «hecho doloroso». Ese hecho se corresponde con la Conquista y la colonización: el proceso de aculturación y enculturación que tuvo lugar sobre todo durante los siglos XVI y XVII. Pero, por otra parte, ese «hecho doloroso» —impreso a fuego en el barroco colonial—, no es visto por Lezama con pasiva resignación. Al contrario, ese dolor, dice, es «igualmente creador, creado». Un dolor en el cual creador y creado se confunden a la «manera de los escolásticos por la doctrina de la participación». En el fondo, mediante esa referencia, el cubano parece invitar a una *fundición* de lo uno y lo otro, pero también a una *confusión* en la cual ya no se sabe quién es el creador y quién el creado, quién el Padre y quién el Hijo, quién el conquistador y quien el conquistado.

Otra aparición preliminar del ‘barroco’, no menos significativa, se haya en el libro *Tratados de la Habana*, puntualmente en el ensayo titulado *Una Exposición de Roberto Diago* de 1948. En esa ocasión, Lezama realiza una advertencia terminológica: «cuando decimos barroco español o colonial, caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos».<sup>398</sup> Lo primero a resaltar es que el cubano está consciente —como podrá verse más adelante— de la tradición teórica europea respecto del ‘barroco’ (por lo menos de lo dicho por Nietzsche, Weisbach, Worringer, D’Ors y Wölfflin) y así, sostiene que agregar al término «barroco» la especificidad «hispana» o «colonial»; puede producir la falsa impresión de que se trata de meras variantes de un estilo central y estable. No obstante, para Lezama no hay tal estabilidad, sino que el barroco español y colonial son «hechos nuestros» y «totalmente diversos». Ello no quita que el cubano continúe utilizando esos términos, pero, a partir de aquí, lo hace con la salvedad de que se trata de algo *bien distinto*, aunque no absolutamente separado. Por lo demás, puede parecer extraño

---

<sup>398</sup>LEZAMA LIMA, José. «Una exposición de Roberto Diago». *Tratados en la Habana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 1969. p.363

---

que Lezama distinga no sólo el barroco americano, sino también el español y, asimismo, se refiera a este último como propio, como «nuestro». Ello se debe a que Lezama tiene en muy alto precio al barroco español, esto aun cuando esté consciente de que en el pasado funcionó como un instrumento ideológico de dominio. Aun así, Lezama sabe que no tiene sentido intentar separar tajantemente lo español de lo americano, cosa que ya Ureña y Salas habían señalado, pero, yendo más allá de estos, el cubano emprende una estrategia de apropiación radical de *lo otro*. Así, pues, del mismo modo con que había aludido a la confusión entre creador y creado, Lezama también busca la confusión entre lo español y lo americano. En todo caso, dicha estrategia de apropiación de lo otro, va a extenderse desde este momento hasta consolidarse en *La expresión americana*. Por todo ello, no es casual que Valentín Díaz escriba: «Es necesario insistir: en Lezama, el Barroco (español) es América, y aún, su Renacimiento se hace en América. [L]as experiencias del Descubrimiento y la Reforma son los “hechos históricos [...] que afirmaron y expresaron [la] voluntad de expresión artística” española».<sup>399</sup> Con esto en mente, apenas unas cuantas líneas más adelante en su ensayo, Lezama comienza a *con-fundir* el barroco español con el americano; pero afirmando algo inédito, a saber, que el barroco que a él le interesa (español y colonial) «se formó con una materia, plata o sueño que dio América»:

Pero el barroco de verdad, el valedero y no el escoliasta, es el español y el nuestro [...] [e]s el caracol del barroco donde no pudo alzarse la agujeta y donde la inquietud teocrática no pierde al encontrarse con una sequedad de raíces y fue transmitida a la forma que de esa manera termina por *ser materia primera*, y no la última como la precisaban los tomistas. Porque *ese barroco que nos seguirá interesando*, no el vuestro, el de la cita de Woelflin y Worringer, doctísimas antiparras de Basilea o de Heidelberg, *se formó con una materia, plata o sueño que dió América*, y con la forma deformada, entraña y forma de las entrañas, y aliento sobre la forma y rotas o diseñadas tripas taurinas, destripaterrones, cejjunteces, sangrientas guardarrópías; enanos pornográficos, lagrimones de perlas portuguesas y descarados silogismos.<sup>400</sup>

Como se ve, se trata de un pasaje tan robusto en sugerencias como intrincado. El barroco «verdadero» que es el «español y el nuestro» se distingue, dice Lezama, por una «inquietud teocrática» que no se pierde al toparse con una «sequedad de raíces». Con esto el cubano parece aludir a que —hallándose en un tiempo poco

---

<sup>399</sup> DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.442-443

<sup>400</sup> LEZAMA LIMA, José. «Una exposición de Roberto Diago»..., p.363-364 (énfasis nuestro)

---

propicio a la inquietud teológica o trascendente—, nuestro barroco tridentino no dejó su pulsión metafísica y acabó por transmitirla a sus formas expresivas, poniéndolas pues como una «materia primera». Paradójicamente, la *forma* del barroco hispanoamericano constituye así una *materia primera*, un suelo *sobrenatural* que hace de «fondo común» a la América toda (en tanto que ésta ya ha engullido lo español). Inmediatamente después, en ese mismo pasaje, aparece una mención burlesca al academicismo con el cual Worringer y Wölfflin concibieron el ‘barroco’ (o bien, *su* barroco, que estuvo mediado por un mundo de sentido bien distinto). A contrapelo, el barroco nuestro, dice Lezama, «se formó con una materia, plata o sueño que dio América». Es decir, el barroco español y colonial, presuponían el influjo y reflujo de materiales, riquezas y fantasías que provenían efectivamente del Nuevo Mundo. O bien, dicho de otro modo, lo americano —en su novedad y exuberancia—, reflujo durante el siglo XVII sobre un Imperio español que había alcanzado su punto más alto y comenzaba a decaer como potencia económica y política. En consonancia con ello, el arte también acabó por sumirse en una imaginación que, según la descripción de Lezama, sólo se nos ocurre dominar anacrónicamente de *esperpéntica*, con sus «tripas taurinas [...] enanos pornográficos, lagrimones de perlas portuguesas y descarados silogismos». Sin embargo, el poeta cubano no se detiene allí, sino que continúa distinguiendo conceptualmente nuestro barroco del barroco teorizado por los profesores de Basilea y Heidelberg, aunque también acabe por posicionarse contra la perspectiva de D’Ors:

Y todo lo que allí era una vieja forma pintiparada y aquí una materia nueva que se aliaban para incrustar un árbol en un pórtico y así entreabrir un balcón y ver en nuestras ananás un molusco, y sumergirlas en una redoma, para que a través de las refracciones de su temperamento, alcance una forma. Por eso no creemos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad y que determinados ingredientes lo repiten y acompañan. Y los que quieren estropear una cosa nuestra, afirmando que en la cultura griega hubo un barroco y otra en el medioevo, y otro en la China, creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso; como se llega a la dentición, a la menopausia o a la gingivitis, ignorando que para todos nosotros en el descubrimiento histórico o en la realización; *fue una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas*. Pues en España el barroco no fue un estilo que había que valorarlo en presencia o lejanía del gótico, sino como un *humus* fecundante que evaporaba cinco civilizaciones. Fué así una arribada a una confluencia, donde el orgullo de gobierno y la teocracia, impedía el amaneramiento del barroco del resto

---

de Europa (con la excepción del barroco de la venerable coral bachiana). Era también un desembarco, la posesión de una invitación o tentación *inconnu*, en que la amistad con estilos visibles, nos llevaba a una paz en lo invisible o para decirlo con Nietzsche a la felicidad en el espíritu del terror.<sup>401</sup> (*Una Exposición de Roberto Diago* [1948]).

Es evidente que Lezama se desprende de la tradición europea sobre el 'barroco', negando la fácil conversión de un maravilloso «cuerpo de fenómenos», en una taxonomía o esquema repetitivo que resulte en una constante histórica o cultural (como en Wölfflin y en D'Ors) y, con ello, en una fatalidad. Lezama, como se ve, no admite la transhistorización *regresiva* del barroco, ni tampoco su repetición más o menos cambiante a lo largo del tiempo histórico. El barroco no es una etapa de la cultura que siga necesariamente a otra, ni es el mero concepto operativo de una concepción dicotómica de la evolución estilística; en la cual 'lo barroco' sucedería a 'lo clásico' en relevo determinista y, por ende, fatalista.<sup>402</sup> Pues, además, Lezama atribuye dicha concepción a la ceguera del formalismo (ceguera que también arrastra la «morfología de la cultura» dorsiana) respecto del acontecimiento histórico en su irremplazable e irrepetible singularidad. En consecuencia, hay que mencionar de una vez por todas el hecho que hace del barroco hispanoamericano algo distinto (y que, por ende, debe concebirse también distintamente), a saber: «una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas». Ese acontecimiento pervive en América y se hace creador una vez la Conquista y la aniquilación menguan, es decir, durante ese siglo XVII que coincide con el tiempo Barroco. Si antes Lezama había señalado la *parte dolorosa* del barroco nuestro, ahora señala la *parte fantástica* que, como no podía ser de otro modo, coincide con la extrañeza de un acontecimiento real. Así, el dolor que en principio fue creado (producido) y el pasmo que en principio fue creador (recibido) se confundieron de forma tal que el pasmo creador también fue experimentado por los indígenas y, del mismo modo, el dolor que estos padecieron acabó por convertirse en principio activo de creación y resistencia. Seguidamente, Lezama rechaza la idea de Worringer según la cual el barroco debe

---

<sup>401</sup> LEZAMA LIMA, José. «Una exposición de Roberto Diago»..., p.363-364

<sup>402</sup> No podemos dejar de señalar que en ocasiones la crítica lezamiana a D'Ors (no a Wölfflin o Worringer) peca de superficial, pues el autor catalán había dejado en claro que sus constantes no eran leyes, sino tipos, y que estos no admitían una repetición cabal o un «eterno retorno de lo mismo».

---

pensarse en íntima relación con el gótico nórdico<sup>403</sup>, y sostiene que al barroco hispanoamericano no debía valorárselo «en presencia o lejanía del gótico». Ello se debe a que el barroco emerge, tras la Conquista, como la evaporación y mezcla fecundante de «cinco civilizaciones» (¿acaso mayas, aztecas, incas, españoles y africanos? ¿acaso también portugueses?). Si bien no podemos saber con seguridad a qué cinco civilizaciones se refiere el cubano; lo cierto es que el barroco nuestro fue producto de una *mezcla singular* de *mundos heterogéneos* que sólo puede pensarse a partir del acontecimiento que se ha llamado: «El descubrimiento del Nuevo Mundo». Se trata, en fin, de una *confluencia* (palabra muy cara a Lezama) en la cual el «teocrático» mundo español se vio tentado por una malicia desconocida; a saber, aquella del paisaje caníbal y los modos ya de por sí exuberantes de expresión vital y artística indígenas.

Por todo lo anterior, el cubano refiere finalmente a una «amistad entre estilos visibles», una amistad acaso entre el barroco hispano y el «barroquismo» indígena que, por sobre el hecho doloroso acaecido en el mundo fáctico, comenzaba a producir una especie de paz «en lo invisible», es decir, en el reino de la imagen poética. Tampoco es casual la referencia a Nietzsche, pues en efecto: resistir al «hecho doloroso» consiste en asimilarlo con una «felicidad» que, sin anular el terror, no se resigna a este, sino que lo toma como fondo de creación, como posibilidad infinita de liberación. En última instancia, si bien es cierto que en ocasiones Lezama parece demasiado optimista respecto del pasado colonial; o bien, que lo idealiza y trasvierte a su antojo; también es cierto que el propio Lezama estaba consciente de su estrategia: la devoración americana de lo hispano (y lo europeo), su *con-fusión* de lo uno y lo otro en el ámbito de lo invisible, es decir, en el espacio poético y gnóstico donde, como veremos, el poeta o «sujeto metafórico» busca una recombinación de

---

<sup>403</sup> Em torno a 1910, Worringer escribió: «Y aquí vemos otra vez la relación íntima entre el gótico y el barroco; pues en el patetismo sensible del barroco vino a agotarse justamente esa misma voluntad gótico-medieval de forma, cuando el Renacimiento le hubo arrebatado sus propios y peculiares medios de expresión, los elementos abstractos y superorgánicos. Por eso el barroco tiene ese mismo carácter, mezcla de lo sensible con lo suprasensible, que tiene el gótico en su modo de tratar el espacio». (WORRINGER, W. *La Esencia del Estilo Gótico*. Traducción de Manuel García Morente. Nueva Visión: Buenos Aires. 1957, p.121). Asimismo afirmaba: «Pero el que penetra en una catedral gótica experimenta algo muy distinto de la sensual. Lo que siente es más bien claridad una embriaguez de los sentidos. No esa embriaguez grosera y directa que produce el barroco, sino una embriaguez mística, que no es de este mundo». (Ibid. p.122)

---

los hechos, las cosas, los cuerpos y las naturalezas aniquiladas en una nueva Imagen del mundo, en una *América barroca*.

Con todo, a partir de esta operación preliminar se anuncia la postura que Lezama expresará con mayor claridad en su ensayo *Confluencias* [1968]: «frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida». <sup>404</sup> Se trata evidentemente de una declaración con la cual Lezama se desmarca del pensamiento estético europeo sobre el ‘barroco’. La pregunta retórica que acompaña secretamente a su reflexión, quizá pueda enunciarse del siguiente modo: *¿Para qué construir el objeto de mi lamento en un pasado inaccesible, si puedo construir el objeto de mi júbilo en un presente (y futuro) posibles?* En esa medida, mientras que el concepto que Europa produjo de ‘barroco’ le dotó desde un inicio de un aura melancólica, nostálgica y pesimista (al estar en tensión con el Ideal ‘clásico’); Lezama se vio compelido —más allá del dolor y el terror de fondo— a concebir el ‘barroco’ *en y desde* América como una paradójica celebración, como la posibilidad de una ficción fundante por encima de lo ya siempre perdido, que pretendía ser más potente que cualquier intento de restitución del origen «clásico y simple» a una presencia activa y actual; o bien, que la postulación de un nuevo ideal estético caracterizado a partir de un conjunto de rasgos formales sobredeterminados y deterministas.

\*\*\*\*\*

Ahora bien, cabe señalar que el mismo año en que apareció *Una exposición sobre Roberto Diago*, también vio la luz el ensayo *Las imágenes posibles* [1948] que, según la académica brasileña Irlemar Chiampi, comporta el «eje» o punto «axial» de todo el sistema poético de Lezama, pues constituye: «la primera formalización de la *teoría de la imagen* que habría de desdoblarse en toda su ensayística posterior». <sup>405</sup> Y en efecto, en ese ensayo se condensa toda una teoría de la imagen, sin embargo, esto se

---

<sup>404</sup> LEZAMA LIMA, José. «Confluencias»..., p.841

<sup>405</sup> IRLEMAR, Chiampi. «Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima». *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) 35(2), 1987, p.485. (énfasis nuestro)

---

hace como en medio de una plétora de imágenes poéticas. Por eso, se puede hablar de un «ensayo» sólo si por ensayo se entiende una forma abierta a todas las formas y posibilidades del decir. De hecho, el carácter polimórfico del ensayo lezamiano se evidencia ya desde su enigmático inicio:

Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de un irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del *mundo como imagen*. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.<sup>406</sup>

Que lo dicho se halle envuelto en la oscuridad de la palabra poética, no significa que allí no se esté produciendo pensamiento y discurso estético. Por el contrario, ese modo de decir busca intensificar el pensamiento al hacerlo de algún modo tan sensible como inteligible. Así, de entrada, Lezama nos propone un oxímoron (que es también una imagen enigmática): «*apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales*», es decir, lo que por definición nada pesa (un fantasma); acaba por cargar con el peso de sus nadas. Ese fantasma, por su carencia de realidad, siente el peso de lo irreal. Sin embargo, allí el fantasma es la imagen del poeta, es decir: «el nacido dentro de la poesía» que, habiendo experimentado una separación respecto del ser; «siente ahora el peso de un irreal, su otra realidad, continuo». El ser, en tanto que lo inmediato, es también lo incapturable. Es bien sabido que lo real se retrae toda vez que se percibe, se imagina o se nombra (al modo del hegeliano «es imposible decir lo que íntimamente se quiere decir», a saber: lo intuición de lo singular, lo natural, lo fáctico o el todo no mediado de lo ente). En esa línea, el poeta se percata de que ha perdido al ser y, con ello, al mundo inmediato, la naturaleza y hasta su propio cuerpo. No en vano, Lezama afirma que desde siempre el poeta «se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen. Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética [...]».<sup>407</sup> Por consiguiente, el poeta da «testimonio del no ser», pero ese testimonio coincide con el testimonio del

---

<sup>406</sup> LEZAMA LIMA, José. «Las imágenes posibles». En: *El Reino de la imagen*. Caracas, Ayacucho. 1981.

<sup>407</sup> LEZAMA LIMA, José. «Las imágenes posibles»..., p.218.



---

nacimiento de «otra realidad», un nacimiento *continuo*, es decir, ininterrumpido.<sup>408</sup> En este aspecto, una vez se ha perdido el ser, queda su imagen o, mejor dicho, quedan las infinitas imágenes de cada ser. Empero, a diferencia de la dialéctica hegeliana, ese deshacerse en imágenes del ser no se interrumpe con una negación determinada, nunca se reconcilian el ser y su «representación» en el concepto; sino que la imagen se planta «como un absoluto». De hecho, en Lezama el reino de la imagen no admite síntesis, sino sólo abertura infinita.<sup>409</sup> De tal suerte que el poeta, navegando en lo inseguro, salta a una «concepción del mundo como imagen», es decir, a una concepción *barroca* del mundo. Y allí, por último, la imagen funge como un absoluto, pues la «imagen que se sabe imagen», que se sabe ficción; es el modo de conocimiento (histórico) que corresponde al saber poético. En ese sentido, la ficción o la poesía son la «última de las historias posibles» y, por ende, la labor del poeta consiste en tejer las imágenes para formar la gran Imagen, pues «una imagen ondula y se desvanece sino se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo».<sup>410</sup> Es decir, el poeta convierte el caos de las imágenes dejadas por la retirada del Ser, en una nueva Imagen del mundo. Y finalmente, al otro lado de la imagen, en eso que el cubano denomina el «tiempo poemático»<sup>411</sup>, se restituye ocasionalmente un cuerpo, pues, como sostiene Cintio Vitier: «para Lezama la poesía encarna como *sustancia devoradora* de toda realidad».<sup>412</sup> Esto quiere decir que el mundo fáctico e histórico, imposible de captar inmediatamente en su ser; puede no obstante, a través de la *imago* que lo devora y transfigura, renacer como esa «otra realidad» en continuo devenir que es la poesía.

---

<sup>408</sup> Explica Chiampi que: «El estatuto de la imagen se decide, así, en su misma paradoja: es portadora del "es" (la identidad) y del "no es" (la diferencia) o, como formula Lezama, la imagen es "una especie de ente del no ser", que se interpone entre las "personas y las cosas" para salvar la distancia que las separa...» (IRLEMAR, Chiampi. «Teoría de la imagen...», p.496).

<sup>409</sup> Como sostiene Alejandro Valenzuela: «La irreductible diferencia entre el cuerpo y el ser abre a la vez el espacio de la imagen y su infinita potencia. El poema es cuerpo temporal, 'cantidad novelable', testimonio de la imposibilidad de una cristalización definitiva del ser: "... la sustancia de lo inexistente es siempre la nueva sustancia, la enemiga feliz de toda síntesis [...] El poeta es el primero que intuye la cobarde cercanía de la síntesis, que hay que abandonarse al nuevo corpúsculo de irradiaciones" (Lezama Lima)». (VALENZUELA, Alejandro. «La danza de lo invisible: la teoría de la imagen de José Lezama Lima». *Atenea*, 515, 2017. p.89)

<sup>410</sup> LEZAMA LIMA, José. «Las imágenes posibles»..., p.218

<sup>411</sup> *Ibid.* p.227

<sup>412</sup> VITIER, Cintio. «La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular». En: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Cuba: Casa de las Américas, 1970. p.73.

---

Ahora bien, tratándose de una primera incursión, el punto clave de la teoría de la imagen lezamiana queda en este ensayo demasiado implícita. Dicho punto clave no va a tornarse patente hasta un tiempo después, sobre todo, en los subsiguientes ensayos titulados *Preludio a las eras imaginarias* [1949] y, sobre todo, *La imagen histórica* [1959] y *La posibilidad en el espacio gnóstico americano* [1959]. Vale señalar que precisamente en el lapso que separa esos ensayos (aunados a otros textos en prosa y verso) Lezama escribe las conferencias que componen *La expresión americana* [1957]. Habida cuenta de ello, mencionaremos algunos aspectos que acaben de demarcar la relación entre imagen, historia y espacio gnóstico, antes de ingresar puntualmente en dicha obra. Así, lo primero y fundamental es la dinámica entre imposibilidad y posibilidad, impotencia y *potens*, muerte y resurrección; pues dicha relación da la clave para comprender la imagen lezamiana, esto puede afirmarse por el simple hecho de que no existe ensayo posterior a 1949 que se refiera a la imagen poética sin aludir simultáneamente a esa dinámica entre lo posible y lo imposible. Escribe Lezama:

El imposible al actuar sobre el posible, crea un posible actuando en la infinitud. En el miedo de esa infinitud, la distancia se hace creadora, surge el espacio gnóstico, que no es el espacio mirado, sino el que busca los ojos del hombre como justificación. El hombre tiene la nostalgia de una medida perdida. Los niños muertos, en el mundo de la resurrección, es decir, en el de la plenitud de la imagen, resucitan como si hubiesen alcanzado su mundo de plenitud.[...] Lo imposible, lo absurdo, crean su posible razón. La imposibilidad de que el hombre justifique la muerte hace que ese imposible convierta la resurrección en posible. (*La imagen histórica*)<sup>413</sup>

En ese pasaje se condensa inmejorablemente la teoría de la imagen lezamiana y, además, se hace evidente su relación esencial con el espacio gnóstico americano y con la resurrección de la historia. Lo primero es que lo imposible que, como vimos, corresponde a la intuición o captura inmediata del ser, al actuar sobre el posible (que es la imagen naciente en el espacio entre el ser perdido y el poeta), produce «un posible actuando en la infinitud». A partir de ese proceso, se abre otro espacio bien distinto del mundo fáctico, donde la posibilidad está abierta al infinito. La *posibilidad infinita* es aquella posibilidad que nunca se realiza completamente, que no se agota

---

<sup>413</sup> LEZAMA LIMA, José. «La imagen histórica». En: *La cantidad hechizada*. Ensayos completos IV. Sevilla: Editorial Confluencias, 2015. p.143

---

en tanto que tal y, por lo mismo, insta una forma en perpetuo devenir. Por otra parte, esa infinitud se muestra aterradora en tanto que es desmesurada, ausente de fines, «hipertélica»; pero, aun así, «en el miedo de esa infinitud, la distancia se hace creadora». En esto, Lezama se aleja plenamente de todo subjetivismo del acto creativo, pues la *poiesis* ha comenzado ya «antes» de la intervención de cualquier sujeto intencional. Más aún, la distancia exorbitante entre el ser y el poeta se muestra creadora por sí misma, ella germina la imagen que justamente *salva las distancias*. A ello se debe que el espacio gnóstico no sea el «espacio mirado», es decir, el espacio como forma de la intuición subjetiva, sino el espacio abierto «antes» que nosotros, pero que, no obstante, va *hacia* nosotros en busca de su justificación. Sobre este respecto, el académico chileno Alejandro Valenzuela ha identificado un vínculo crucial; pues, el espacio abierto por la irreductible distancia entre el ser (imposible) y su *transformación imaginal* (posible): «pone en marcha un incesante estado compositivo que no está lejos de la lógica espacial de lo abierto rilkeano», la cual «es a todas luces el antecedente más próximo al espacio de Lezama».<sup>414</sup> Y en efecto, es bien sabido que para Rilke lo abierto es el espacio sin reflexión, sin representación, visto por el animal o el ángel; aunque, en principio, vedado al hombre. Por consiguiente, para que el hombre pueda ver lo abierto, debe abandonar su tendencia a «darle vuelta» a las cosas en representaciones fijas. En ese sentido, la imagen poética de ningún modo puede entenderse como representación de la cosa, sino sólo como su prolongación, no hay allí una zanja entre objeto y sujeto, sino un *continuum* que pasa por el poeta y se reorganiza en lo invisible; la imagen se abre en sí misma y va hacia el poeta en miras de lo invisible. Sobre esta relación entre lo abierto y la imagen, se torna imperativo evocar aquellos emblemáticos versos [66-70] de la *Novena Elegía* de Rilke:

Tierra, ¿no es esto lo que quieres: *invisible*  
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño  
ser algún día invisible? ¡Tierra!, ¡invisible!  
¿Qué es, si no transformación, la tarea que impones  
apremiante?<sup>415</sup>

---

<sup>414</sup> VALENZUELA, Alejandro. «La danza de lo invisible»..., p.87.

<sup>415</sup> RILKE, Reiner Maria. *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Edición de Eustaquio Barjau. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. p.114

---

Resurgir, es decir, renacer en nosotros. La Tierra puede comprenderse como lo ya siempre perdido, pero esa Tierra no es de ningún modo materia inerte, sino una forma de la materialidad en tránsito hacia la otra tierra, «paradisiaca». En este sentido, la Tierra que previamente se ha abierto en busca de los «ojos del hombre», es transformada —como a través de ese receptáculo—, en otra tierra: invisible, sutilísima, hecha de las infinitas imágenes de lo telúrico moviéndose hacia lo estelar. La Tierra exige ser transformada y a esa exigencia responde la imagen poética, pues, al decir de Lezama «la penetración de la imagen en la naturaleza [perdida] engendra la sobrenaturaleza».<sup>416</sup> Y, en esta medida, aun cuando el cubano se posicionó repetidas veces en contra del «ser-para-la-muerte» de Heidegger —postulando la alternativa del «ser causal para la resurrección» y de la poesía como la «imagen alcanzada por el hombre de la resurrección»<sup>417</sup>—; hay que decir que en realidad, el Heidegger posterior a la *Kehre* (el giro), posee múltiples reflexiones de acuerdo con el pensamiento lezamiano. De hecho, Heidegger y Lezama parecen vincularse como a través de la lectura de Rilke. Por ejemplo, al comentar una carta del año 1925, en la cual Rilke sostiene que para él se trata de «leer la palabra ‘muerte’ *sin* negación», escribe Heidegger: «La vuelta hacia lo abierto es la renuncia a leer negativamente aquello que es. ¿Pero qué es más ente, es decir, pensado modernamente, qué es más cierto que la muerte?». <sup>418</sup> Es decir, si para la Modernidad no hay mayor certeza que la muerte puntual del hombre (esto es: «el-ser-para-la muerte»); Rilke nos compele a leer esa palabra (‘muerte’) sin negación alguna, sin momento puntual. De suerte que todo aquello cuyo ser es morir debe aceptarse, pero sólo bajo la advertencia de que la muerte no es negación determinada de la vida, sino, dice Rilke citado por Heidegger: «la *cara de la vida* que nos queda oculta y no está alumbrada por nosotros»<sup>419</sup>. Es entonces que la muerte es infinita y de ningún modo puntual, la muerte no es un acontecimiento cerrado sobre sí; sino un tránsito hacia lo imposible, pues tan imposible es morir como renacer. En esa misma línea, piensa Lezama, la imposibilidad de que el hombre «justifique la muerte hace que ese imposible

---

<sup>416</sup> LEZAMA LIMA, José. «Confluencias»..., p.841.

<sup>417</sup> Respuesta de Lezama Lima en ÁLVAREZ, Armando. «Órbita de Lezama Lima». En: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Cuba: Casa de las Américas, 1970. P.59

<sup>418</sup> HEIDEGGER, Martín. «¿Y para qué poetas?». En: *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p.225

<sup>419</sup> HEIDEGGER, Martín. «¿Y para qué poetas?»...,p.225

---

convierta la resurrección en posible», es decir, el hombre no le hace justicia a la muerte, nada le hace justicia a la muerte y, por ello, mientras que la muerte se revela imposible, lo que antes parecía aún más imposible o absurdo (la resurrección) acaba por posibilitarse al infinito. En esta medida, Lezama, como Rilke, pertenece a ese linaje de poetas que Heidegger llamó los «más arriesgados», esto es, aquellos que «se encuentran en camino hacia la huella de lo sagrado, porque experimentan como tal la falta de lo sagrado. Su canción por encima de la tierra salva y consagra».<sup>420</sup>

De lo anterior se desprende que Lezama, a través de Rilke, se aleja del esteticismo nietzscheano que haría del «mundo como imagen» un ámbito del libre juego en la nada y con la nada —aquel «sí trágico» a los juegos de la apariencia y a la imparable rueda del eterno retorno—; para saltar hacia una concepción del «mundo como imagen» en tanto que condición de posibilidad y presagio (en lo infinito) de la resurrección. Todo esto, no obstante, puede parecer al lector excesivamente teológico, místico, metafísico (cosa que en realidad no debería representar un problema; sin embargo, conscientes de que nuestra época encuentra en esas palabras algo más bien desagradable, nos vemos compelidos a realizar algunas aclaraciones más al respecto). En primer lugar, la *imago* es la prueba mundana de que la resurrección es posible; pero, más allá de ello —con un gesto sorprendentemente similar al de Benjamin (cuyo *Trauerspielbuch* es muy poco probable que el cubano haya leído)—, Lezama también hace de la *imago* una forma efectiva de resurrección en el más acá. Pero, ¿resurrección de qué? Como explica Alejandro Valenzuela: «Al apostar por construir una ‘Historia del cielo’, Lezama intenta dar forma a un nuevo sentido configurativo histórico-artístico: en lugar de ver la historia como un camino hacia la redención (teológica), asumir con ella una relación de redención (estética)».<sup>421</sup> Recuérdese cómo Benjamin había apelado a una resurrección *crítico-filosófica* del saber petrificado en las obras de arte; pues bien, Lezama, por su parte, apela a una resurrección *poética* de la potencia oculta en esas mismas obras. Hay entonces que advertir algo que se hará perfectamente patente en *La expresión americana*: la imagen en el pensamiento de Lezama posee dos instancias

---

<sup>420</sup> Ibid. p.238

<sup>421</sup> VALENZUELA, Alejandro. «La danza de lo invisible...», p.92

---

complementarias: la primera es la imagen tal como la hemos comprendido hasta aquí, es decir, como aquello que surge de la distancia entre el ser y el poeta, abriendo un espacio invisible, virtual e infinito que únicamente se interrumpe o desvía como poema, esto es, como palabra. La segunda es la imagen entendida como obra de arte, como producción histórico-cultural. En esa medida, si la primera es por esencia invisible y sólo alcanza «materialidad» a través de la palabra poética, la segunda constituye una imagen material y visible que posee siempre una potencia oculta o un exceso. De hecho, puede acontecer que la imagen en tanto que obra de arte — inscrita más en la simultaneidad del espacio gnóstico y poético que en una historia diacrónicamente ordenada— despliegue su potencia oculta y produzca así una red de asociaciones que tendría como resultado la resurrección poética de la historia. Sea de ello lo que fuere, de poder señalar aquí una afinidad entre Benjamin y Lezama, diríamos que ambos pensadores consideran que la obra de arte (la imagen) absorbe el mundo histórico de manera privilegiada y lo habilita a la posteridad. Asimismo, ambos asocian la palabra «resurrección» o «redención» con una potencialidad de la imagen; en Benjamin, sin embargo, la resurrección del mundo histórico se hace efectiva en manos de la crítica y la interpretación filosóficas, mientras que en Lezama esa misma labor se deposita en la poesía. De esto se sigue que, mientras en Benjamin el agente a través del cual se produce la resurrección del mundo histórico es el filósofo, en Lezama es el poeta. Y, finalmente, mientras que en Benjamin se trata de extraer el «contenido de verdad» sedimentado en las obras para así constelar una Idea, en Lezama se trata de recuperar una potencia oculta en ellas para así construir una red de imágenes poéticas que no va en función de su verdad, sino de su capacidad para producir una «nueva visión histórica» o una Gran Imagen del mundo<sup>422</sup>; esto es, según él la denominó, una «era imaginaria». Por ello, si en Benjamin la imagen media entre historia y filosofía como objeto de la crítica, en Lezama esa misma imagen media entre historia y poesía como objeto de la metafóricidad: «Crear la nueva causalidad, la posibilidad infinita, la *imagen como una*

---

<sup>422</sup> Lezama no deja de insistir en que: «la red de las imágenes forma la imagen» (LEZAMA LIMA, José. «Las imágenes posibles»..., p.219).

---

*potencia entre la historia y la poesía*».<sup>423</sup> Sin embargo, más allá de esto, todo el horizonte comparativo se oscurece, pues en Benjamin la imagen parece ser sobre todo una cuestión de tiempo, mientras que en Lezama es una cuestión de espacio y, aun así, ambos autores postulan una especie de anacronismo o simultaneidad que, en la cima de lo histórico, anula la historicidad misma y rompe con toda causalidad lineal (proponiendo la nueva causalidad de la «constelación» o la «red») y, de ese modo; pasado, presente y futuro se tornan instancias en gran medida inoperantes.

\*\*\*\*\*

Llegados a este punto, hemos establecido los antecedentes del concepto lezamiano de barroco y, por otro lado, los postulados fundamentales de su pensamiento estético en su modalidad teórica, esto es: su *teoría de la imagen* vinculada a una concepción de la historia, el espacio y la resurrección. Pues bien, a partir de estos antecedentes nos es posible ingresar con mayor propiedad en *La expresión americana*. Tal como se adelantó, se trata de una obra compuesta por cinco conferencias dictadas en enero de 1957 en La Habana, Cuba: «Mitos y cansancio clásico», «La curiosidad barroca», «El romanticismo y el hecho americano», «Nacimiento de la expresión criolla» y, por último, «Sumas críticas del americano». De estas cinco secciones, no obstante, nos ocuparemos con profusión de la primera, la segunda y la quinta, sin omitir esporádicas referencias a las otras dos secciones. Inicialmente, en conformidad con el teórico español Pedro Aullón de Haro, esta obra puede leerse como un «tratado de Estética crítica o aplicada». Así, mientras que el pensamiento estético desarrollado por Lezama en el grueso de su ensayística puede considerarse, según de Haro, una «filosofía ontológica de la poesía» con alcances a una filosofía de la historia y de la cultura; *La expresión americana*, en cambio, es la obra ensayística en la cual el cubano «aplica» esa parte teórica de su obra:

*La Expresión Americana* define por su contenido un tratado de Estética crítica o aplicada, o sea referido en primer término a un objeto dado y no de formación especulativa, América, en razón del cual comienza por seleccionar una categorización

---

<sup>423</sup> LEZAMA LIMA, José. «La posibilidad en el espacio gnóstico americano». En: *Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981. p.104 (énfasis nuestro).

---

estética, la *expresión*, en tanto formulación inicial o más anterior, previa a las categorías estéticas centrales o valores, a las modificaciones de lo bello, dicho en claros términos de pensamiento tradicional. Ese objeto dado es resuelto, como no podía ser de otro modo, en tanto entidad de cultura [...].<sup>424</sup>

Según esta perspectiva, el carácter específico de *La expresión americana*, en comparación con el grueso de la ensayística lezamiana, estriba en que aborda un «objeto dado» y no un objeto de «formación especulativa». Asimismo, dicho objeto no es evaluado según las categorías más propias de la Estética clásica o moderna, esto es, lo bello y lo sublime, sino a partir de una categoría que se halla por fuera del juicio de gusto: la expresión. De hecho, de Haro señala que esa categoría posee un linaje que va desde el *exprimere* de Gracián, pasando por la estética de Milá y Fontanals o Benedetto Croce, hasta el antecedente directo y fundamental de Pedro Henríquez Ureña.<sup>425</sup> Y en efecto, como tuvimos ocasión de ver, Ureña dejó latente la *fórmula expresiva barroca*; esto es, la expresión como unidad de sentido diferencial, en la cual el todo expresado brota y se diferencia gradualmente a partir de un *fondo común* (fondo que en Lezama se identifica con el «espacio gnóstico americano»). Empero, más allá de ello, Aullón de Haro sostiene que América, en tanto que objeto dado, no debe entenderse como un ente natural o geográfico, sino antes bien como una «entidad de cultura». Es en este punto que la noción de «espacio gnóstico» tal como la hemos comentado antes, es decir, el espacio abierto según la dinámica de la *imago* que «busca los ojos del hombre»; se manifiesta concretamente como «espacio gnóstico americano», es decir, se territorializa en un suelo particular y, por ende, se despliega según posibilidades únicas y singulares. En otras palabras, lo americano es abordado según «un concepto transcendente de paisaje»<sup>426</sup>, en el cual la naturaleza ha sido puesta en movimiento por la imagen y, por ende, se encuentra en vías de transformación hacia lo cultural y lo cognoscible, hacia un mundo de sentido.

Ingresemos pues en *La expresión americana*. En primer lugar, «Mitos y cansancio clásico» funge como la sección en el cual Lezama retoma su pensamiento estético y comienza a forjar un «método» que dará la pauta para el resto de su libro.

---

<sup>424</sup> AULLÓN, del Haro. «Estudio Preliminar». En: Lezama Lima, José. *La Expresión Americana*. Madrid: Verbum, 2020. p.33

<sup>425</sup> AULLÓN, del Haro. «Estudio Preliminar»..., p.34

<sup>426</sup> Ibid. p.33



---

Allí se trata sobre todo de dos aspectos: primero, la *difícil* transformación del paisaje y el espacio gnóstico americanos en una «nueva visión histórica», cosa que se produce a través del «sujeto metafórico» (una suerte de *poeta-historiador*) que se verá compelido a emplear la «técnica de la ficción» (cuyo núcleo es la *imago*) como la «última de las historias posibles». Segundo, la intención de desmarcarse con ello del «historicismo» de Hegel, de los «hechos homólogos» de Spengler, del método «mítico crítico» de T. S. Eliot y de la «teoría de las constantes históricas» de Eugeni D'Ors (pero también de Wölfflin). Con esto en mente, desde la primera frase de su obra, Lezama sitúa una provocación: «sólo lo difícil es estimulante» —nos dice—, como preparando al lector para lo que está por venir. Esa dificultad estimulante reside en el objeto que se pretende abordar (ya lo dijimos: la expresión y la historia que es América); pero también en la búsqueda de un modo de abordaje que le haga justicia a ese objeto complejo. De hecho, esta idea de la dificultad no es nueva, puesto que muy bien puede asociarse con los juicios emitidos por Henríquez Ureña y Picón Salas. El primero había incitado a los americanos a que: «Aceptemos francamente, como inevitable, la situación *compleja*» inherente a nuestra expresión; en parte ajena (española) y en parte propia (americana).<sup>427</sup> En el mismo sentido, Picón Salas se había referido al problema de nuestra «unidad espiritual originaria» como un *laberinto barroco* compuesto a la manera de un «cuerpo de fenómenos» en esencia «complejo y contradictorio». Pues bien, Lezama no procede de otro modo, sino que más bien convierte esa dificultad inherente al hecho americano en un estímulo; ya que sólo aquello que se resiste y nos reta despierta «nuestra potencia de conocimiento». De forma tal que si América es por naturaleza una cuestión difícil de abordar, sólo puede ser abordada difícilmente, casi diríamos: *barrocamente*. No en vano, a la pregunta «¿qué es lo difícil?», tal como lo ha señalado Irleamar Chiampi, Lezama responde diciendo que la dificultad no reside sólo «en investigar el ser, en el sentido metafísico (lo que está sumergido “en las maternas aguas de lo oscuro”), ni su correlato, el origen (“lo originario sin causalidad, antítesis o logos”)<sup>428</sup>; sino que lo verdaderamente difícil según Lezama: «Es la forma en devenir en que un paisaje va

---

<sup>427</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa»..., p.42.

<sup>428</sup> CHIAMPI, Irleamar. «La historia tejida por la imagen»..., p.16

---

hacia un sentido».<sup>429</sup> Dicho en otras palabras, lo difícil es captar la historia de la expresión americana en tanto que historia de un paisaje que exige ser conocido y transformado en sus imágenes, como un espacio dirigido ininterrumpidamente hacia el (nuevo) hombre. Por ello, lo que debe ser expuesto es la «nueva visión histórica» que convierta ese devenir en unidad de sentido expresivo, en mito fundante. Según nos explica Chiampi:

El sentido, entiende Lezama, adviene de una relación simple de los elementos (una “interpretación”, una “hermenéutica”), en tanto la visión histórica es la “reconstrucción” de una totalidad, la cual tiene eficacia si es “una fuerza ordenancista” (si muestra las semejanzas y diferencias de una cultura en relación con otras), o es inútil si es “un apagado eco” (si se limita a mostrar que una cultura es una repetición de otras).<sup>430</sup>

Pero, antes que de una totalidad, se trata de una unidad de sentido, esto es: de una Gran Imagen compuesta por imágenes interpretadas y enlazadas que no se clausura sobre sí, pues de clausurarse la «forma en devenir» se frustraría. La pregunta puede formularse de este modo: ¿cómo es posible que el espacio gnóstico americano *devenga* en una nueva visión histórica, abierta y potente? La respuesta de Lezama estriba en la intervención del «sujeto metafórico»: «el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión».<sup>431</sup> Este sujeto se encarna en la figura del *poeta-historiador* —por ejemplo, del propio Lezama—, y constituye un factor temporal que actúa sobre el espacio americano y sus expresiones naturales, históricas, culturales y, sobre todo, artísticas: «ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura».<sup>432</sup> En este aspecto, la afinidad (pero también la diferencia) con Benjamin es sorprendente, pues así como el pensador judío afirmaba que, de no ser por la intervención del filósofo-crítico, las obras se quedarían inertes en un «paisaje primordial petrificado»; asimismo Lezama sostiene que, de no ser por la intervención temporal del «sujeto metafórico», las entidades naturales o culturales imaginarias se quedaría *congeladas* «en su estéril llanura». Todo esto refuerza que la

---

<sup>429</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2017. p.57

<sup>430</sup> CHIAMPI, Irleamar. «La historia tejida por la imagen»..., p.16

<sup>431</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana*..., p.61-62

<sup>432</sup> Ibid. p.62

---

naturaleza, en su inmediatez, se muestra inaccesible; mientras que el espacio gnóstico en su animosidad, al encontrarse con el «sujeto metafórico», constituye la posibilidad de engendrar la sobrenaturaleza: «la imagen participando en la historia».<sup>433</sup> Entonces, el espacio gnóstico americano —en lo que este tiene de expresivo—, cobra relieve toda vez que el «sujeto metafórico» produce un tejido entre las potencias ocultas en las imágenes naturales o culturales: «las redes tendidas para llevar la infinitud espacial a un posible de creación»<sup>434</sup>, (recordemos que el miedo a la infinitud hace a la distancia creadora). A esto se debe que la técnica o método que el «sujeto metafórico» debe emplear para producir la «nueva visión histórica» sea una «técnica de la ficción». Dicha técnica, Lezama la toma del historiador británico Arnold Toynbee y del crítico alemán Ernest Robert Curtius, para los cuales el historicismo falla cuando el material histórico es tanto que imposibilita su consideración científica; esto es, según un progreso lógico, lineal y legaliforme. Dicho de otro modo, con la acumulación de un extensísimo legado material y espiritual del pasado (textos, obras de arte, objetos y, en suma, imágenes), la posibilidad de acceso a los hechos puros se torna cada vez más imposible y, por ende, la selectividad poética de ese legado se torna, necesariamente, el nuevo modo de *hacer historia* (cuyo objetivo primordial ya no es la «objetividad» del constructo, sino su capacidad de producir efectos y modificaciones en el presente vivo). En este punto, igual podrían citarse los ejemplos de Nietzsche y Benjamin, en tanto que pensadores conscientes de que la historia amerita una aproximación más creativa que «positivista».

Ahora bien, la selectividad poéticamente orientada del material histórico defendida por Lezama, no puede entenderse como la mera asociación entre formas visibles; o bien, como eso que Spengler denominó los «hechos homólogos»; pues esa labor es taxonómica y pasiva en tanto que se reduce a encontrar los paralelismos simbólicos que se *repiten* de cultura en cultura. Muy por lo contrario, como explica Chiampì: «el sujeto metafórico prescinde de la visibilidad de lo externo para operar

---

<sup>433</sup> Ibid. p.57

<sup>434</sup> Ibid p.64

---

enlaces entre elementos invisibles, marginales o periféricos». <sup>435</sup> El sujeto metafórico lezamiano actúa sobre el espacio en miras de revivir la potencia oculta en las imágenes del pasado y de producir con ellas un tejido singular. Sea de esto lo que fuese, Lezama afirma que: «Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar». <sup>436</sup> En este sentido, el autor de *La expresión americana* propone el ejercicio de una «memoria creadora» <sup>437</sup> la cual produzca enlaces súbitos entre elementos ocultos en la *imago* para, de ese modo, hacer experimentable de manera renovada esa vida histórica que ya no es posible precisar.

Por otra parte, pero en estrecha conexión con lo anterior, para Lezama, optar por la «técnica de la ficción» significa también apartarse del método propuesto por T.S Eliot; con el cual el poeta norteamericano buscaba el reverso mítico de las obras literarias modernas (p.e: del *Ulises* de James Joyce) y así las valorizaba. Para Eliot, hallar en las obras de su tiempo un fondo mítico, era una manera de ennoblecerlas con un aura clásica. No obstante, mediante esa labor de detección del resabio mitológico en la literatura moderna; Eliot, piensa Lezama, más bien desmitificaba las obras; es decir, las sometía a una crítica que desocultaba su trasfondo mítico sin hacer nada nuevo con él. Es así que el método de Eliot: «era más bien mítico crítico, conforme a su neoclasicismo *a outrance*, que situaba en cada obra contemporánea la tarea de los glosadores para precisar su respaldo en épocas míticas». <sup>438</sup> Para Lezama, ese método se reducía a glosar las obras del propio tiempo, para mostrar que en ellas la tradición mítica aún pervivía, aunque bien lo hiciera con solapada vitalidad. Y, en ese sentido, continúa Lezama: «No le preocupaba a Eliot, la búsqueda de nuevos mitos, pues él es un *crítico pesimista de la era crepuscular*. Pesimista en cuanto él cree que la creación fue realizada por los antiguos y que a los contemporáneos sólo nos

---

<sup>435</sup> CHIAMPI, Irleamar. «La historia tejida por la imagen»..., p.21

<sup>436</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.65

<sup>437</sup> Escribe Lezama: «Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie. Aún en la planta existe la memoria que la llevará a adquirir la plenitud de su forma, pues la flor es la hija de la memoria creadora». (ibid. p.69)

<sup>438</sup> Ibid. p.65

---

resta el juego de las combinatorias». <sup>439</sup> Como se ve, Eliot se le mostraba a Lezama como un neoclásico exacerbado y un crítico pesimista; actitud que le es consustancial a todo aquel poeta o pensador que insista en la imposibilidad de ir más allá de los antiguos en términos de creación. Eliot, a un paso más allá de la imitación preconizada por Winkelmann, creía que a los modernos únicamente les quedaba la recombinación de los antiguos. Con esto, se hace evidente una vez más que el clasicismo (y su Ideal estético insostenible) derivaba irremediabilmente en pesimismo, melancolía y resignación crepuscular: pues si ya sólo resta la repetición o recombinación hasta el hastío de *lo mismo*, no hay nada por crear. Esto es precisamente cuanto Lezama subraya con su noción de «cansancio clásico», aspecto sintomático de una crítica que desmitifica sin poder luego volver a mitificar. En esa medida, escribe Lezama:

Nuestro método quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción, preconizada por Curtius, que al método mítico crítico de Eliot. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. [...] Para ello hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. <sup>440</sup>

A contrapelo del historicismo, la apuesta lezamiana es por la creación de nuevos mitos, proceso que no descarta la reconstrucción de los viejos bajo rostros desconocidos. Esta apuesta, sin embargo, viene aunada a una advertencia crucial: esos nuevos mitos vehiculan irremediabilmente la posibilidad futura de «nuevos cansancios y terrores». Esto quiere decir que, para poner un ejemplo, el «mito barroco» que Lezama está por producir en la subsiguiente sección de su obra, lleva infusa la posibilidad de un «cansancio barroco»; por cierto, similar al «cansancio clásico» que se ha hecho evidente hasta aquí. De esto nos ocuparemos después. Por ahora hay que resaltar que la producción de nuevos mitos sólo es plausible mediante el abandono del historicismo y la historia cultural en pro de una historia que ponga el énfasis en las «eras imaginarias». Y, como ya se adelantó, una era imaginaria se presenta toda vez que se «lee» la historia de una cultura a partir de las imágenes que

---

<sup>439</sup> Ibid. p.66 (énfasis nuestro)

<sup>440</sup> Ibid. p.67

---

esta produjo, asociando dichas imágenes en sus potencialidades ocultas, para así develar la Imagen de mundo que esa cultura *puede ser*. Así, finalmente, Lezama insiste en que no sólo es necesario abandonar «el historicismo», los «hechos homólogos», el «método mítico crítico» y la «historia de la cultura» dominante; sino, y ante todo, «la teoría de las constantes artísticas», es decir, aquella que estuvo específicamente enlazada con la gestación del concepto de barroco en Europa:

Nos acercamos a esos problemas de las formas, con el convencimiento de que el sujeto metafórico, el sujeto que interviene en forzosas mutaciones, destruye el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes artísticas. Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de la causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario.<sup>441</sup>

Al igual que lo había hecho en su ensayo sobre *Una exposición de Roberto Diago* [1948], Lezama impugna la teoría de las constantes artísticas al identificar en ella un «pesimismo encubierto». Dicho pesimismo podríamos denominarlo *pesimismo de la repetición*, donde la *mimesis* secretamente sigue determinado la economía del cambio estilístico y cultural. Esto sucede toda vez que se propongan constantes, tipos, *eones*, categorías o conceptos; con una excesiva «arrogancia», es decir, que pretendan ser aplicables a todo caso o a multitud indefinida de casos históricos, tal como se aplica una receta culinaria o una fórmula matemática. Agrega Lezama: «De ahí se derivaba un furibundo pesimismo, que tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas estilísticas formadas con iguales ingredientes o elementos».<sup>442</sup> El cubano, en cambio, propone la imposibilidad de que dos estilos sean semejantes, que es como decir: la semejanza sólo surge en el descuido del dios del detalle y la singularidad. Asimismo, el cubano rechaza la identidad entre formas expresivas supuestamente acabadas, como si las formas instaurasen modelos rígidos y cerrados. Todas estas consideraciones derivan en una nueva causalidad histórica, que es la antes comentada «era imaginaria», en la cual hay una *simultaneidad anacrónica* que se resuelve en un espacio abierto de imágenes vinculadas, y no una contemporaneidad

---

<sup>441</sup> Ibid. p. 71-72

<sup>442</sup> Ibid. p.72

---

fragmentaria donde la historia desagua sus restos caóticos e indisociables sobre el presente. Pero, más allá de su impugnación metodológica a las constantes artísticas (en tanto que operan una reducción de la dinámica cultural; más integradora y recreadora, que mimética), Lezama asocia la adopción de esa perspectiva pesimista de la historia (del arte) a la tendencia del americano a devaluar su expresión:

He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. [...] Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzarán, como en los bosques de la Auvernia, la casa del ahorcado.<sup>443</sup>

En esta ocasión, Lezama condensa implícitamente las fórmulas expresivas del americanismo que había planteado Ureña, pero lo hace como una *suma crítica*, de forma tal que estas dejen de ser fórmulas y se conviertan en realidades vivas. Así, dice, el americano nació enfrentado «al espejismo de las realizaciones europeas» y, por ende, si adhiere a una teoría de las constantes artísticas, le parece que sus expresiones son ya siempre copias devaluadas o trasuntos de las formas europeas; así como las copias romanas lo eran de las antiguas obras griegas. Desde esa perspectiva, parece que la única manera de hallar su expresión consiste en aproximarse a la «autoctonía» (esta es la premisa indigenista o criollista) y entonces «revisa sus datos», no obstante, quedándose demasiado tiempo en esa actitud revisionista olvida que su tierra, esto es, su paisaje (premisas paisajista), le brinda por sí mismo un nuevo espacio y un nuevo mundo; *que no puede no ser creador*. Este es el punto crucial, si Europa produjo su expresión a partir de un cierto espacio propio (en principio más estrecho y angustiante), América posee un espacio igual en capacidad de generación, pero cabalmente diferente en posibilidades de creación y forma. Para Lezama, entonces, la fórmula paisajista —según la cual la posibilidad de la expresión propia estriba en el propio paisaje—, se convierte en una realidad que no puede desacatarse, que está incluso antes de toda expresión voluntaria. Pero

---

<sup>443</sup> Ibid.

---

habría que advertir que para Lezama no se trata de que la naturaleza americana sea barroca, sino que sólo el paisaje y el modo en que este es transformado por los ojos del hombre (en la sobrenaturaleza); puede denominarse «barroco».<sup>444</sup>

En todo caso, el problema de la identidad expresiva no habría sido otro que el de ver allí un problema, cuando en realidad ya siempre el espacio gnóstico americano había resuelto todo problema: pues es imposible que no se alcance una expresión y una cultura propias, diferentes, diferenciadoras, nuevas e integradoras dentro de un espacio de conocimiento y creación igualmente nuevo; como lo es el americano. Por ello, no es gratuito que hacia el final de su obra, en la quinta sección, Lezama afirme: «En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licua si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea en el sueño»<sup>445</sup>. Así las cosas, el horizonte problemático de la expresión americana ha sido despejado en virtud del paisaje trascendente y el espacio gnóstico y poético que subyace a nuestra vivencia. Para Lezama, sin embargo, todavía hace falta que ese espacio se imante con nuevos mitos, que alejen justamente a los crepúsculos críticos (del fin del arte o la historia), a los cansancios clásicos (del viejo Ideal y su belleza dogmática) y a la cerrazón del espacio extranjero; ese que amenaza con instaurar «la casa del ahorcado» en plena abertura americana. Es entonces que el cubano *descubre e inventa* eso que aquí llamaremos la *ficción fundante del Señor barroco*, esto es: el mito del devenir barroco comprendido como fundación imaginaria del hecho americano. Valga añadir que, con este nuevo mito, Lezama no sólo pretende reconstruir la historia americana, sino afectar el presente; pero esto no como si el presente viniese de esa mítica historia, sino como si éste continuase completamente inmerso en ella.

De este modo, arribamos finalmente a la segunda conferencia de *La expresión americana* intitulada «La curiosidad barroca», la cual constituye el núcleo indiscutible de la reflexión estética latinoamericana sobre el concepto de barroco. En este

---

<sup>444</sup> Cf. ACOSTA, Leonardo. «El barroco de Indias y la ideología colonialista». En: *Barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1985. p.49

<sup>445</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.188



---

sección, Lezama condensa la totalidad de los antecedentes revisados hasta aquí con el fin de producir ese «nuevo mito». Para esto, el cubano comienza por diferenciar el barroco europeo del barroco americano —tanto en estilo como en concepto—; subrayando que el primero se caracteriza por una doble privación; pues el barroco europeo es «acumulación *sin* tensión» y «asimetría *sin* plutonismo»<sup>446</sup>. En principio esta caracterización puede resultar sumamente hermética, pero, a grandes rasgos, significa algo muy simple: en el barroco europeo las formas se acumulan sin una tensión que las concentre, al mismo tiempo que esas formas, al realizarse en contraposición a la simetría del ideal clásico (no en virtud de un paisaje gnóstico y creador), resultan en obras asimétricas, sin fusión ígnea o «fuego originario».

De hecho, según el modelo interpretativo que hemos adoptado en este estudio, tendríamos que añadir una precisión: pues en realidad sí que existe tensión en el arte barroco europeo, sin embargo, ésta es completamente *extrínseca*, pues se trata de una tensión respecto de lo clásico-renacentista entendido como su opuesto o su pre-supuesto; en cambio, la tensión en el barroco americano es plenamente *intrínseca*, ya que se produce respecto del barroco mismo (en sus formas europeas). Ahora bien, si, como vimos antes, la tensión del arte barroco europeo con las formas clásicas deriva a su vez en una tensión del concepto de barroco con el concepto de lo clásico que le antecedió; así también la tensión del barroco americano con las formas barrocas europeas deriva en una tensión entre el concepto de barroco americano y el concepto de barroco europeo. Precisamente en esto radica la diferencia entre una tensión *extrínseca* (europea) y una *intrínseca* (americana); tanto a nivel estilístico como conceptual. Ahora, en lo que respecta a la «asimetría sin plutonismo» del barroco europeo, esta quiere decir que sus formas se muestran como deformaciones de la simetría clásica que, sin embargo, al estar bastante más desarraigadas de un espacio vital, no alcanzan la fuerza propia de las formas americanas. Y, finalmente, en una tercera instancia, Lezama insiste en que el barroco europeo ha sido pensado como un «gótico degenerado» (Worringer), mientras que el barroco americano no puede medirse en contraste con otro estilo que no sea él

---

<sup>446</sup> Ibid. p.90 (énfasis nuestros)

---

mismo; ni el clásico, ni el renacentista, ni el gótico. Todo lo anterior el cubano lo resume en muy pocas palabras:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, *formas de vida y de curiosidad*, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un *vivir completo*, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.<sup>447</sup>

Como se ve, además de la tensión *intrínseca*, el plutonismo y la plenitud del barroco americano; Lezama suma un elemento crucial: el barroco es sobre todo un «vivir completo», un *ethos*, un modo de saborear el mundo y de moverse en él, un desplazamiento «errante en la forma» y, sin embargo, «arraigado a sus esencias». Se trata finalmente de la vida pensada según el mito del «señor barroco», un mito en el cual lo histórico se confunde con la ficticio hasta lo indiscernible y que, de ese modo, instala un *re-comienzo* americano. Pero además, dice Lezama: «Repitiendo la frase de Weisbach [‘el barroco es un arte de la contrarreforma’], adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa [...] un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte».<sup>448</sup> Como se ve, ya no se trata de un «Contra-renacimiento» de inspiración nietzscheana, ni de un «contrarreformismo» a la Weisbach, ni de un «contra-clasicismo» en la línea de Wölfflin o D’Ors (y hasta de Benjamin); sino de una «contraconquista», cosa que pone de nuevo el acento en lo estético-político. Es decir, el barroco americano es en sí mismo un arte que posibilita el desarrollo de una resistencia respecto del proceso imborrable de la conquista y la colonización. Sin embargo, valga señalar, la contraconquista llevada a cabo en este barroco no opera por rechazo de lo otro (cosa imposible, pues lo otro está al interior de sí mismo); sino antes bien por devoración, transformación y expresión renovada de eso otro. Más aún, como bien lo ha señalado Valentín Díaz, en este aspecto Lezama pasa de la

---

<sup>447</sup> Ibid. p.90-91 (énfasis nuestro)

<sup>448</sup> Ibid. p.91

---

«voluntad de forma» alemana a la «voracidad de forma» americana.<sup>449</sup> Así, la resistencia es inmanente y se produce en virtud del nuevo espacio, del nuevo hombre y del nuevo arte que América hizo posibles. La resistencia barroca debe entenderse como *resistencia transmutativa*, como incorporación y transformación de las formas impuestas y ajenas. De hecho, Cintio Vitier refirió a ese proceso de resistencia transmutativa del siguiente modo: «...ese espacio donde la semilla formal hispánica se abre a una tradición de piedras convertidas en guerreros, objetos convertidos en imágenes, como el ejército del inca Viracocha, y a una futuridad desconocida».<sup>450</sup> En ese sentido, idénticamente al «marco formal» de Ureña y al «molde escolástico» de Salas; Europa o España aportan impositivamente la «semilla formal», pero esta semilla —caída en otra tierra, en otro paisaje, en otro espacio— se abre a un mundo de imágenes propias, que no puede no ser creador de diferencia y, por ende, de una futuridad diferente. En pocas palabras, escribe Lezama: «[se] recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, [se] lo devuelve acrecido».<sup>451</sup>

A todo esto, es evidente que la creación histórica y poética del nuevo mito barroco, implicaba una serie de elementos previos y estructurantes: un espacio de gestación (en este caso América como espacio gnóstico), un modo de expresión (la expresión barroca tensa, plutónica y plena), una otredad antagonista y un sentido de resistencia (el arte del conquistador y el arte de la contraconquista) y una intención diferenciadora (o una proyección identitaria en devenir). Todos estos elementos coinciden en esa figura alegórica que Lezama denomina el «señor barroco»; una figura mítica que, no obstante, se actualiza a través de diversos personajes históricos quienes, a su vez, produjeron obras artísticas, literarias, filosóficas o científicas y que, por ende, legaron imágenes con potencialidades ocultas. En este sentido, aun cuando Lezama sostenga que Don Carlos de Sigüenza y Góngora es el «señor barroco arquetípico», también la figura de Sor Juana Inés de la Cruz (como la «gran señora barroca»<sup>452</sup>), el escultor peruano indio Kondori, el poeta colombiano Don Hernando

---

<sup>449</sup> DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.447

<sup>450</sup> VITIER, Cintio. «La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular»..., p.71

<sup>451</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.117

<sup>452</sup> CHIAMPI, Irleamar. «La historia tejida por la imagen»..., p.30

---

Domínguez Camargo, el escultor brasileño apodado el Aleijadinho y hasta el poeta cubano contemporáneo y amigo de Lezama, Cintio Vitier; participan de la figura del Señor barroco. En suma, la imagen que Lezama pinta de esta figura, es la del primer americano propiamente dicho, aquel que dialogó seminalmente con el espacio americano y se sintió como un hombre o una mujer de estas tierras:

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que se sacude lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia. El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear [...] Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los *imbroglios* y arremolina las hojas sencillas.<sup>453</sup>

En definitiva, el señor barroco encarna al primer americano que conoce y transforma la tierra por la cual se mueve. Por eso, cuando Lezama dice que se *instala en lo nuestro*, significa que toma América por hogar; o bien, que finalmente puede *habitar* el paisaje y el espacio gnóstico americanos, ya que, una cosa es transitar por un lugar y otra muy distinta es habitarlo con la confianza de pertenecer. El señor barroco, por ende, no es el personaje de las gestas conquistadoras, ni el colonizador que antes de mirar el paisaje se ocupaba en repartírselo; sino el mestizo que no posee demasiado poder ni lujo, pero tiene el sustento material y simbólico suficiente como para entregarse a los «placeres de la inteligencia» y hacerlo con «heroica pobreza». En el gesto de sacudirse la arenisca, se deshace del polvo levantado por las batallas y se mira al «espejo devorador», es decir, se reconoce como tal, como americano y —movido por la inquietud de su condición inédita—, se entrega al «sueño de la propia pertenencia» (que más adelante culminará con la lucha independentista). Por su parte, la lengua castellana (o portuguesa) al ser disfrutada y saboreada por él, comienza a trenzarse y multiplicarse en algo distinto. Esta imagen que da Lezama no puede ser gratuita; sino todo lo contrario, pues el disfrute y el saboreo —en tanto que atributos primarios del señor barroco— pretenden situarlo muy alejado de

---

<sup>453</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.91-92

---

cierto temple melancólico, crepuscular o agotado propio del erudito europeo del siglo XVII. Finalmente, Lezama dice que su vida es como una «gran oreja sutil», es decir, una vida abierta a la escucha del Nuevo Mundo, entregada con goce al desenredo de lo que era embrollo y al embrollo de lo que era sencillo. En este último aspecto, podemos recordar la figura del erudito colonial tal como la pintaba Salas: envuelto en un laberinto de confusas influencias y prohibiciones que, no obstante, en Lezama se muestran sobre todo como estimulantes, placenteras y exquisitas.

Así pues, como ya dijimos, Lezama convierte al sobrino de Don Luis de Góngora —el mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora—, en el arquetipo del señor barroco. Y en seguida lo compara con su tío, que siendo un inmenso poeta, no encajaba en ningún sitio y tenía que poner su escritura al servicio de nobles impertinentes. En cambio, Dos Carlos, dice Lezama, realiza «un espléndido ideal de vida»: escribe poemas siendo un joven inscrito en la Compañía de Jesús, estudia en la Universidad y acaba como catedrático de astrología y matemática, publica obras de astronomía con títulos poéticos y extravagantes (*Belefronte matemático contra la Quimera astrológica*), traba amistad con Sor Juana y hasta llora en su muerte. En conclusión, escribe Lezama: «Ni aún en la España de sus días puede encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar un paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métricos y voluptuosos».<sup>454</sup> Por otra parte, en Don Carlos también se puede identificar un moderno «espíritu científico», un hombre que defendió la comprobación y demostración como fundamento del saber moderno. En ese sentido, el señor barroco americano no tuvo problemas con acercarse a la Ilustración, de modo tal que no existía en lo nuestro nada que se le opusiera al señor barroco, nada que no pudiera éste integrar o devorar. En esa misma línea, se encuentra la propia Sor Juana, quien revela otro perfil de la misma figura alegórica; un barroquismo, dice Lezama, entre la escolástica, la mitología (grecorromana, católica y precolombina) y el rigorismo del espíritu científico moderno. De su *Primero Sueño* Lezama afirma que es «lo más opuesto a un poema de los sentidos, está hecho enfrentándose con la primera retirada de la naturaleza en la noche».<sup>455</sup>

---

<sup>454</sup> Ibid. p.100-101

<sup>455</sup> Ibid. p.107

---

Esto quiere decir que para el cubano, dicha obra constituye una excelente muestra del renacer de la naturaleza en el poema, animado por un «río subterráneo» que es precisamente «la sustancia del sueño». Y, finalmente, un tercer perfil intelectual del señor barroco, lo aporta el poeta colombiano Don Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), de quien Lezama destaca su espíritu de rebelión que «lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de Don Luis».<sup>456</sup>

Antes semejantes figuras, el autor de *La expresión americana* no tarda en imaginar un banquete al cual acuden otros varios poetas (sobre todo españoles y latinoamericanos), tanto de los siglos XVII y XVIII como de los siglos XIX y XX; y lo hacen, por cierto, cual si fuesen perfectos contemporáneos. En forma tal que el banquete literario imaginado por Lezama es un banquete anacrónico —como celebrado en el espacio gnóstico—, que posee a la vez los rasgos de un *symposium* griego y de una *Última cena*; es decir, un banquete en el cual cabe el saboreo y el disfrute de los antiguos, a la vez que se consagran el pan y el vino como anuncio de la Resurrección. En este banquete no sólo los diversos perfiles del señor barroco conviven con varios poetas españoles, sino que además los versos de cada uno se acompañan con la música barroca de Bach. En resumidas cuentas, dice Lezama: «El banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del *horno transmutativo de la asimilación*».<sup>457</sup> Como se ve, se trata de una nueva alegoría, bastante más compleja, en la cual se festeja con afán dionisiaco (de embriaguez y disfrute sensible) y dialéctico (de diálogo y conocimiento); la reunión de las voces y la transustanciación de lo natural. En este sentido, el banquete literario expone cabalmente aquella *pasión transformadora* del barroco, pues el mundo natural, como a través de la poesía, se presenta transmutado en sobrenaturaleza. Por ello, los alimentos son aquí tan sensibles como espirituales; ya que, valga señalar, en Lezama la jerarquía platónico-

---

<sup>456</sup> Ibid. p.99

<sup>457</sup> Ibid. p.101 (énfasis nuestro)

---

cristiana de los sentidos implicados en la experiencia estética —que excluía al gusto, el tacto y el olfato— no tiene cabida. Seguidamente, una vez explicado el carácter del banquete, Lezama cita unos cuantos versos de cada uno de los invitados: Domínguez Camargo, Lope de Vega, Góngora, Sor Juana, Fray Plácido de Aguilar, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, el *Anónimo aragonés* y Cintio Vitier. De este modo, al ritmo barroco de Bach, se ponen sobre la mesa los alimentos transmutados por la poesía: la repostería, la col y la berenjena, la aceituna y el aceite, la toronja, la pera, los cangrejos, el pollo asado, el vino y, finalmente, el tabaco. Este último elemento, aportado por el poeta cubano Cintio Vitier (amigo de Lezama) brinda el cierre perfecto, pues el tabaco —sagrado para muchas tribus indígenas—, al comparecer dentro del banquete barroco, es también signo de la resurrección. Por eso, escribe Lezama: «El terminar con un sabor de naturaleza, que recordaba la primera etapa anterior a las transmutaciones del fuego. Con la naturaleza que rinde un humo, que trae la alabanza y el esencial ofrecimiento de la evaporación».<sup>458</sup> En resumidas cuentas, Lezama ha invitado al lector a un banquete anacrónico, dionisiaco, dialógico, soteriológico, y, sobre todo: *barroco*.

No todo, sin embargo, puede ser literatura en el barroco lezamiano. Por ende, al mismo tiempo que el banquete literario tiene lugar, afuera, dos artistas populares le dan cuerpo a la expresión barroca americana más allá de la palabra. Se trata de otros dos perfiles, esta vez menos marcados pero no menos importantes, del señor barroco: el mítico arquitecto peruano conocido como indio Kondori y el escultor brasileño apodado el Aleijadinho. A partir de la obra plástica de estos dos artistas, Lezama define mucho más precisamente el carácter tenso, plutónico y resistente del barroco americano. En primer lugar, el cubano destaca el *gesto temerario* del indio Kondori, quien, como representante de la masa indígena, introduce en la portada de la Iglesia de San Lorenzo, algo que Lezama denomina una «indiátide», es decir, el equivalente americano de una cariátide griega (i.e: una columna con figura femenina de diosa):

En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra

---

<sup>458</sup> Ibid. p.135

---

labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. En un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a lo divino tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilar en el cortejo de las alabanzas y las reverencias.<sup>459</sup>

En ese gesto se cifra no sólo el mestizaje, sino también el modo en cómo la sensibilidad indígena desvió la función evangelizadora y modélica del barroco español. Justo en la línea de Picón Salas —quién ya había detectado en la arquitectura colonial la forma *semiconsiente* con la cual la multitud indígena «inscribe en el lenguaje del barroco católico español su propia voluntad artística»—; asimismo, Lezama concentra a esa multitud en la figura esquiva del indio Kondori y convierte a la «indiátide» en su *consciente* temeridad. Se produce así el gesto paradigmático de la contraconquista y la rebelión barrocas, pues es a nivel de la forma donde la sensibilidad indígena concentrada en el señor barroco se inserta; desviando así los fines de dominación ideológica de ese arte, hacia el nacimiento de la propia expresión. Lezama, empero, no se detiene allí, sino que, sobre la misma portada de San Lorenzo, subraya la presencia de «ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera»; o bien, se refiere a otras tantas modificaciones de lo europeo-occidental a manos del indio Kondori: «la semiluna incaica» igualada con «los acantos de los capiteles corintios, el son de charangos con los instrumentos dóricos...».<sup>460</sup> En última instancia, aquello que Sor Juana realizó en la poesía, el indio Kondori lo hizo en la arquitectura, a saber, ser el primero que «en los dominios de la forma se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos»<sup>461</sup>. Por eso, a la gesta artística de este arquitecto peruano, Lezama la denomina la gran síntesis «hispano incaica», donde «la teocracia hispánica» entra en tensión y se funde con el «solemne ordenamiento pétreo de lo incaico».<sup>462</sup> Ejemplos de fusión similares pueden hallarse según Lezama en la pintura de la escuela cuzqueña y en otras grandes Iglesias coloniales de México y Cuba.

---

<sup>459</sup> Ibid. p.93-94

<sup>460</sup> Ibid. p.116

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> Ibid. p.117-118



---

La otra gran síntesis americana propuesta por el cubano es la «hispano negroide» (teniendo en cuenta que lo lusitano forma allí parte de lo hispánico); la cual fue obra del imaginero brasileño Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), apodado el Aleijadinho («el Lisiadito»). De madre esclava y padre portugués, entregado a la lepra en su edad madura y, por ello, con dificultades para moverse; Lisboa cultivó una escultura fuerte, risada e imponente (tanto en piedra como en madera) que Lezama identifica como «la culminación del barroco americano», pero no en el sentido de un final sino más bien de una cima. Más aún, en tanto que perfil supremo del señor barroco, Lezama se imagina al Aleijadinho viviendo de noche, buscando pasar desapercibido, interpretando el misterio de su ciudad (Ouro Petro) y evidenciando con sus obras que la expresión americana ya estaba madura «para una ruptura». Con su llegada nocturna al corazón de la ciudad culmina Lezama esta conferencia: «llega como el espíritu del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia. Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano».<sup>463</sup> Esas chispas de la rebelión son el anuncio de las independencias que, si bien significaron el momento de liberación política efectiva, ese momento fue preparado por una liberación estético-política cuyo triunfo consistió en abrir el horizonte a la posibilidad infinita de nuestra expresión.

En todo caso, para este punto el mito del *re-comienzo* americano ha sido efectivamente producido, un mito basado primordialmente en la alegoría del señor barroco, pero fundamentada además en un espacio generador, en una expresión barroca con sus costados «hispano-incaico» e «hispano-(lusitano)-negroide», en una resistencia estético-política y, finalmente, en una proyección identitaria y diferenciadora que no se quiere esencialista sino proteica, abierta y en devenir; todo esto sin que por ello sea una identidad carente de contenido y, por ende, estética y políticamente vacía. Tal como lo resume con extrema precisión Irlemar Chiampi:

Desprovisto de la solemnidad interpretativa de los ideólogos del americanismo y sin optimismo enajenante, Lezama pinta su americano como una suerte de Calibán: irreverente, corrosivo, rebelde y devorador (y en esto más próximo

---

<sup>463</sup> Ibid. p.119

---

al antropófago que sirvió a Oswald de Andrade para metaforizar el modo de ser brasileño). En el Calibán demoniaco de Lezama prevalecen, a pesar de las tempestades de la historia, el deseo del conocimiento ígneo y la libertad absoluta [...] Es natural que, con ese perfil la estética que mejor le cuadra al americano paradigmático sea la estética barroca.<sup>464</sup>

La identidad cultural americana que Lezama imagina y proyecta, más allá del disfrute y el saboreo, se fundamenta en un talante rebelde y devorador, en una capacidad para integrar lo otro y devolverlo acrecido y transformado en algo nuevo. A ello se debe la insistencia en las metáforas digestivas, ígneas, demoniacas y carnavalescas. Al *plutonismo* que unifica los fragmentos, se suma el *horno transmutativo* que transforma la naturaleza y, a su vez, a ambos se suma la *voracidad de forma*, resultando así en eso que Lezama denomina el «protoplasma incorporativo del americano», su «potencia recipiendaria».<sup>465</sup> Con todo ello, entre el Proteo y el Calibán, se asoma el Señor barroco y, unos pasos por delante de él se pone en marcha el Antropófago de Oswald de Andrade (retomado después, como veremos, por Haroldo de Campos en estrecha relación con el barroco). Lo cierto es que el Señor barroco americano, moviéndose y viviendo en su América barroca, constituye la *ficción fundante* que Lezama propone, el mito poético de un *re-comienzo en la posibilidad infinita*; pero, como vimos, esta es una ficción que posee tanta potencia creativa como fuerza de resistencia estético-política.

Por último, este mito del *re-comienzo* barroco de América, se inserta además en el problema de la Modernidad. Si bien la tradición europea reconoce que hubo un extenso umbral de época entre finales de la Edad Media y la Modernidad propiamente dicha, y que en ese umbral se inscriben el Renacimiento y el Barroco; fue la Ilustración del siglo XVIII la que se apropió de las nuevas ideas y produjo con ellas un discurso bastante más unilateral de lo que la Modernidad podía y debía ser. Este discurso, por supuesto, situó a la razón crítica en el centro y a la idea de progreso histórico, económico y sociotécnico como su teleología. Pues bien, precisamente en esta línea de pensamiento, pero llevada a sus últimas consecuencias, se encuentra la filosofía hegeliana con su lógica e historicismo, para el cual el objeto que puede ser

---

<sup>464</sup> CHIAMPI, Irleamar. «La historia tejida por la imagen»...,p.27

<sup>465</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.198

---

conocido es el objeto histórico inscrito en el movimiento dialéctico del Espíritu o Logos racional. En esta línea, la naturaleza se ve como un momento en extremo primitivo y, por ende, como un estorbo al avance del Espíritu. Pero además, Hegel suma a su visión de la Modernidad el papel fundamental de la Reforma Protestante para la gestación de un progreso auténtico y esto en varios sentidos: primero, la relación subjetiva, individual y directa con la Escritura (esto es: el rechazo de la institucionalidad eclesial del catolicísimo) y, segundo, pero no menos importante, el carácter innecesario de la imagen sensible o inteligible en la relación con lo divino; es decir, la capacidad del sujeto moderno para relacionarse con Dios por la *sola fe*; sin necesidad alguna de obras (morales o artísticas) o de imágenes mentales fantásticas. De hecho Hegel encuentra que: «ha sido en parte el cristianismo en general, en *parte el protestantismo*, los que han reconducido el contenido de la divinidad hasta su verdad, hasta su espiritualidad y han llevado a una consciencia más fuerte de la inadecuación del elemento sensible».<sup>466</sup> Entonces, si el arte es cosa del pasado, este es el sentido de tal afirmación: la apariencia sensible (la imagen) de la idea se muestra a la devoción moderna de corte protestante como inadecuada.

En conexión con lo anterior, Irleamar Chiampi ha interpretado los diversos postulados de Lezama en *La expresión americana* (la ficción histórica llevada a cabo por el «logos poético», la red de imágenes antihistoricista, la naturaleza pérdida y salvada en el «espacio gnóstico»...) como una respuesta polémica a esa visión unilateral de la Modernidad consolidada por Hegel.<sup>467</sup> Y es que además, en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Hegel le reservó a la América católica y mestiza un lugar marginal en el proceso de modernización occidental, esto al situar la región como por fuera de la Historia, como pura geografía en la cual todo iba demasiado tarde, pues el Espíritu objetivo y racional europeo ya se movía muy por delante en términos de modernidad. Por eso, Hegel no titubeó en afirmar sobre la «América del sur» que: «La conquista del país señaló la ruina de su cultura, de la cual conservamos noticias; pero se reducen a hacernos saber que se trataba de una cultura natural, que había de perecer tan pronto como el espíritu se acercara a ella.

---

<sup>466</sup> HEGEL, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética [verano de 1826]*..., p.115

<sup>467</sup> Cf. CHIAMPI, Irleamar. «La historia tejida por la imagen»..., p.31

---

América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual»<sup>468</sup>. Para Hegel, América es *cultura natural*, atraso, impotencia física y espiritual, catolicismo regresivo, insistencia en el mundo sensible de la imagen, estorbo para el avance del Espíritu o Logos racional y objetivo. A esa visión cerrada y unilateral de la Modernidad consolidada por Hegel, Lezama la denomina el «cerrado pesimismo del protestantismo hegeliano».<sup>469</sup> En ese sentido, se trata de una perspectiva antagonista y que Lezama confronta en su conferencia final («Sumas crítica del americano») con otra perspectiva radicalmente distinta:

Después de la Edad Media, tanto la contrarreforma como el espíritu loyolista, eran formas del rencor, de la defensiva, de un cosmos que se desmoronaba y al que se quería apuntalar con la más rígida tensión voluntariosa. Sólo en ese momento América instaaura una afirmación y una salida al caos europeo. [...] Hemos ofrecido inconsciente solución al superconciente problematismo europeo. [...] Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental, tendía a trasudar escayolada.<sup>470</sup>

La visión que brinda Lezama de un «cosmos que se desmoronaba» no puede ser más cabal, pues justamente en el tardío siglo XVI y temprano siglo XVII, más allá de la división confesional, había comenzado la revolución científica y filosófica que significó una «destrucción del cosmos». (Pero habría que sumar a esto que ese desmoronamiento hace eco, en otras circunstancias, con el tiempo inmediatamente anterior al libro de Lezama, es decir, con la destrucción humana provocada por la Segunda Guerra Mundial). Y justo en ese momento de crisis acontecida en un espacio geográfico «muy poblado» y, por ende, asfixiante; América es la abertura de otro espacio, la posibilidad de otro comienzo. Cuando Lezama dice que «hemos ofrecido una inconsciente solución al *superconciente* problematismo europeo», refiere a esa posibilidad infinita que se abre con América; no tanto durante la Conquista —que fue un tiempo de enfrentamientos, aniquilaciones y reparticiones del territorio—; sino durante la Colonia y durante el Barroco, que fue el momento de advenimiento del espacio gnóstico americano recorrido por el Señor barroco.

---

<sup>468</sup> HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Traducción de José Gaos. Madrid: Tecnos, 2005. p.266

<sup>469</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.193

<sup>470</sup> *Ibid.* p.203-204

---

Más aún, la «superconsciencia» europea también puede referir a la subjetividad moderna escindida entre el irresoluble pasado y el irrefutable deseo de autosuficiencia respecto de ese pasado. Por eso, de comenzar de nuevo —justo el cometido de la Modernidad—; ese comienzo no podía suceder en Europa, ni podía autofundarse en la nada, sino que debía ser un *re-comienzo* donde el paisaje y el espacio americanos recibieran, devoraran y transformaran el conflictivo legado histórico, intelectual y artístico de Occidente. El Barroco y el barroco (tal como Lezama los concibe) no son ni un comienzo absoluto, ni un origen simple, sino la posibilidad de un *re-comienzo* vertiginoso y complejo, donde lo heterogéneo encuentra un nuevo espacio para su configuración.<sup>471</sup> Por todo lo anterior, al desdén hegeliano respecto de América Latina, Lezama responde —no sin una inteligente ironía y una jovialidad burlesca— afirmando que Hegel «Busca en la América, el espíritu objetivo, y lo que encuentra, como en el Génesis, es el aliento de Dios rizando las aguas, como una piedrecilla lanzada de canto sobre la tranquila laminación líquida».<sup>472</sup> Si, por un lado, es evidente que Lezama exagera al evocar esa escena genesiaca; por otro, esa afirmación debe entenderse metafóricamente en el sentido de que el *re-comienzo* americano es necesariamente un *re-comienzo* poético y mítico; creativo, abierto a la posibilidad infinita y preñado de una Modernidad diferente; pero no por marginal, sino más bien por legítima. Justo en este sentido, Valenzuela sostiene que el pasaje antes citado resume la apuesta fundamental de *La expresión americana*:

...si Europa, de acuerdo a Hegel, conquistó el fin de la Historia, lo que a América le corresponde es postular la posibilidad del reinicio. No sólo la referencia al Génesis sugiere esta lectura, sino ante todo la puesta en escena del espacio germinativo que Lezama desarrolló a lo largo de los años. En su obra, una espacialidad líquida siendo recorrida por las ondas de un aliento creador es el mejor sinónimo de la instauración de un estado de creación incesante [...] Contra toda clausura teleológica, el americano actúa en función de aquella temeraria apertura que, desde

---

<sup>471</sup> La académica española Remedios Mataix ha señalado que: «con ese «comienzo de lo hispanoamericano» fijado en el siglo XVII, el ensayo escapa tanto de cualquier indigenismo nostálgico de un universo sumergido bajo el impacto de la colonización, como de la historiografía de corte nacionalista que lo fijaba en el Romanticismo, con los procesos de independencia, sin resbalar, sin embargo, hacia ningún hispanismo regresivo [...]». (MATAIX, Remedios. «José Lezama Lima y la reinención de América». *América sin nombre*. N. 5-6, dic. 2004. p. 154).

<sup>472</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, Ibid. p.194

---

la aventura marina del Almirante, ha hecho de lo desconocido nuestra única tradición.<sup>473</sup>

Con todo, si se quiere ser fiel al pensamiento de Lezama, no se puede decir que el barroco haya retornado en el siglo XX, ni apelar pues a un «neobarroco», sino que más bien el barroco americano nunca se ha ido; es decir, Lezama defiende que a partir de su *origen histórico* —antecedido por un ambiguo «barroquismo» indígena, por el «pasma» del Descubrimiento y el «hecho doloroso» de la Conquista y sucedido por el ímpetu ilustrado y romántico que desembocó en la Independencia—; el barroco americano no ha hecho otra cosa que recomenzar, esa es su potencia: el recomienzo incesante. «Con eso se volvía a una inocencia —escribe Lezama—, que situaba nuestro barroco en un *puro recomenzar*».<sup>474</sup> Pero ese recomienzo se produce en un espacio simultáneo y no en una temporalidad diacrónica: «lo que para los europeos es sucesivo para el americano es simultáneo [...] Yo diría; lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano lo aprieta y lo resume en un solo instante en el tiempo [...]».<sup>475</sup> Para Lezama el 'barroco' insiste como ese fondo común a todo lo latinoamericano, es la fuerza de expresión subyacente posibilitada por el espacio gnóstico que no puede no ser nuestra, pues viene infusa de nuestra tierra y se transforma según nuestra devoradora forma —(de ser)— en devenir.

En última instancia, refundar América en una *ficción barroca* —esto es: a partir del mito del Señor barroco con su expresión poética, pero también del *arte de la contraconquista* del indio Kondori y el Aleijadinho—; implica renunciar a todo origen ontológicamente determinado, es decir, pretendidamente real, único y cerrado. Por lo demás, este mito *ontopoético* del nacimiento de la expresión americana ciertamente permitió contrarrestar el «cansancio clásico», el pesimismo del fin del arte o la historia y la exclusión de América Latina de los procesos de modernización occidental, postulando un *re-comienzo* de otro arte y otra historia, y en suma, de *otra* Modernidad. Por eso, en lo que al 'barroco' respecta, no todos los *camino*s llevan a Roma (o a Berlín), sino que todas las *aguas* se desvían y confluyen en América.

---

<sup>473</sup> VALENZUELA, Alejandro. «La danza de lo invisible...», p.94

<sup>474</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.96

<sup>475</sup> Palabras de Lezama compiladas en: GONZÁLEZ CRUZ, Iván. *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. p.43-44.

---

**ENTRE SEVERO SARDUY Y HAROLDO DE CAMPOS  
BARROCO, NEOBARROCO Y RAZÓN ANTROPOFÁGICA**

...ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar  
la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes,  
en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte  
simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación.

(Barroco)

**Severo Sarduy.**

Son bárbaros alejandrinos,  
aprovisionados de bibliotecas caóticas y ficheros laberínticos.

(De la Razón Antropofágica)

**Haroldo de Campos.**

Unos años antes de que Lezama pronunciase las conferencias de *La expresión americana*, el poeta y crítico brasileño Haroldo de Campos (1929-2003) en su ensayo de 1955 *La obra de arte abierta*, había preconizado un tipo de arte que evadiese conscientemente su acabamiento. En ese texto, de apenas unas tres páginas, De Campos se había adelantado a la propuesta que Umberto Eco —el famoso semiótico y novelista italiano—, desarrolló luego más ampliamente en su libro: *Obra Abierta* [1962]. Lo cierto es que De Campos se había fijado en la estructura de las obras literarias de Mallarmé, Joyce, E.E Cummings y Ezra Pound para concluir que, frente a las obras clásicas o de «tipo diamante», el interés moderno habría de ponerse en la *obra de arte abierta*, esto es: en esa misma modalidad que el compositor Pierre Boulez ya había identificado con un «barroco moderno». El poeta brasileño, sin embargo, no contento con esa idea de la *obra de arte abierta* como «barroco moderno», acabó por acuñar un término que desplegará todo su potencial a partir de los años setenta, a saber, el «neobarroco»; y esto sobre todo con la teorización realizada por el ensayista cubano Severo Sarduy (1937-1993) en su texto *El barroco y el neobarroco* [1972].

---

Ciertamente, con la aparición y pronta conceptualización del ‘neobarroco’, se dibujó un primer límite en la historia conceptual del ‘barroco’ propiamente dicha. En esta medida, es difícil decidir cuál figura le va mejor a cuanto aconteció en ese límite: ¿acaso un salto, un quiebre, un desvío, una duplicación, un engendramiento o una metonimia? En todo caso, de ello depende la relación que el ‘neobarroco’ efectivamente posea o no con su concepto antecesor. De nuestra parte, diremos que ese «neo» —en principio tan creativo como inocente—, funcionó como un operador de la *post*-modernidad; es decir, con el ‘neobarroco’ no sólo comienza un tránsito hacia otro concepto, sino también hacia otra concepción de época que tiende a apropiárselo. Así, por más que el ‘neobarroco’ latinoamericano no pueda asociarse acríticamente con la postmodernidad (en la línea de la postmodernidad estética que trazaron Guy Debord, Baudrillard y Jameson, por ejemplo); es difícil evitar que ese prefijo («neo») no se asocie casi por inercia con ese otro («post»). En todo caso, si el concepto de barroco se halló siempre enraizado en el problema del comienzo de la Modernidad (o de otra modernidad), el concepto de neobarroco, por su parte, marca un desarraigo respecto de ese fondo histórico. Este desarraigo puede comprenderse además como un abandono del análisis respecto de las obras barrocas propiamente dichas. Pues, si el barroco era un concepto que, en todos los autores estudiados hasta aquí, poseía un alto *valor de contemporaneidad*, este nunca dejó de estar arraigado (en mayor o menor medida) en las particularidades del periodo Barroco y sus obras de arte. Es decir, eran las obras artísticas y literarias de los siglos XVII y XVIII (europeas o americanas) las que catalizaban diferentes potencialidades del mismo concepto y, así, luego podían trazarse relaciones de similitud o de continuidad con las obras y los problemas del presente. Con el ‘neobarroco’, en cambio, el concepto tiende a desprenderse (más radicalmente incluso que en el caso del concepto formalista) de ese fondo histórico-fáctico y de las obras que allí se produjeron, para convertirse, según Sarduy, en un «esquema operatorio preciso», y esto de acuerdo con las pretensiones de sincronicidad del estructuralismo:

Más que ampliar, metonomización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros sino que



---

codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual.<sup>476</sup>

Al igual que lo intuyó Lezama, Sarduy sabía que el «orgullo» desmedido del concepto de barroco podía resultar contraproducente. En América Latina, de hecho, el concepto ya había comenzado a «devorarlo» todo, y esto no porque la «expresión americana» estuviese estrechamente ligada al Barroco, o bien, porque América fuese una forma barroca en devenir; sino porque, como lo había advertido Henríquez Ureña: «la fórmula, al repetirse, degenera en mecanismo y pierde su prístina eficacia; se vuelve receta y engendra una retórica»<sup>477</sup>. Justo en ese sentido, por ejemplo, el 'barroco' se prestó a fáciles asociaciones con el *boom* de la literatura latinoamericana de los años setenta y, de ahí, el «neobarroco» ya estaba disponible para serle endosado a cualquier obra mínimamente artificiosa en sus usos y abusos del lenguaje. Por lo demás, sabemos que Sarduy se había mudado a París en 1960 y allí se había aproximado a los pensadores reunidos en torno a la Revista *Tel Quel* (1960-1982); pero, más importante aún, había adoptado un método crítico en muchos aspectos próximo a la semiótica estructural del grupo. Con esto, y percatándose de la «metonomización irrefrenable» que el concepto de barroco estaba experimentando por esas fechas; sostuvo en *El barroco y el neobarroco* (1972), la necesidad de una reducción del concepto a un «esquema operatorio preciso», expresión que, por cierto, remite por sí misma a la noción de «estructura». Ciertamente, parece que el objetivo de Sarduy era producir (a partir de la metodología de la semiótica estructural y, en menor medida, del psicoanálisis lacaniano) un esquema mediante el cual leer e identificar los textos propiamente neobarrocos. Pero dicha esquematización y estructuración del lenguaje neobarroco —efectiva para el análisis y producción de textos literarios—; acabó por instaurar un nuevo «formalismo» que, a la postre, resultó en una retórica y, paradójicamente, terminó por intensificar la «metonomización irrefrenable» del barroco que Sarduy buscaba evitar.

---

<sup>476</sup> SARDUY, Severo. «El Barroco y el neobarroco». En: *Ensayos*. Tomo III de la obra completa. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2013 p.410

<sup>477</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa»..., p.43

---

Bajo esas condiciones, Sarduy definió el lenguaje neobarroco a partir de una *artificialidad* constitutiva que se desarrolla según tres esquemas operatorios: 1) la *proliferación*, 2) la *sustitución* y 3) la *condensación*; cuya dinámica es descrita mediante ciertas relaciones entre el significante y el significado. Según Sarduy, la sustitución consiste en cambiar un significante que corresponde directamente con cierto significado, por otro semánticamente lejano al original. La proliferación, por su parte, remite a una exuberancia de significantes que hacen alusión al significado propio de un primer significante borrado. Finalmente, la condensación consiste en una continua permutación, espejeo y juego con los signos disponibles.<sup>478</sup> Estos mecanismos del artificio neobarroco, sumados a los de la *parodia* (intertextualidad e intratextualidad) y a un uso frecuente del *erotismo* y el motivo del *espejo*, conforman eso que Sarduy llamó el «neobarroco latinoamericano». Con todo, el distanciamiento de Sarduy respecto de sus precedentes, no estriba tanto en su intención esquematizante y reductiva, ni en su utilización de una metodología ajena a la tradición de Ureña, Salas y Lezama; sino en su desprendimiento respecto de los problemas de la expresión identitaria, la vivencia, la historia, la modernidad y el «origen». Esto parece en gran medida una consecuencia de la adopción del estructuralismo, el cual evadía el problema de la «génesis» histórica y del «sujeto». Con todo, otra cosa muy distinta habríamos de afirmar sobre Sarduy si nos ocupásemos de su obra literaria.

Es cierto, por lo demás, que las reflexiones de Sarduy respondían a otra época y a otra situación intelectual y, por eso, a otra tradición; lo cual no le obligaba a tomar determinado rumbo ni mucho menos. Por eso, únicamente queremos sostener que con Sarduy y su 'neobarroco' (en tanto que «esquema operatorio preciso»), la historia conceptual del barroco (europea o latinoamericana) encuentra su primer límite real. Lo que acontece en esta región limítrofe del concepto, será algo que retomaremos al final de la presente investigación, pues, como dijimos, tiene que ver más con la posthistoria del 'barroco' que con su historia. Por lo pronto, no podemos obviar que existe un aspecto más en el 'neobarroco' de Sarduy que se halla en perfecta

---

<sup>478</sup> SARDUY, Severo. «El Barroco y el neobarroco»..., p.401-411

---

consonancia con la «contraconquista» lezamiana, a saber, el *potencial revolucionario* del lenguaje neobarroco. Sobre ese potencial, Sarduy dirá:

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer -y no, como en el uso doméstico, en función de información- es un atentado al buen sentido, moralista y "natural" [...] en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse -ese suplemento de valor- subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.<sup>479</sup>

Para Sarduy, entonces, se trata de una intervención neobarroca sobre el «centro y fundamento mismo» de la economía burguesa, esto es, sobre «el espacio de los signos» o el lenguaje como «soporte simbólico de la sociedad». Es obvio que allí el cubano está hablando desde el punto álgido del *giro lingüístico* y, por consiguiente, defiende que no puede haber mayor intervención o resistencia a la lógica burguesa y hegemónica que una disrupción en el seno del lenguaje que la sustenta. Así pues, el espacio donde el 'neobarroco' de Sarduy opera es siempre más reducido y abstraído que el espacio en el cual lo hacía el barroco lezamiano, a saber, el «espacio gnóstico americano». De hecho, en ese «espacio de los signos» el neobarroco propone la sustitución, la proliferación, la condensación, la parodia y el derroche como anti-formas, como modos alternativos a la comunicación instrumental y unidireccional (*logocéntrica*). No se acumula, sino que se desperdicia; no se concentra el sentido en función de la utilidad sin exceso, sino de una inutilidad placentera y excesiva. Pero, con todo, el espacio de operación del 'barroco' se hubo así reducido a un espacio de signos lingüísticos, donde la imagen también es reducida desde su dinamismo *sin* negación, a un ámbito bastante más determinado. Por ello, Sarduy es al mismo tiempo un continuador de la línea revolucionaria del barroco americano y un reconfigurador de sus posibilidades. Todo esto aunque, como vimos, con su reducción a un «esquema operatorio» el desplazamiento

---

<sup>479</sup> SARDUY, Severo. «Barroco»..., p.208

---

metonímico del barroco-neobarroco no se detenga, sino que prolifere a lo interno de ese «espacio de signos», (como neobarroso, neobarrocho, neobarroquismo postmoderno o ultrabarroco). Lo cierto es que, por ahora, no podemos profundizar en esta deriva (post)histórica del concepto, pues precisamente desborda nuestro estudio hacia otros territorios que ya no le competen directamente. Igualmente, tampoco podremos ocuparnos aquí del ensayo *Barroco* [1974], donde el análisis de Sarduy se orienta hacia las maquetas del universo (clásico o finito, barroco o infinito, neobarroco o expansivo y dispersivo) y sus resonancias [*retombée*] sobre diversos planos de la realidad como el cultural, artístico y literario.

\*\*\*\*\*

Volvamos pues a la obra de Haroldo de Campos. Si bien es cierto que el autor brasileño acuñó el término «neobarroco», se sirvió de muchas de las consideraciones de Sarduy y, además, tomó importantes aspectos de pensadores postestructuralistas como Derrida; también es cierto que en sus ensayos de los años ochenta más que desarrollar la *deriva neobarroca*, continuó y expandió la reflexión americana sobre el concepto de barroco propiamente dicho; sumando así una voz perteneciente a la cultura brasileña en este asunto. Igualmente, De Campos llevó ciertos postulados de Benjamin y Lezama a nuevas instancias de pensamiento, todo esto sin dejar de reparar en los problemas fundamentales del pensamiento estético latinoamericano sobre el 'barroco'; como, por ejemplo: la expresión identitaria, la diferencia, la filosofía de la historia, la modernidad y el problema del «origen».

En *De la Razón Antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña* [1980], el autor plantea el consabido tópico de la subalternidad latinoamericana y las posibles relaciones entre lo nacional y lo universal (tema presente desde el americanismo de Henríquez Ureña). Así, en primer lugar, De Campos sostiene que a partir de la «Antropofagia» del poeta Oswald de Andrade —esto es, el movimiento de vanguardia brasileña de los años veinte que postulaba una devoración y carnavalización de todas las influencias culturales disponibles—; Brasil comenzó a experimentar la «necesidad de pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica

---

con lo universal».<sup>480</sup> Precisamente a esa exigencia, Oswald de Andrade formuló como respuesta el «pensamiento de la *devoración crítica* del legado cultural universal, elaborado [...] según el punto de vista insolente del “mal salvaje”, devorador de hombres blancos, antropófago».<sup>481</sup> Como se ve, en este aspecto, el linaje del antropófago se articula bien con el Señor barroco americano de Lezama, ambos devoradores de lo ajeno y transformadores desinhibidos, joviales y demoníacos de todo legado cultural. De Campos, por su parte, propone sumar a ese programa estético, identitario y político, una «transvaloración» que opere críticamente sobre la cultura universal abriendo posibilidades de apropiación, expropiación y desconstrucción. Dicho en pocas palabras, para De Campos la premisa es la siguiente: «todo pasado que nos es “otro” merece ser devorado», pero también, advierte, es cierto que se debe de devorar a los enemigos más «nutritivos» en términos de cultura, es decir, seleccionar aquel legado con mayor potencial creativo.<sup>482</sup>

Ahora bien, de adoptar esta visión abierta y mutante de la identidad, pensada a partir del *tropo* del caníbal; se torna igualmente necesario cuestionar eso que De Campos denomina «nacionalismo ontológico», pues éste sólo puede producir y promover una identidad esencialista, sólida y cerrada sobre sí. El «nacionalismo ontológico» se sedimenta sobre un origen simple y tiende hacia un desarrollo teleológico del espíritu nacional hacia su plena idealidad. Esta perspectiva se corresponde con un «clasicismo nacional» que dibuja el «trayecto rectilíneo» mediante el cual el Logos de un pueblo se manifiesta en la historia cultural de la Nación.<sup>483</sup> En miras de construir este tipo de nacionalismo se recurre a los productos artísticos y literarios que brinden una expresión lo más *prístina* posible de ese supuesto Espíritu nacional, es decir, la identidad esencialista se construye sobre la base de cimientos culturales «clásicos», esto es, que *conserven una forma determinada de ser*. Es así que toda expresión diferente respecto de ese «trayecto rectilíneo» que

---

<sup>480</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica: Diálogo y Diferencia en la cultura brasileña» En: De la Razón Antropofágica y otros ensayos. Madrid: Siglo XXI. 2000. p.3

<sup>481</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica...», p.4 (énfasis nuestro)

<sup>482</sup> Ibid. p.4

<sup>483</sup> Ibid. p.5

---

va de un origen simple a un *telos* absolutamente determinado; será visto como una indeseable disrupción y será, por ende, excluido del gran relato de la identidad nacional.

Seguidamente, De Campos afirma que este modo hegemónico, ideológico y clasicista de concebir *lo nacional*, responde a «un episodio de la metafísica occidental de la presencia, transferido a nuestras latitudes tropicales, sin que se advierta el sentido último de esa translación».<sup>484</sup> Es decir, el «nacionalismo ontológico» comporta un esquema de comprensión del devenir histórico, identitario y expresivo de un pueblo, exportado desde Europa (recuérdese el proyecto del Clasicismo Alemán) y cultivado en las nacientes republicas latinoamericanas. En esa medida, se nos impuso desde las élites intelectuales imbuidas en influencias extranjeras un modelo de comprensión propio de una «metafísica de la presencia» aliada con un estética clasicista (y romántica); todo esto con el objetivo intransigente de fijar las identidades nacionales en nuestros territorios. En este sentido, De Campos sostiene que esa forma ideológica del «nacionalismo ontológico» sólo queda al descubierto en virtud de la crítica derridiana a la *metafísica de la presencia* y al *logocentrismo* occidentales. En razón de esto, debemos realizar un pequeño excursu sobre la filosofía del pensador francés Jaques Derrida.

Sin duda es bien conocida la crítica al estructuralismo que Derrida realizó en *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas* [1967]. En ese texto, la «estructuralidad de la estructura» se impugna a partir del estatuto arbitrario o despótico de su centro, pues su centro se fija acomodaticamente y funge a la vez como *arché* (origen o esencia) y *telos* (fin), como adentro y afuera que regula un sistema sin someterse a él. Precisamente en la línea de la crítica derridiana a la metafísica de la presencia, a dicho centro se lo llama «punto de presencia» u «origen fijo». Dicho punto de presencia va cambiando según la Historia, pero es siempre un punto que se coloca *fuera de juego*, como una certeza indiscutible que regula la estructura por encima de ella, esto es: sin caer en sus reglas. Más aún, en tanto que centro regulador, significativo y efectivo, se trata, nos dice Derrida, de una

---

<sup>484</sup> Ibid. p.5

---

«determinación del ser como *presencia*»<sup>485</sup>. Pensemos por ejemplo en la estructura del judeocristianismo: el centro es Dios y este funge a la vez como origen y fin del mundo humano, es el adentro (sentido del mundo y la existencia) pero sin pertenecer al mundo; es decir, fuera de sus reglas (principio trascendente: creador y juez). Lo mismo puede aplicarse al Hombre del Clasicismo y el Iluminismo o al *Logos* del historicismo hegeliano en tanto que significantes puestos fuera de juego; es decir, potenciados por la fuerza y la angustia a un estatuto que los «libera» de su ser meros significantes y los convierte en realidades absolutas. A esto Derrida lo llama un «*significado trascendental*».

Con la llegada del *giro lingüístico*, sin embargo, se dio un momento en la historia de la estructura en el cual dicho centro se reveló como una pura convención. Una vez se pasó de Dios al Hombre, del Hombre al Ego y del Ego al Lenguaje, este último centro ya no pudo ser elevado por encima de la estructura, pues era la estructura misma. Dicho de otro modo, eso que se ponía fuera de juego ha terminado revelándose como significantes o palabras, es decir, como lenguaje. Y, si la estructura es el lenguaje como sistema diferencial, podemos afirmar que el centro finalmente ha caído en el juego y se ha dispersado en virtud del juego. En suma, una vez «el lenguaje invade el campo problemático universal [...] todo se convierte en discurso» —esto es, dice Derrida— en un sistema donde el significado originario: «no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias».<sup>486</sup>

Pues bien, a partir de esa problemática universal del lenguaje en tanto que lenguaje, se puede comprender el apotegma derridiano por excelencia: *il n'y a pas de hors-texte* [«no hay fuera del texto»<sup>487</sup>]. Con esto, Derrida no pretende reducir el mundo, la vida y la existencia a un texto, sino que, como en un texto, el mundo ha sido invadido por el lenguaje en tanto que lenguaje, por un sistema diferencial infinito que ya no permite propulsar hacia fuera un «significado trascendental», es decir, toda vez que se quiera situar un «significado trascendental» como centro de la

---

<sup>485</sup> DERRIDA, Jaques. *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p.385

<sup>486</sup> DERRIDA, Jacques. *La estructura, el signo y el juego...*, p.385

<sup>487</sup> DERRIDA, Jacques. *La Gramatología*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1986. p.202.

---

estructura, este tarde o temprano se revela como un puro convencionalismo y vuelve a remitirse al sistema diferencial, vuelve a ser disuelto en el movimiento de la diferencia. Y esto nos lleva a la crítica del *logocentrismo*, operación por la cual Derrida remarca el lugar de la *escritura* (antes subordinada al habla); pues en la escritura la ausencia de centro y el movimiento diferencial de los signos es más patente que en cualquier otro modo de exposición del lenguaje. Para Derrida no puede haber habla ni lengua sin la repetibilidad del signo que es la escritura, por tanto, esta es igual o más importante que el habla. En la escritura los centros de consciencia aparecen colapsados, no hay un *yo* detrás del texto (como sí detrás del habla), de modo que no hay esa presencia correctiva de la subjetividad. En este aspecto cabría preguntarnos: ¿Acaso hay un lenguaje más sensible a lo escritural en sí mismo que el barroco? Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que frente a la palabra dicha, Derrida sitúa la palabra escrita: la materialidad del trazo en donde el libre juego de una interpretación activa se mueve sin origen y sin verdad, esto es: «la aventura seminal de la huella»<sup>488</sup>.

Por otra parte, en *La Différance* [1972], el pensador francés arremete más directamente contra la concepción saussureana del signo y contra la posibilidad de acceder o conocer la presencia mediante el lenguaje. El problema que Derrida detecta en la semiología clásica es que si «el signo representa lo presente en su ausencia», entonces el signo es ante todo «la presencia diferida»<sup>489</sup>. Esto convierte al signo en un mero sustituto secundario de las cosas y hace de las cosas un origen simple. Asimismo, el signo se convierte en un momento provisional que no tiene otro sentido que el de remitir a esa presencia originaria y final. A contrapelo, lo que Derrida se propone es cuestionar ese carácter *secundario* y *provisional* del signo, situando «entre» la presencia (las cosas mismas) y la ausencia (el sistema arbitrario y diferencial de los signos) lo que él denomina la *différance* [*diferancia*]. De tal modo, se pone en tela de juicio: «la autoridad de la presencia o de su simple contrario simétrico, la ausencia o falta»<sup>490</sup>. Así pues, el tan obstinado sentido (ser, *logos* o

---

<sup>488</sup> Ibid. p.400

<sup>489</sup> DERRIDA, Jacques. *La Différance*. En: *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994, p.45

<sup>490</sup> DERRIDA, Jacques. *La Différance...*, p.45



---

significado) no está nunca presente en sí mismo, no es autosubsistente, sino que, al igual que los significantes, permanece en cabal dependencia del movimiento diferencial. La implicación que se sigue de esto es que el significado no es nunca estable respecto de un origen simple, sino que en realidad remite siempre a significantes como a su diferencia y no a referentes originarios o cosas. Si bien Derrida no le niega una función referencial al lenguaje, si cuestiona radicalmente su capacidad de convertir una presencia originaria en una ausencia pura, es decir; en la idealidad del concepto. Entonces, la *diferancia* es el «no-origen» o el origen «no-pleno, no-simple» que posibilita todo sistema de diferencias y toda conceptualidad, pero que a su vez frustra la consumación de la presencia al otro lado del lenguaje como concepto:

El carácter económico de la *diferancia* no implica de ninguna manera que la presencia diferida pueda ser todavía reencontrada, que no haya así más que una inversión que retarda provisionalmente y sin pérdida la presentación de la presencia [...]; pero la *diferancia* nos mantiene en relación con aquello de lo que ignoramos necesariamente que excede la alternativa de la presencia y de la ausencia.<sup>491</sup>

La *diferancia* debe entenderse como una diferencia no-originaria que retarda y desvía la presencia, que impide la consumación estática de presencia alguna; o bien, su reconciliación dialéctica en el concepto. Esta es la imposibilidad del *nombre propio*, es decir, de la coincidencia plena entre signo y significado que frustra todo conocimiento absoluto, todo acceso sin mediación y toda concentración del ser en un punto del decir. Y, precisamente, estas consideraciones son extrapolables al problema de la identidad; pues, de aceptar la imposibilidad de que la presencia se consume por completo, se sigue que toda identidad «cultural» que se afirme como perfectamente idéntica y cerrada sobre sí (o que se presente como *ser* absuelto y determinado), sería primero una construcción ideológica y lingüística que una realidad. Asimismo, esto se aplica tanto para la identidad de los individuos como para la identidad colectiva que el «nacionalismo ontológico» promueve como el fundamento estable de la Nación.

---

<sup>491</sup> Ibid. p. 55

---

Una vez comprendida la teoría derridiana que subyace a la crítica de Haroldo De Campos al «nacionalismo ontológico»; podemos pasar a comentar el modo en cómo ese nacionalismo produjo una cierta historia de la literatura a su servicio. Todavía en *De la Razón Antropofágica*, De Campos anuncia que el «nacionalismo ontológico» sostiene una historiografía que está al servicio de su proyecto: revelar en la literatura o el arte de un pueblo el Espíritu nacional encarnado. El ejemplo paradigmático de esa historiografía se encuentra en la obra de Antonio Candido denominada *Formacao da literatura brasileira* [1959]. A este respecto, debemos acudir a otro ensayo de De Campos, en el cual su crítica a esa obra y a su concepción de la historia literaria se desarrolla más íntegramente, a saber: *El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: El caso de Gregorio de Mattos* [1986]. Allí el autor subraya que la *Formacao* de Candido, ejemplifica paradigmáticamente aquella concepción metafísica de la historia en la cual, en términos de Derrida, prima la linealidad y continuidad de la presencia. El texto de Candido, de hecho, postula simultáneamente una historia de tipo «animista» y una de tipo «organicista», teniendo en cuenta que en la primera se ausculta al ser (el *alma de las obras*) como presencia y en la segunda se comprende el devenir histórico según una idea orgánica de crecimiento hacia la individualidad ideal de la Nación. Asimismo, ambas concepciones se comunican a través del «sustancialismo» histórico que predica la continuidad y progresión de un mismo contenido espiritual. A partir de estos presupuestos, la historia de la literatura brasileña se le muestra a Candido como una «rama secundaria» en un «arbusto de segundo orden en el jardín de las Musas». <sup>492</sup> Esto quiere decir que la literatura brasileña conforma apenas una rama de la literatura portuguesa la cual, además, no constituye más que un arbusto si se lo compara con el gran árbol de la literatura occidental. Es obvio que a través de esa opinión quien habla no es más que el historicismo hegeliano y su *logofanía* de carácter unidireccional y teleológico. En resumidas cuentas, la obra plantea según De Campos un «rastreo aventurero de las andanzas del Espíritu (o Logos, o Ser) de

---

<sup>492</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: El caso de Gregorio de Mattos». En: *De la Razón Antropofágica y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI. 2000. P.157

---

Occidente en su búsqueda de una nueva morada (la casa, el habitáculo del Logos) en tierras americanas [...]». <sup>493</sup>

Ahora bien, más allá de su naturaleza «menor y subordinada», la literatura brasileña igualmente debía servir al objetivo de trazar la continuidad manifiesta del espíritu nacional. Por ello, en la obra de Candido el proceso de formación de la literatura brasileña se comprende como el recorrido lineal desde un *origen* —el cual ahora De Campos denomina *romántico*— hasta un *telos clásico*. Más adelante, el autor pone esa configuración en un lenguaje específicamente derridiano y menciona que la *Formacao* se sustenta en «la metáfora ontológica de la simplicidad del origen» y es «excluyente de toda perturbación que no quepa en [una] progresión finalista». <sup>494</sup> El *origen romántico y simple* consiste pues en poner el énfasis sobre la función emotiva o expresiva del lenguaje literario, esto es, en la «expresión de un yo-lírico»; mientras que el *telos clásico* consiste en sumar a esa función emotiva la función referencial y comunicativa, es decir, la tercera persona interpelada por una *épica* o relato objetivo y unilateral de conformación del espíritu y la identidad nacionales. Todo esto resulta, dice De Campos, en un «modelo literario de tipo romántico imbuido de aspiraciones clasicistas», el cual —a partir de ciertos postulados de Hans Robert Jaus— el brasileño define nuevamente como el desarrollo teleológico de una «individualidad ideal» cuya plena realización consiste en alcanzar el «clasicismo nacional». <sup>495</sup> Dicho en otras palabras, la historia de la literatura que produjo Candido surge a partir de una lectura de los textos canónicos en función de encontrar un expresión monótona del *yo* y, con ello, construir la identidad nacional sustentada en una voz única. Por eso mismo, el ensayista sostiene que: «El autor de la *Formacao* tuvo necesariamente que inclinarse hacia la integración, dejando a un lado la diferenciación». <sup>496</sup>

Así las cosas, ninguna *diferencia* podía ser más molesta e impertinente que la literatura barroca, la cual, como es obvio, fue casi por completo excluida de la

---

<sup>493</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco...», p.136

<sup>494</sup> Ibid. p.150-151.

<sup>495</sup> Ibid. p.144

<sup>496</sup> Ibid. p.156

---

*Formacao da literatura brasileira* de Candido. De hecho, en ese estricto seguimiento de su objetivo nacionalista e ideológico, y apegado al trayecto rectilíneo entre el *origen romántico* y el *telos clásico*; De Campos detecta en la *Formacao* un *tercero excluso*, o eso que en lenguaje derridiano se denomina el «suplemento» y que el autor brasileño (para continuar con sus usos metafóricos) llama el «secuestro del Barroco». «En ese modelo —escribe De Campos— evidentemente, no cabe el Barroco, cuya estética enfatiza la función poética y la función metalingüística, la autorreflexividad del texto y la autotematización inter-e-intratextual del código [...]».<sup>497</sup> Es claro que la modalidad propia del lenguaje barroco poco o nada se adaptaba a las pretensiones del «nacionalismo ontológico», pues, a diferencia del lenguaje romántico y clásico, las funciones expresiva y referencial (con sus respectivos géneros lírico y épico), son en el lenguaje barroco subordinadas a la función poética y metalingüística; en las cuales no es ni el *yo* ni el mundo cuanto se privilegia temáticamente, sino el lenguaje mismo, el propio código, o bien, la *dramaticidad de la escritura*. Con esto en mente, se comprende por qué la *Formacao* de Candido hubo de «secuestrar» y «segregar al limbo» a la literatura barroca.

Es entonces que De Campos evoca el paradigmático caso del poeta barroco Gregorio de Mattos (1636-1696); al cual Candido apenas si refiere como una figura de influencia literaria «inexistente» (claro que esto desde su perspectiva histórica), cuya obra fue recuperada hasta finales del siglo XIX y, por ende, en nada influyó durante el proceso de *formación* de la literatura brasileña. Al contrario, De Campos, siguiendo a Oswald de Andrade, sostiene que la «inexistencia» de esa figura «remota» (provocada en gran medida por su secuestro y exclusión dentro de la historia literaria del «nacionalismo ontológico»), fue una *inexistencia histórica* cuyo reverso comporta una subliminal *preñez poética*. En otras palabras, que la figura de Gregorio de Mattos no haya ganado existencia en el discurso histórico hegemónico, no significa que su poesía no haya existido e influido realmente en la formación de la poesía y la literatura brasileñas desde su «origen». Es así que, a partir de su inexistencia histórica, es decir, de la suspensión mítica de su figura y su obra —la cual primero fue secuestrada y luego rescatada en los albores del siglo XX—;

---

<sup>497</sup> Ibid. p.147

---

Gregorio de Mattos —dice De Campos—: «*parece habernos fundado*»<sup>498</sup>. El subliminal influjo de su lenguaje barroco se ubica entonces en ese momento «donde la *voz del Ser* aún no se “corporificó”, prehistoria in-forme inexistente en “perspectiva histórica”». <sup>499</sup> En esa medida, su obra se ubica más bien en la prehistoria de la literatura brasileña, en ese momento de caos «originario» que no sólo tiene que ver con la formación del lenguaje literario nacional, sino que constituye lo más cercano a un «origen» a lo cual se pueda acceder. Por ello, su integración en el relato de *Candido* no tenía cabida, pues su obra no colaboraba en una identidad nacional esencialista, sino que encarnaba ya la *diferencia* anterior a toda identidad posible.

Llegados a este punto ya debe de ser evidente la estrecha similitud entre la operación de Benjamin y la de Haroldo De Campos. Pues ambos se percataron que una cierta tradición historiográfica había excluido consciente o inconscientemente las obras barrocas por considerarlas inútiles en sus pretensiones nacionalistas. Y, asimismo, sostienen que, en realidad, antes de ser un obstáculo para pensar el desarrollo de una cultura e identidad nacionales, esas obras barrocas, por pertenecer a ese tiempo informe o prehistórico, es decir, anterior a la corporeización de todo Ser y a la fijación consiguiente de toda identidad; constituyen el material más próximo al «origen» de una cierta literatura moderna; pero, también, advierten que su recuperación invita a pensar una Modernidad (estética) diferida y diferente de la Modernidad hegemónica propia del clasicismo iluminista. No en vano, De Campos se refiere a Gregorio de Mattos como un «demiurgo retrospectivo, abolido en el pasado para reactivar mejor el futuro».<sup>500</sup> Es decir, al igual que lo había planteado Benjamin, una vez se abandona cierta perspectiva histórica progresista y líneal, se comienza a comprender el «origen» [*Ur-sprung*] no como un comienzo puntual y simple, sino como una grieta entre prehistoria y posthistoria, o bien, como un torbellino entre el pasar y el devenir que permite la recuperación de un pasado inadvertido en miras de comprender distintamente al presente.

---

<sup>498</sup> Ibid. p.135 (énfasis nuestro)

<sup>499</sup> Ibid. p.155

<sup>500</sup> Ibid. p.135

---

Ahora bien, esa operación deconstructiva realizada por De Campos —con su evidente inspiración benjaminiana y derridiana—, también está mediada sin lugar a dudas por la «estética crítica» de Lezama Lima. Como tuvimos ocasión de ver en el apartado anterior, Lezama fue el primer pensador latinoamericano en «desplazar» el «origen» de la modernidad estética de América desde el Romanticismo (*locus* predilecto por la historiografía nacionalista de los siglos XIX y XX) hacia el Barroco. Y esto, como sostiene Remedios Mataix, sin ceder ni a un «indigenismo nostálgico» (el cual quisiera creer que el pasado precolonial puede recuperarse en su pureza), ni a un «hispanismo regresivo»<sup>501</sup>. En este sentido, mientras que el Romanticismo y el Neoclasicismo estaban alineados con un relato nacionalista y esencialista, el Barroco se alinea con un relato americanista y dinámico que, desde Ureña, buscó sortear el problema de la linealidad y la «uniformidad estéril» en pro de una *unidad diferencial*, que en Lezama se torna posibilidad infinita. De tal suerte que el «contra-secuestro»<sup>502</sup> realizado por Haroldo De Campos es análogo al movimiento realizado por Lezama: correr el comienzo de la «expresión americana» del Romanticismo al Barroco y resaltar en las obras de este periodo su carácter diferencial y poco susceptible a la reducción que busca la presencia prístina de un *yo* cuya voz inalterable permita construir una identidad nacional cerrada, esencialista y, por ende, excluyente de la diferencia. De hecho, más adelante, el propio De Campos legitima la analogía entre el «caso Gregorio» y los casos de Góngora, Caviedes, Domínguez Camargo y Sor Juana, (ya anteriormente «rescatados» por Picón Salas y Lezama):

El hecho de que Gregório, sin prejuicio de "haber permanecido en la tradición local de Bahía", no haya sido redescubierto sino hasta el Romanticismo no es también un argumento incontestable para quien no sostenga una concepción lineal y finalista de la historia literaria; para quien no la vea desde la perspectiva del ciclo acabado, sino por el contrario, como el movimiento siempre cambiante de la diferencia; para quien está más interesado en los momentos de ruptura y transformación (índices sismográficos de una temporalidad abierta, en donde el futuro ya se anuncia) que en los "momentos decisivos" (formativos en una acepción rectilínea del escalonamiento

---

<sup>501</sup> MATAIX, Remedios. «José Lezama Lima y la reinención de América»..., p. 154

<sup>502</sup> Esta idea de un «contra-secuestro» implícito en la reflexión de Haroldo De Campos, se la adeudamos al académico argentino Valentín Díaz. Para Díaz, si la historiografía hegemónica había secuestrado al Barroco, la historiografía barroca «contra-secuestra» a lo clásico. (DÍAZ, Valentín. *Barroco y modernidad...*, p.442 y 548).

---

ontogenealógico encadenados con miras a un instante de apogeo o término conclusivo. Desde la perspectiva de esa temporalidad no restringida, el caso Gregório, en cuanto hiato en el horizonte de la recepción, no difiere fundamentalmente del caso Góngora, en España; del caso (aún no resuelto y sin rescate) del Barroco portugués, de los casos Caviedes y Hernando Domínguez Camargo en América Hispánica, para citar sólo esos ejemplos contundentemente significativos.<sup>503</sup>

He ahí lo secuestrado: Gregorio, Góngora, Caviedes, Camargo, Sor Juana. Todas figuras pertenecientes al Barroco cuyas obras fueron excluidas por esa historia de la literatura que el «nacionalismo ontológico» promovió en España y América. Sin embargo, se trata también de figuras (y obras) que han *sobrevivido* (*Fortleben*) a la manera de «fantasmas barrocos» inscritos en el linaje de Hamlet: acosando en secreto a los vivos o infiltrándose silenciosamente en sus obras. En los albores del siglo XX, sin embargo, la *curiosidad* de figuras como Benjamin para el caso alemán, de Lezama y ahora De Campos para el caso latinoamericano; produjo su conjunta resurrección, esto es: su auténtico «contra-secuestro» y reactivación.<sup>504</sup> Para ello fue necesario deconstruir la historiografía hegemónica (el historicismo lineal, sustancialista y clásico-romántico), pues sólo a partir de una nueva «visión histórica» era posible tomar en cuenta lo diferente y lo diferido. No es casual que De Campos invite a «imaginar, alternativamente, una historia literaria menos como *formación* que como *transformación*. Menos como proceso conclusivo, que como proceso abierto».<sup>505</sup> En esa medida, sólo una vez se han criticado y desmontado la «metáfora de la simplicidad del origen» (que es también aquella que pone el origen en el Yo individual e idéntico) y la «progresión finalista» o teleológica de la historia; es posible reinsertar el Barroco, sus figuras, su especificidad histórica y sus obras de arte en el devenir significativo de la historia en general y de la Modernidad en particular. No en vano el Barroco fue reevaluado seminalmente en la obra de dos autores (Benjamin<sup>506</sup> y Lezama) que entendieron que esa reevaluación prefiguraba

---

<sup>503</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco...», p.164-165

<sup>504</sup> Ibid. p.165

<sup>505</sup> Ibid. p.173 (énfasis nuestro)

<sup>506</sup> Sobre la influencia de Benjamin en su concepción de la historia, escribe De Campos: «De hecho, si pensamos, con Walter Benjamin, que la "historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo cargado de presentidad; si entendemos que "es irrecuperable, que se arriesga a desaparecer toda imagen del pasado que no se deje reconocer como significativa por el presente que contempla"; si ponderamos que

---

una severa crítica a la concepción hegemónica y «clasicista» de la Modernidad. Además, fue justamente esa potencia crítica y heurística la que desmontó los discursos hegemónicos y propuso otras formas de pensar y poetizar que no excluyen la diferencia, sino que la posibilitan y multiplican. Y esa potencia fue aquello que De Campos supo ver tanto en el filósofo judío como en el poeta cubano, lo cual explica que ambos se crucen prolíficamente en su reflexión sobre el 'barroco'.

Ahora, observemos que —a partir de Benjamin y Lezama (aunque sin obviar las contribuciones de Oswald de Andrade, Derrida, Jauss y Sarduy)—, De Campos propuso como alternativa al «nacionalismo ontológico» y a su consiguiente *historiografía clásico-romántica* un «nacionalismo modal» que posibilitase lo que podríamos denominar una *historiografía barroca*; y esto en un doble sentido: primero, en su capacidad para pensar la diferencia y con ella al arte y la literatura del Barroco y, segundo; en tanto que utiliza justamente procedimientos barrocos (por ejemplo, la unidad diferencial o el infinito modal) para así pensar otra forma de la historia de la Modernidad. En miras de esta alternativa, De Campos se vio compelido a realizar diversas tareas: resemantizar (vía Benjamin y Lezama) las nociones de «origen» e «identidad», proponer un espacio para el desarrollo de la «razón antropofágica» y, por último, concebir *otra historia* de la literatura latinoamericana moderna, cuyos protagonistas más recientes serán denominados «bárbaros alejandrinos».

La alternativa del «nacionalismo modal» consiste pues en establecer un modo del devenir en diálogo constante con *lo otro*, de tal suerte que la identidad *difiere*, es decir, por un lado es una identidad cambiante y, por otro, nunca se consolida como sustancia o esencia, nunca llega a determinarse como ser absolutamente presente; sino que retarda la consumación del ser y, con ello, su presencia. Lo americano, así concebido, es el movimiento diferencial entre las naciones que lo componen y los rasgos que estas comparten. De un lado, existe una singularidad nacional, pero, del otro, una universalidad de carácter mestizo, que implica la convivencia con rasgos

---

"articular históricamente el pasado no significa reconocerlo como él de hecho fue", habremos conjurado, por un lado, la "ilusión objetivista" y, por otro, la "ilusión positivista" del encadenamiento causal de los hechos como aval de su historicidad» (Ibid. p.172)



---

indígenas, europeos (hispanicos o lusitanos) y, en ocasiones, africanos. De tal suerte que emerge nuevamente el «antropófago» como *tropo* de la identidad americana; pues, esa heterogeneidad de mundos tiene al americano como su lugar de convergencia y transformación constante. Es así que nada alcanza su cristalización y solidificación, sino que todo se halla entregado al movimiento *histriónico* de la diferencia.

Por eso, la búsqueda de una identidad nacional cerrada sobre sí, más allá de ser un objetivo ideológico del poder hegemónico, constituye la feliz imposibilidad de América Latina. En ese sentido, De Campos insiste en que: «de esta búsqueda incesantemente di-ferida y frustrada (prolongada) *queda la diferencia*, el movimiento dialógico, desconcertante, carnavalizado, *jamás resuelto puntualmente*, de lo mismo y de la alteridad, del aborigen y del alienígena (el europeo)». <sup>507</sup> Efectivamente, la identidad del americano, como ya lo había sostenido la segunda generación de pensadores americanistas, es la identidad de la no identidad, o bien, la diferencia como identidad. Lo propio y lo ajeno no alcanzan la síntesis, ni la conciliación en un ser determinado, sino que prolongan su diferencia en un «espacio crítico-paradójico al contrario de la doxa: la interrogante siempre renovada, instigante». <sup>508</sup> Como puede apreciarse, en De Campos el «espacio gnóstico americano» de Lezama se transforma en «espacio crítico-paradójico» de forma tal que la primacía puesta por el cubano en lo poético, es en el brasileño (mediante la recuperación de Benjamin) reemplazada por lo crítico. El espacio por donde se mueve el antropófago, es un espacio de *devoración crítica* antes que de *transmutación poética*, sin que por ello ambos espacios sean mutuamente excluyentes. Más bien, parece que De Campos opera una reducción del espacio lezamiano a un espacio crítico en observancia tanto del pensamiento benjaminiano (que Lezama desconoció) y de los nuevos paradigmas traídos por el giro lingüístico y la deconstrucción. En todo caso, el «nacionalismo modal» con su identidad en devenir inscrita en ese «espacio crítico-paradójico», va aunado a una nueva concepción de la historia de la literatura en la cual el comienzo de la expresión literaria brasileña (o latinoamericana) es desplazado desde el

---

<sup>507</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica...», p.7 (énfasis nuestro)

<sup>508</sup> Ibid.

---

Romanticismo hasta el Barroco. Y así, a partir de ese corrimiento, se produce toda una crítica y resemantización de la idea clásica de «origen»:

Toda la cuestión logocéntrica del origen, en la literatura brasileña (lo cual podría ser válido para otras literaturas latinoamericanas, considerando aparte y bajo un enfoque especial el problema de las grandes culturas precolombinas) choca con un obstáculo historiográfico: el barroco. Puedo decir que, para nosotros, el barroco es el no-origen, porque es la no-niñez. Nuestras literaturas, al surgir con el barroco, no tuvieron infancia (*infans*: lo que no habla). Nunca fueron afásicas. Nacieron ya adultas (como ciertos héroes mitológicos) y hablando un código universal extremadamente elaborado: el código retórico barroco (con supervivencias tardomedievales y renacentistas, decantadas ya, en el caso brasileño, por el manierismo camoniano, este último, por cierto, estilísticamente influyente en Góngora). Articularse como diferencia en relación a esta panoplia de *universalia*, he ahí nuestro “nacer” como literatura: una suerte de partenogénesis sin Huevo ontológico (podría decirse: la diferencia como origen o el Huevo de Colón...).<sup>509</sup>

El Barroco americano arruina la idea clásica y simple del origen, pero también el subjetivismo idealista del yo romántico. Visto desde esta perspectiva, el «origen» no puede comprenderse como génesis a partir de un paradigma cultural único (p.e. Grecia clásica), ni como manifestación de un yo ideal (p.e. el individuo romántico), sino sólo como un *re-comienzo* en el cual se complican o condensan muy variados perfiles históricos y mundos heterogéneos. Mientras que lo tardomedieval *pervive*, lo renacentista *insiste*, lo manierista ya se ha *colado en la escena*, lo precolombino *problematiza* y, finalmente, lo barroco *absorbe*. De esa mezcla no puede predicarse simpleza alguna, punto de referencia, individualidad o génesis; no puede identificarse el «Huevo ontológico» porque no hay tal huevo, tampoco hay un nacimiento en el sentido de un ser que engendra a otro ser; sino que se trata de una «partenogénesis», un nacimiento sin inseminación y sin infancia. América *nace a la expresión* con una adultez monstruosa que consiste en no haber conocido el mutismo, en haber comenzado a hablar, a escribir, a esculpir y a pintar en un «código universal extremadamente elaborado» como lo es el barroco. Por todo ello, no cabe hablar de «origen», el «origen» como simple y pleno literalmente no existe; tampoco el comienzo, sino sólo el *re-comienzo* incesante de la diferencia. De Campos entonces propone la idea del «no-origen» y la «no-niñez»; con lo cual no quiere decir

---

<sup>509</sup> Ibid. p.8-9

---

otra cosa que para el caso latinoamericano y su expresión artística, la diferencia es el único origen predicable. De hecho, en otra ocasión, el poeta brasileño evoca directamente el *Ursprung* benjaminiano y dice: «Nuestro "origen" literario, por lo tanto, no fue puntual, ni "simple" (en una acepción organicista genético-embrionaria). Fue "vertiginoso", para hablar ahora como Walter Benjamin, cuando retoma la palabra *Ursprung* en su sentido etimológico, que incluye la noción de "salto", de "transformación"». <sup>510</sup> Entonces no importa tanto el nombre —(«no-origen», «no-niñez», «re-comienzo», «ficción fundante», «mito histórico» «origen diferido» o «*Ur-sprung*») —; sino, sobre todo, el hecho de que el Barroco y sus obras cuestionan desde sí mismas todo origen o comienzo simple, todo Ideal, toda identidad cerrada, todo relato o narración líneal y toda literatura yoica, gramatical o logocéntrica.

En esa misma línea, más adelante, De Campos anota que: «hablar el código barroco» en la literatura colonial, consiste en intentar extraer la «diferencia de la morfosis de lo mismo»; sin embargo, en este aspecto el barroco americano inserta más bien una *doble diferencia*, una diferencia hiperbólica en el seno de lo ya de por sí diferente. De forma tal que si el estilo alegórico del barroco «era un estilo en que, en el límite, cualquier cosa podría simbolizar cualquier otra (como explicó Walter Benjamin en su estudio capital sobre el *Trauerspiel* alemán)-, la "corriente alterna" del barroco brasílico [americano] era un doble decir de lo otro como diferencia: *decir un código de alteridades y decirlo en condición alterada*». <sup>511</sup> Esto último es de crucial importancia para comprender al barroco americano y su concepto; pues, a diferencia de la alteridad que el barroco constituye en Europa (que debe entenderse como alteración del modelo o ideal clásico, y que, por lo mismo, deriva en un concepto de barroco que propone una modernidad alternativa a aquella que se sustenta en la estética del clasicismo); la alteridad latinoamericana es *sin modelo y sin ideal*; pues las formas clásicas en tanto que ideales han sido disueltas por el barroco europeo y así, como lejanísimos fantasmas, poca fuerza de afección llegan a tener en América. El código de alteridades barroco implica ser dicho en «condición

---

<sup>510</sup>DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco...», p.173

<sup>511</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica...», p. 9-10 (énfasis nuestro)

---

alterada» para que el clasicismo de fondo del cual Europa no pudo deshacerse, se des-haga efectivamente. Con ese desvanecimiento del Ideal, del Modelo y del Origen en el «horno transmutativo» de Lezama y en la «razón antropofágica» de De Campos (esto es: devoradora de la figura bella e ideal, y con esta del humanismo y del antropomorfismo hipertrófico); el barroco americano se libera felizmente de toda *deuda sagrada* con el pasado y se permite transmutarlo libremente. El origen, el espacio y el tiempo clásicos quedan licuados en el proceso de mezcla e intensificación de la diferencia que implica el Barroco americano. Y, como ya viene siendo costumbre, esto tiene efectos sobre el concepto de barroco que los latinoamericanos pudieron concebir; pues, como vimos, este es un concepto que ha perdido toda relación de oposición o continuidad con lo clásico, con la clasicidad. Es más, sólo a partir de Lezama, De Campos puede llevar el *Ur-sprung* benjaminiano al extremo de sus consecuencias, esto es: el desvanecimiento —en la mezcla incesante de una forma en devenir— de todo «Origen», toda Ley, toda Identidad, toda Lengua y todo Yo.<sup>512</sup>

La lógica dicotómica de contraposición debe ser sorteada toda vez que se quiera hacer verdadera justicia al «secuestro del Barroco». Es por ello que el «nacionalismo modal» y la *historiografía barroca* de la literatura que le va de suyo, no pueden constituir simplemente una «antitradición», no pueden pensarse en oposición simétrica con nada (como sucede en el caso del 'barroco' concebido por los europeos en oposición con lo clásico, renacentista o neoclásico), ya que, dice el autor: «no se trata de una antitradición por derivación directa -esto sería sustituir una linealidad por otra- sino del reconocimiento de ciertos patrones o trayectos marginales, a lo largo del itinerario preferencial de la historiografía normativa».<sup>513</sup> La exigencia es entonces, como no podía ser de otro modo, *desmedida*; pues el

---

<sup>512</sup> Escribe De Campos: «Lo que ahora es relevante, en el plano de lo que se podría llamar (siguiendo a Jauss) la función anticipadora de la literatura, es discernir, una antitradición, eversiva, fragmentaria (aquellas periódicas "expresiones rutilantes" no explicables por un causalismo organicista), capaz de proponernos modelos de conducta no-monadológicos, no sujetos al constreñimiento de la ley (autoritaria), de la identidad (cohesa) y de la homogeneidad (excluyente de lo extraño). Y es en la no-clausura, en la exorbitancia de ese carácter inconcluso (no susceptible de "racionalizaciones ideológicas", entre las cuales se incluye el propio "nacionalismo" romántico), en donde se pueden vislumbrar las contradicciones anti-normativas...». (DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco...», p.182)

<sup>513</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica...», p.12

---

reconocimiento de esos «patrones o trayectos marginales» siempre podrá resultar en una antitradición de carácter lineal. Por consiguiente, es necesario operar constantes descentramientos y ejercer la crítica ante las variadas tentativas de producir una nueva linealidad. Pero, por otro lado, aunque De Campos no lo señale explícitamente, la dispersión marginal del barroco, esto es, el rechazo absoluto a conformar con sus obras una cierta (anti)tradición; puede resultar contraproducente a los objetivos de resistencia estético-política, ya que, en la dispersión «individualista» de las obras estas poco podrían hacer frente al canon hegemónico. O bien, al contrario, si no se demarca una cierta (anti)tradición, lo barroco puede acabar convertido en un facilismo aplicable indiscriminadamente a todo lo americano, de modo tal que su resistencia acabe neutralizada en un proceso de *normalización de la diferencia*. Este es uno de los problemas intrínsecos al barroco americano y a su concepto; un problema que quizá no tenga solución.

Dicho esto, si contra algo se postula el ‘barroco’ americano es contra la conquista en todos sus ámbitos (expresivo, identitario, epistémico, sociopolítico); pero, como ya dijimos, esta resistencia no opera por rechazo de *lo otro*, sino por devoración, transformación e incorporación críticas, es decir, se trata de eso que antes denominamos una *resistencia transmutativa*. De Campos, por consiguiente, insiste que: «en esa acepción diferencial, el Barroco americano, como lo definió Lezama Lima, es un “arte de la contraconquista”», sin embargo, «a este proceso lo llamamos, desde Oswald de Andrade, “devoración antropofágica”». <sup>514</sup> De ahí que el encuentro fortuito entre la *contraconquista* lezamiana y la *devoración antropofágica* oswaldiana en este concepto de barroco, haya abierto la posibilidad de pensar la expresión, el arte, la identidad, el «origen», la Modernidad y la resistencia desde un ámbito latinoamericano; donde no sólo se dice la alteridad, sino que además se dice en condición alterada.

Todo esto lleva a De Campos, finalmente, a postular lo que denomina una «redevoración planetaria»; evidenciada en la literatura latinoamericana del siglo XX, la cual no sólo devora lo inmediatamente otro (lo europeo), sino que también lo hace

---

<sup>514</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco...», p.175

---

con todos los «orientes» posibles, así la India, China, Japón... «han entrado en el alambique “sympoético” de estos nealquimistas»<sup>515</sup>. Entre los convocados a esa «redevoración planetaria», a esa «barroca y obsesiva pesadilla de escritura»<sup>516</sup> que les viene como historia, De Campos menciona a Octavio Paz, a Borges, a Salvador Elizondo, a Oswald de Andrade, a Severo Sarduy, a Guimarães Rosa («como un Heidegger *caboclo*»), a Carpentier y, por supuesto, a Lezama Lima:

Son bárbaros alejandrinos, aprovisionados de bibliotecas caóticas y ficheros laberínticos. [...] Proliferar en una casa de La Habana Vieja, justo donde el "etrusco" Lezama Lima, después de una zambullida lustral en los desvanes de las librerías de viejo cubanas, hacía girar su inmensa esfera armilar de lecturas, descentrada, cambiante, fabulosa, como un orbe jeroglífico incubado por el Pájaro Roca...<sup>517</sup>

De Campos nos muestra que Lezama constituye el *centro del descentramiento*, el perfil histórico del Señor barroco y del Antropófago más cercano a nosotros. Lezama nunca fue un neobarroco, sino un barroco americano de suyo; o bien, un «bárbaro alejandrino». Desde aquella casa de la Habana Vieja —materna y placentaria—, donde se acumulaban caóticamente los libros; su cabeza humeante fue como un *Aleph*, un crisol o una «esfera armilar de lecturas, descentrada» y, por ende, no esférica. Puesto que Lezama, sin lugar a dudas, también instauró un modo (latinoamericano) de leer: voraz, temerario y sin angustia de las influencias. En ello estriba que su obra sea el incesante re-comienzo de todo lo disponible; la abertura de otro espacio en el espacio de la asfixia occidental. Con su pesado cuerpo al borde de la silla, el cubano nunca necesitó viajar realmente, porque la *imago era su navío*, y los libros le abrían el «orbe jeroglífico» bajo el cual naufragaba usando extraños aparatos de navegación; descifrando y volviendo a cifrar ese *mito barroco* que aún hoy nos desborda.

---

<sup>515</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica...», p.19

<sup>516</sup> Ibid. p.21

<sup>517</sup> Ibid. p. 19-20

---

**BOLÍVAR ECHEVERRÍA:**

**EL *ESTETHOS* BARROCO Y LA *PUESTA EN ESCENA ABSOLUTA***

“*Theatrum. mundi*” [...] Construir el mundo moderno como teatro  
es la propuesta alternativa del *ethos* barroco  
frente al *ethos* realista; una propuesta que tiene en cuenta  
la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador.  
(*La modernidad de lo barroco*)  
Bolívar Echeverría

De podérsela ubicar en un sitio tentativo, la reflexión de Bolívar Echeverría (1941-2010) sobre el concepto de barroco constituye a nuestro parecer la instancia de su consumación histórica. De hecho, a diferencia de Lezama —quien propició un verdadero *re-comienzo latinoamericano* del pensamiento estético sobre el ‘barroco’—, Echeverría más bien llevó dicho pensamiento a su «fin». Pero, ¿qué puede significar dicho «fin»? Quisiéramos pensar que se trata, sobre todo, de una consumación de la potencia infusa en el concepto; un recuento de lo dicho y un intento de *llevar a cabo* lo todavía no dicho (o hecho) con él. En este sentido, no es necesario hacer un gran esfuerzo para identificar dentro de su libro *La modernidad de lo barroco* [1998] la influencia de Nietzsche, Wölfflin, Benjamin, D’Ors, Hauser, Lezama, Sarduy y De Campos. Ya sea explícita o implícitamente, el pensador ecuatoriano ha tomado de Nietzsche la noción de «fatiga» ante las formas renacentistas como nacimiento del barroco; de Wölfflin los modos de reinención formal del estilo ‘clásico’ que realizase el ‘barroco’; de Benjamin la noción de un temple anímico básico [*Stimmung*] —luctuoso y melancólico— como propio de la experiencia barroca (pero también la idea de la *teatralización alegórica del mundo* como respuesta a dicha experiencia); de Eugeni D’Ors el traslado del ‘barroco’ desde la Historia del arte y la Estética al ámbito de la cultura en general; de Hauser la necesidad de hablar tanto de un «manierismo»

---

como de un «clasicismo barroco»; de Lezama la idea de que el barroco es también un «vivir completo», un «ethos histórico» con posibilidades de «contraconquista» frente a España o Portugal y de resistencia frente al pesimismo protestante (y a su Modernidad); de Sarduy la potencia revolucionaria y el derroche «improductivo» del lenguaje barroco; y, finalmente, de Haroldo De Campos, el *tropo* latinoamericano de la antropofagia, el cual Echeverría convierte en «codigofagia» para poder pensar adecuadamente el proceso de mestizaje colonial y sus efectos sobre la noción de identidad.

Todo esto, además, el pensador ecuatoriano lo inserta dentro del ya recurrente problema de la Modernidad, o más puntualmente, de la «modernidad capitalista» y las posibles modernidades *diferidas* al interior de ese contexto global. Es aquí donde el análisis marxista se suma a diversas ideas provenientes de la Teoría crítica, la semiología y la fenomenología. En todo caso, el concepto nuclear de la reflexión bolivariana sobre el ‘barroco’ es el de «*ethos* histórico» y, en particular, el de los diversos «*ethe* históricos modernos»; de los cuales el autor tiende a privilegiar el «*ethos* barroco», esto por su predominancia en el modo latinoamericano de hacer frente a la Modernidad capitalista. Así, por un lado, el concepto bolivariano de *ethos* refiere a un modo de «comportamiento social estructural»<sup>518</sup> el cual actualiza un determinado código histórico en diversas subcodificaciones concretas. El *ethos histórico* viene a ser una forma de moverse en el *mundo de la vida* que implica tanto la construcción de una «morada o refugio» como la realización de una «ofensiva» frente a la realidad dada.<sup>519</sup> De ahí que todo *ethos* simultáneamente *habite la historia* y *haga historia*; y esto último según los márgenes de acción en un determinado macrocontexto global (modernidad capitalista) y microcontexto regional (cada cultura singular).

De esta forma, Echeverría fue un paso más allá del «nacionalismo modal» de Haroldo De Campos (ya prefigurado por Ureña), puesto que el concepto de *ethos histórico* no recurre a ningún «sujeto sustancializado» como, por ejemplo, la Nación brasileña, en miras de proponer sus diversas formas o posibilidades. Antes bien, dice

---

<sup>518</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D.F: Ediciones Era, 1998. P.37

<sup>519</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco...*, p.37



---

el autor, el *ethos histórico* contribuye «a concebir la historia de la cultura como lo que ella es en realidad: una historia de acontecimientos concretos de actividad cultural, singularizados libremente, sobre un plano de diferenciación completamente abierto, ajenos a todo intento de acotarlos y fijarlos dentro de fronteras preestablecidas».<sup>520</sup> De tal suerte que se rompe completamente con el punto de referencia nacional y se intentan comprender los procesos de subjetivación y singularización cultural como procesos abiertos en constante intercambio, aun cuando esto se dé al interior de un contexto común, a saber: la Modernidad capitalista. Así, pues, los cuatro *ethe* históricos modernos (*realista, clásico, romántico y barroco*) son tan universales como concretos, pues rompen radicalmente con la historia de la cultura moderna contada como «historia de las culturas nacionales»<sup>521</sup> a la vez que pueden actualizarse diversamente según la especificidad de cada grupo cultural.

Pero entonces ¿qué caracteriza fundamentalmente a esa Modernidad capitalista? ¿Cuál es la contradicción «originaria» que pone en movimiento los diversos *ethe históricos* que existen dentro de sus límites y responden de forma diversa a sus retos? La respuesta del pensador ecuatoriano es que dicha Modernidad se caracteriza por el enfrentamiento entre dos lógicas antitéticas:

Dos lógicas contradictorias entre sí rigen la construcción del moderno mundo de la vida: la lógica de la forma concreta o “natural” del proceso de producción/consumo de la riqueza social, en un nivel, y la lógica de la valorización del valor, en otro. Esta contradicción, en sí misma insoportable, constituye el *hecho capitalista* por excelencia. Es frente a este *factum* irrebalsable que se despliega, de manera espontánea, un comportamiento social determinado...<sup>522</sup>

Eso que el autor denomina «hecho capitalista» consiste entonces en la contradicción entre el «valor de uso» (la forma «natural» del valor en el cual las cosas valen por su capacidad de satisfacer necesidades inmediatas) y la «valorización del valor» o «valor abstracto» (esto es: la acumulación del capital en el cual las cosas quedan disueltas o sacrificadas al puro valor económico). A partir de esa encrucijada

---

<sup>520</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco...*, p.166

<sup>521</sup> Cf. *Ibid.* p. 164

<sup>522</sup> *Ibid.* p.90

---

moderna, de ese «factum irrebasable», surgen los cuatro *ethe históricos modernos* posibles; los cuales lidian a su modo con esa contradicción insoportable, es decir, «intentan hacer vivible lo invivible» del hecho capitalista.<sup>523</sup>

Pues bien, en correspondencia con el autor, la Modernidad así concebida no es una «realidad monolítica»; sino que, como vimos, admite diferencias graduales al «interior» de sí misma. No obstante, algunas de esas diferentes versiones de Modernidad: «fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el pasado» esto aun cuando, «reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente».<sup>524</sup> De hecho, desde una perspectiva global, Echeverría sostiene que el *ethos* predominante, aquel que en cierto momento se impuso sobre los otros y los obligó a «traducirse» a él, es el *ethos realista* de raíz protestante. Siguiendo la línea reflexiva de Max Weber, quien señaló la estrecha asociación entre la ética protestante y el espíritu del capitalismo, Echeverría sostiene que esta primera modalidad del *ethos* consiste en tomar la contradicción del «hecho capitalista» como inexistente. Para este *ethos*, no hay tensión entre valor de uso y valor abstracto, o entre fuerzas productivas y valorización del valor, sino que lo primero es reducible a lo segundo y, por eso, se trata de un comportamiento que: «entraña una actitud incondicional y militantemente afirmativa frente a la configuración de la actividad humana como acumulación de capital; la ve como algo positivo y deseable, y considera ilusoria toda percepción de lo contrario»<sup>525</sup>. En este sentido, el *ethos* realista está hermanado con esa modernidad hegemónica impuesta por la Europa del norte al resto del mundo, y luego propulsada a ultranza por los Estados Unidos mediante su injerencia político-económica en América Latina.

Cabe añadir que, por otra parte, el nombre que Echeverría le dio a este *ethos* se sustenta en el modo de operar de la *estética realista*. Esto es: así como la estética realista piensa que el objeto de la representación artística se halla previamente dado por las cosas como tales (sin necesidad de una mediación o transformación), así también el *ethos* realista piensa que el «hecho capitalista» es algo dado que no amerita

---

<sup>523</sup> Ibid. p.37

<sup>524</sup> Ibid. p.35

<sup>525</sup> Ibid. p.90

---

de transformación alguna, sino que este impone una forma de vida que debe ser imitada y realizada en cuanto que tal.<sup>526</sup>

En otro orden de cosas, si bien es cierto que el *ethos* realista con su ética protestante impuso la tónica para el resto del mundo, también es cierto que: «vivir *en y con* el capitalismo *puede* ser algo más que vivir *por y para él*».<sup>527</sup> De conceder esta posibilidad entonces deben postularse otras modalidades de comportamiento y expresión que *difieran*<sup>528</sup> del *ethos* realista, esto es, que *vivan* en el capitalismo sin estar *inmediatamente* al servicio de sus dinámicas de acumulación abstracta del capital. Es así que el autor propone la existencia de otros tres comportamientos modernos posibles, el primero de los cuales denomina el *ethos romántico*. Este *ethos* sí que es consciente de la contrariedad inherente al hecho capitalista; pero, al identificarse con el valor de uso y la forma natural del mundo de la vida, «la abstrae hasta tal punto como puro “élan vital”, que incluso la propia forma capitalista, que la reprime, se le presenta como una metamorfosis de la misma, como un episodio genuino de su acontecer histórico».<sup>529</sup> El comportamiento romántico opera entonces sobre la forma natural de la vida una elevación al ámbito de la consciencia en el cual el valor abstracto se muestra como parte de un proceso de «espiritualización o idealización» del mundo natural, es decir, como parte «necesaria» en su proceso de realización histórica.

En esta medida, el nombre que recibe dicho *ethos* —al igual que sucede con el realista—, está asociado con el modo de operar de la *estética romántica*. Según Echeverría el romanticismo toma al objeto de la representación artística como inadecuado, es decir, no se conforma nunca con las cosas tal y como son, sino que se ve compelido a extraer de ellas, «incluso en contra de ellas mismas», un «significado profundo» o ideal. De este modo, el arte romántico más que

---

<sup>526</sup> Ibid. p.169

<sup>527</sup> Ibid. p.36

<sup>528</sup> Si bien Bolívar Echeverría no utiliza propiamente el *diferir* como la relación que se establece entre los diversos *ethe* históricos modernos, sino que sólo habla de una distinción y combinación entre estos; es posible pensar esa relación derridianamente como un «diferir» en su doble sentido: por un lado, los *ethe* difieren en tanto que llevan diferentes ritmos temporales de modernización y, por otro, difieren en tanto que se distinguen entre sí a partir de su singularización ética y estética.

<sup>529</sup> Ibid. p.91

---

transformar las cosas, las anula en virtud de su puro contenido ideal y lo hace como algo necesario para su realización.<sup>530</sup>

En tercer lugar Echeverría sitúa al *ethos clásico*, el cual no percibe el «hecho capitalista» como «necesidad histórica», sino más bien como «necesidad trascendente», como una suerte de destinación trágica que, no obstante, debe ser cumplida.<sup>531</sup> Esto quiere decir que el *ethos* clásico acepta el sacrificio del valor de uso al valor abstracto como la mejor alternativa, pero lo hace con cierto distanciamiento y resignación ante su efectividad. Y, al igual que sucede con los casos anteriores, el *ethos* clásico recibe su nombre por afinidad con el modo de operar de la *estética (neo)clásica*, según la cual el objeto de la representación artística «sólo aparece en el momento de la adecuación entre lo percibido y lo imaginado, en el proceso inmanente de comparación de la cosa con su propio ideal».<sup>532</sup> Es decir, la estética neoclásica percibe el objeto de la representación como imperfecto mas no descartable, y así, a sabiendas de su imperfección, se lo perfecciona a partir de un modelo ideal, el cual, como hemos visto reiteradamente, no es otro que el de la figura humana bella y buena como trasunto de lo divino. Pues bien, asimismo, el *ethos* clásico, percibe una imperfección en el mundo de la vida y entiende que su traducción al valor abstracto comporta una necesidad trascendente y una posibilidad efectiva de «perfeccionamiento» de aquel.

En cuarto lugar, el pensador ecuatoriano postula la existencia de un *ethos barroco* al interior de la Modernidad capitalista. Este último tiene la peculiaridad de negarse a aceptar el «hecho capitalista» basado en el sacrificio del valor natural del mundo de la vida al valor abstracto. Pero, en esa resistencia a ceder ante el «hecho capitalista» se produce una paradoja; ya que, por más que se quiera afirmar la forma natural del mundo de la vida, esta se revela como previamente «vencida» y, por ende, «enterrada por la acción devastadora del capital».<sup>533</sup> Para aclarar esto, Echeverría trae a colación la idea que George Bataille tenía del *erotismo* —en la cual,

---

<sup>530</sup> Ibid. p.170

<sup>531</sup> Ibid. p.39

<sup>532</sup> Ibid. p.171.

<sup>533</sup> Ibid. p.39

---

por cierto, resuena Nietzsche— como «la “aprobación de la vida (caos) aun dentro de la muerte (cosmos)”». De modo tal que el *ethos* barroco «permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, *retadoramente imaginaria*, de lo cualitativo». <sup>534</sup> Estas nociones de *caos* y *cosmos* pueden leerse según el palimpsesto nietzscheano de *lo dionisiaco* (caos vital) y *lo apolíneo* (cosmos racional). Es decir, aún dentro del orden impuesto por el capitalismo hegemónico, el *ethos* barroco propone una vía imaginaria con la cual mantener «vivo» el caos (dionisiaco) propio de la forma «natural» del mundo de la vida. O bien, expresado con otras palabras, el *ethos* barroco —al igual que lo hace la *estética barroca* con los objetos de la representación artística—, resucita lo invivible del mundo dado como una dimensión imaginaria (teatral), esto es, como una «puesta en escena» en la cual se busca infinitamente la recuperación de la forma vencida.

En resolución, escribe Echeverría: «El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla». <sup>535</sup> Entonces ni anulación, ni negación, ni resignación, sino *resistencia* (im-posible) frente a lo inevitable, estrategia imaginaria al interior de lo real, escapismo que se rehúsa a perder por completo el «fondo natural» del mundo del cual escapa, en suma, *recuperación por la imagen* de aquello que el capitalismo ha dejado en *ruinas*, a saber: la forma «natural» del mundo de la vida, o bien, lo cualitativo en sentido duro. En todo caso, cabe agregar que el interés histórico de Echeverría por conceptualizar el comportamiento de la época barroca es también transhistórico, ya que, según el autor, esto: «se conecta con una necesidad diferente, que aparece en el ámbito de un discurso crítico acerca de la época presente y la caducidad de la modernidad que la sostiene». <sup>536</sup>

\*\*\*\*\*

---

<sup>534</sup> Ibid. p.39-40 (énfasis nuestro)

<sup>535</sup> Ibid. p.91

<sup>536</sup> Ibid. p.33

---

Ahora bien, con el *ethos* barroco, en mayor medida que con los anteriores, sucede algo bastante particular: aquello que pertenece a *lo ético* (el comportamiento sociohistórico estructural) se confunde hasta lo indiscernible con aquello que pertenece a *lo estético* (la manifestación sensible o cultural que le es intrínseca a ese comportamiento). Este es un aspecto que Echeverría señala apenas tímidamente, pero que sin lugar a dudas se desprende de varias consideraciones realizadas por él. En todo caso, se trata aquí de esa compleja relación (de analogía, implicación o diferencia) entre lo ético y lo estético con la cual la filosofía ha lidiado desde los antiguos griegos, aunque solo la Modernidad la haya tematizado explícitamente con esos términos. ¿Es acaso la ética anterior a la estética? ¿Se pueden distinguir la ética y la estética al interior del *mundo de la vida*? Y, ¿No es esa distinción ya plenamente racional y acomodaticia? ¿Tiene sentido hablar de ética sin estética o de estética sin ética? Incluso, Ludwig Wittgenstein diría que de ninguna de ellas se puede hablar, porque sus ámbitos operativos están por fuera del mundo de lo decible. Pues bien, en el caso particular de Echeverría, sucede que en ocasiones el *ethos* parece ser «anterior» a su manifestación estética, pero también hay momentos donde el autor invita a pensar su correlación intrínseca:

...la homología entre la *voluntad de forma* artística barroca y su actitud frente al horizonte establecido de posibilidades de estetización, por un lado, y el *ethos* que caracteriza a uno de los distintos tipos históricos de modernidad que hemos mencionado, por otro, apunta hacia *algo más que un simple parecido casual y exterior entre ambos*. Indica que lo barroco en el arte es el modo en que el *ethos* barroco se hace presente.<sup>537</sup>

Por un lado, la impresión que se tiene es la de una concatenación causal entre *ethos* histórico, voluntad de forma, donación de forma (i.e: estilo) y obra artística; pero, por otro —y esto sobre todo en el caso del *ethos* barroco— esa concatenación pierde validez por el simple hecho de que no podría hablarse del *ethos* barroco si no fuese porque este se «hace presente» en las obras de arte barrocas. Además, ese «hacerse presente» implica que el *ethos*, es decir, una determinada configuración moderna del ser sociohistórico y cultural, se *dona* «esencialmente» como forma estética, es decir, como manifestación sensible o como arte en sentido plenamente

---

<sup>537</sup> Ibid. p.46 (énfasis nuestro)

---

moderno. Para comprender esto, podemos señalar que en su noción de «voluntad de forma» Echeverría se distancia del «psicologismo de corte nietzscheano de Riegl y Worringer», y la define más bien según: «el modo como la voluntad que constituye el *ethos* de una época se manifiesta en aquella dimensión de la vida humana en la que ésta puede ser vista puramente como la actividad de conformación de una base sustancial». <sup>538</sup> Esa «base sustancial» inherente a todo *ethos histórico*, no obstante, sólo se hace presente en el mundo sensible «como estilo» y esto sucede «allí donde cierto tipo de actividad humana -el arte, por ejemplo- necesita tematizar o sacar al plano de lo consciente las características de su estrategia o su comportamiento espontáneo como formador o donador de forma». <sup>539</sup> Entonces nuevamente tenemos la impresión de que se trata de momentos separados que van de un *ethos* (en-el-mundo) a una *estética* (de-ese-mundo). Pero aun así, si el *ethos* no se manifestase estéticamente entonces no podría retrospectivamente caracterizarse a dicho *ethos*. En consecuencia, cuando el pensador ecuatoriano habla de «lo barroco» hay que entender simultáneamente una *existencia estilizada* y un *estilo de existencia*; un comportamiento (ex)istencial al cual le va de suyo una (ex)presión, sin la cual, además, ese comportamiento se desvanecería en lo inaparente o en lo inaccesible de la acción histórica inmediata, esto es, previa a sus huellas sensibles.

Por eso, teniendo en cuenta la relación intrínseca del *ethos* barroco con la estética barroca (siempre más intrínseca que aquella que los otros *ethe* poseen con sus respectivas estéticas); nos gustaría de ahora en adelante referirnos a un *estethos barroco*, esto en espera de un mejor neologismo. Mediante ese sintagma queremos reafirmar que en el *ethos* barroco no es posible separar la parte ética de la parte estética, sino que ambas se hayan a tal punto *complicadas e implicadas* que son en gran medida lo mismo. Con esto dicho, en lo que sigue nos ocuparemos de evidenciar esa complicación *intrínseca* entre ética y estética que *lo barroco* en su concepción bolivariana evidencia.

En primer lugar, es necesario repasar el modo en el cual nuestro autor concibe el estilo artístico barroco en contraste tanto con el estilo renacentista como con el

---

<sup>538</sup> Ibid. p.89

<sup>539</sup> Ibid. p.91

---

estilo manierista. En correspondencia con Echeverría ambos estilos (manierista y barroco) surgen de la «crisis del clasicismo renacentista», la cual se produce porque «las formas antiguas no se adecúan a las sustancias nuevas si éstas, a su vez, no hacen también el esfuerzo de “acomodarse” a ellas; esfuerzo que, dado lo intocable del mito judeo-cristiano, sólo puede moverse dentro de límites relativamente estrechos»<sup>540</sup>. Es decir, una vez el Renacimiento comenzó a transformarse en otra época y a producir una nueva visión de mundo, las formas debieron «acomodarse» a esa nueva concepción, la cual, por cierto, estuvo marcada en gran medida por los contenidos aportados por el cristianismo en general, y por el catolicismo tridentino en particular. En todo caso, el manierismo postuló una primera solución a dicha crisis que, posteriormente, el barroco reemplazó con otra solución: «Su propuesta consiste en “sacudir” las formas -las proporciones clásicas aceptadas como perfectas- para despertar así la vida que dormita o está *congelada* en ellas. [...] Trata de hundirse en el principio de necesidad de las formas antiguas, en lugar de buscar, como el manierismo, el principio de su sustitución».<sup>541</sup> Para Echeverría el barroco es un estilo que no sustituye las formas clásico-renacentistas como lo haría unas décadas antes el manierismo (en esto el autor es fiel a las consideraciones de Arnold Hauser), sino que revitaliza esas mismas formas mediante su transformación, pero sin abandonar «su fidelidad a los cánones clásicos, más allá de la *fatiga* posrenacentista que los aquejaba».<sup>542</sup> Con esa transformación, no obstante, el canon clásico (en los momentos tardíos o en los ejemplos extremos del arte barroco) queda irreconocible a tal punto que las formas barrocas se independizan completamente de los modelos clásicos.

Los innumerables métodos y procedimientos que [el barroco] se inventa para llevar las formas creadas por él a un estado de intensa fibrilación [...] están encaminados a despertar en el canon grecolatino una *dramaticidad originaria* que supone dormida en él. [...] Su trabajo no es ya sólo *con* el canon y mediante él, sino a *través* y sobre él; un trabajo que sólo es capaz de *despertar la dramaticidad clásica en la medida en que él mismo, en un segundo nivel, le pone una dramaticidad propia*. El arte barroco encuentra así lo que buscaba: la necesidad del canon tradicional, pero confundida con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez

---

<sup>540</sup> Ibid. p.86

<sup>541</sup> Ibid. p.88 (énfasis nuestro)

<sup>542</sup> Ibid. p.44



---

la única que existe realmente. Puede decirse, por ello, que el comportamiento [y el estilo] barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud que él buscaba para sacar de ella su riqueza no está llena de otra cosa que de los frutos de su propio vacío.<sup>543</sup>

¿No son esos «frutos del vacío» precisamente las formas barrocas que emergen del *hórror vacui*? ¿No es el *hórror vacui* antes un principio generador de formas (que se produce al constatar lo *vano* del *canon clásico*<sup>544</sup>), que un simple «miedo al soporte en blanco»? En este sentido, Echeverría piensa que el estilo barroco emerge según dos niveles. El primero implica una «puesta a prueba» de las formas clásicas frente a la nueva «sustancia» moderna ante la cual, sin embargo, tarde o temprano dichas formas fracasan, pues son llevadas a tal estado de «fibrilación» que se desvanecen, o bien su carácter modélico se «licúa» ante la extrema artificialización barroca. En el segundo nivel, por su parte, las formas barrocas no «nacen» de ningún *canon* o fatiga (frente a un *canon*), pues el *canon clásico* ha desaparecido «bajos sus pies», es decir, el suelo formal se ha vencido. Y es entonces que aparece el vértigo, aquel que daría la condición de posibilidad de las formas barrocas en tanto que independientes de todo «pasado formal simple». Dicho en otras palabras: se busca una *dramaticidad originaria* en las formas clásicas pero estas únicamente muestran su congelamiento e hipertrofia, por lo cual —excavando «por debajo» de ellas mismas— el artista se topa con el vacío, pero se trata de un vacío paradójicamente pleno: un vacío lleno de *otra dramaticidad* que nos vemos obligados a llamar *dionisiacamente moderna*.

En esta medida, el barroco inventa *otra dramaticidad artística* en sintonía con el ritmo y la condición de la vida *moderna* y, valga añadir, esto se da con mayor éxito entre mayor sea la lejanía respecto de toda clasicidad o *canon*. De aplicarlo a casos concretos, que el barroco hispánico y el barroco americano triunfen en cuanto al desarrollo de una *dramaticidad barroca autónoma*, no sería un accidente, sino que respondería a la lejanía de esos contextos respecto de las exigencias clásico-

---

<sup>543</sup> Ibid. p.45-46 (el primer énfasis es nuestro)

<sup>544</sup> Escribe Echeverría: «pensando “canon” como lo hacía Kant, es decir, no como simple norma consagrada que sirve de instrumento u “órganon”, sino como principio generador de formas...» Ibid. p.93. Así, tanto lo clásico constituye un principio generador de formas, como el vencimiento de ese principio y el vacío dejado por él abren la posibilidad de uno nuevo. Es así como quisiéramos entender el tantas veces invocado *hórror vacui* en relación con el estilo barroco.

---

renacentistas. Al contrario, el caso francés no pasaría del primer nivel del barroco, quedándose en un auténtico «clasicismo barroco» en virtud del fuerte academicismo y de la injerencia monárquica. En Alemania, por su parte, el barroco sería más bien un fenómeno escaso y esporádico. Mientras que el caso italiano constituiría el sitio de máxima *tensión* entre el *canon* clásico y la re-invención barroca de esas formas; en la cual si bien no se produjo una autonomía definitiva, sí que al menos el proceso de reinvención fue llevado al límite (véase Bernini o Borromini).

En cualquier caso, el arte barroco nace de una crisis tanto a nivel formal («crisis del clasicismo renacentista») como a nivel material (contradicción del «hecho capitalista»). En esas circunstancias, lo destacable estriba en que el arte barroco propuso una respuesta que no evade esa doble crisis, sino que se sumerge en ella a tal punto que la experimenta, la asimila y la supera en lo imaginario. En resumidas cuentas, nos parece que Echeverría quiere sugerir lo siguiente: mientras que el manierismo no se sumerge en esa doble crisis y, por ende, no agota las formas clásicas hasta su agotamiento y vaciamiento absoluto (condición para una nueva y autónoma dramaticidad artística); el barroco sí lo hace. Por ello la *solución barroca* va triunfando por doquier, mientras que la *evasión manierista* dura poco y se reduce a círculos sociales muy limitados, sobre todo aristocráticos. Pero además, justo de la misma manera en que procede la estética barroca, lo hace también el «hombre barroco» en el mundo de la vida, por eso nuestro autor insiste en que:

[...] el arte barroco puede prestarle su nombre a este *ethos* porque, como él — que acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que, al emplearlo sobre la sustancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia—, éste también resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza.<sup>545</sup>

Como se ve, el vínculo entre estética barroca y *ethos* barroco es tal que legitima la expresión *estethos barroco*. Ni el arte barroco ni el comportamiento barroco pueden

---

<sup>545</sup> Ibid. p.46

---

despertar la «vitalidad petrificada» —esto es: las formas canónicas o la corporalidad concreta del valor de uso, respectivamente—, sin terminar por reconstruirlas en un «segundo nivel» en el cual ya se han autonomizado respecto a su «fundamento». Si la obra barroca pone en escena el mundo, el comportamiento barroco convierte el mundo en escena. En este sentido, ante la contradicción «originaria» del hecho capitalista, lo barroco ni sacrifica el valor de uso ni se revela contra el valor abstracto, sino que abre una «tercera posibilidad», opta por un «tercero excluido»:

Inherente al *ethos* barroco es así una toma de decisión por el tercero excluido, por un salto capaz de rebasar el empate de la contradicción así como la ambivalencia que resulta de él; una elección que implica sin duda, juzgada desde la actitud “realista”, un “escapismo”, una “huida fuera de la realidad”. Elegir la “tercera posibilidad”, la que no tiene cabida en el mundo establecido, trae consigo un “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, es decir, visto a la inversa, un “poner el mundo, tal como existe de hecho, entre paréntesis”. Se trata, sin embargo, de un “paréntesis” que es toda una puesta en escena; de una “desrealización” de la contradicción y la ambivalencia que, sin pretender resolverlas, intenta de todas maneras neutralizarlas, adjudicándoles para ello el status de lo alegórico. El ser humano barroco pretende vivir su vida en una realidad de segundo nivel, que tendría a la realidad primaria -la contradictoria y ambivalente- en calidad de sustrato reelaborado por ella; se inventa una “necesidad contingente en medio de la contingencia de ambas necesidades contrapuestas”, “un sentido dentro de la ambivalencia o en medio del vacío de sentido”.<sup>546</sup>

En esta medida el *estethos barroco* se resume en la puesta entre paréntesis del mundo dado o impuesto por la Modernidad capitalista, pero no al modo de una *epojé fenomenológica*, sino al modo de una *epojé teatral*, de una suspensión teatral del mundo. Por ello lo estético no puede separarse de lo ético, porque la estrategia «ética» consiste precisamente en una suspensión «estética» del mundo invivible para hacerlo vivible. Y, en este sentido, lo que subyace a la reflexión de Echeverría, es un movimiento interpretativo de efecto histórico que ya hemos visto en Benjamin, Lezama y De Campos, a saber: el corrimiento del «origen» del arte *moderno* desde el Romanticismo hasta el Barroco. Dicho corrimiento sólo se justifica en tanto que al arte barroco se le puede pensar en gran medida (no absolutamente) como una manifestación sensible cuya forma excede las demandas del contenido (mítico o religioso). Debemos advertir que al arte se le puede llamar moderno sí y solo sí la

---

<sup>546</sup> Ibid. p.176-177

---

forma artística excede la necesidad que le impone el contenido; de modo que la obra moderna nunca se reduce a manifestar un contenido (mítico o religioso) sino que, al momento de hacerlo, va siempre más allá de este, es decir, la forma expresa el contenido y luego lo excede ya como pura forma, más allá de ese contenido. El arte moderno, si bien todavía puede cumplir una función religiosa, no se reduce a ese cumplimiento, sino que lo excede en una «finalidad sin fin» estética. De este modo, si por una lado la forma barroca tiene una función de persuasión y seducción religiosa<sup>547</sup>, por otro, precisamente en el cumplimiento de esa función, produce un excedente estético el cual ya no responde a ninguna función determinada. En ese sentido, la historia de la autonomización de la forma artística respecto de los contenidos mítico-religiosos o cúlticos y de su autoafirmación inmanente, debe retrotraerse al periodo Barroco. Esta historia, asimismo, puede pensarse como el tránsito desde lo mítico-religioso a lo puramente imaginario, allí donde la imagen se independiza y se permite recombinar libremente la herencia cultural del pasado.

En conexión con lo anterior, Echeverría también realiza una reflexión sobre la ruptura en el tiempo del mundo de la vida tal como el capitalismo lo «mide», a saber: como el tiempo pragmático de la productividad y la acumulación del capital. Para el autor existen tres «esquemas» de irrupción de la cotidianidad que consisten en «la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo», a saber: el juego, la ceremonia y el arte.<sup>548</sup> Ahora, si bien estos tres esquemas no siguen una lógica de sustitución histórica, Echeverría no tarda en afirmar que en la Modernidad capitalista y, específicamente en el periodo Barroco, se produjo una primacía de lo artístico-estético por sobre lo ceremonial o lúdico; esto dentro de un contexto en el cual la experiencia ritual había perdido su efectividad inmediata:

Con la experiencia estética, el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella [...] experiencia de la plenitud de la vida y del mundo de la vida; pero pretende hacerlo, no ya mediante el recurso a esas

---

<sup>547</sup> «La estetización barroca del mundo debió llevarse a cabo dentro del ámbito abierto por el programa de la Iglesia postridentina -que formaba parte de su doble proyecto: “catolizar” la modernidad y modernizarse a sí misma- destinado a revitalizar el ritual y la ceremonia desfallecientes del catolicismo; programa que incluía justamente el recurso a su estetización. Por esta razón, sin serlo en esencia, la estetización barroca tiende a ser una estetización de la Fiesta religiosa o de sus ceremonias y sus ritos, de los lugares y los objetos de su realización». (Ibid. p.196-197)

<sup>548</sup> Ibid. p.189

---

ceremonias, ritos y sustancias destinados a provocar el trance o traslado a ese “otro mundo” ritual y mítico, sino a través de otras técnicas, dispositivos e instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria, de traerla justamente al terreno de la vida funcional, rutinaria, e insertarla en la materialidad pragmática de “este mundo”.<sup>549</sup>

Con la secularización del misterio divino que implica la Modernidad, se produjo una suerte de despotenciación del ritual cristiano (o de cualquier otro tipo) y, en consecuencia, este debía ser repotenciado mediante el recurso a la estética y el arte. El arte barroco se propone en este sentido como actualización de lo extraordinario o imaginario en el seno de un mundo orientado por la productividad. Asimismo, se comprende la defensa tridentina de las imágenes «sagradas» como un recurso necesario para intensificar la fe católica en un momento de crisis. Y así también se evidencia la ruptura con el *ethos* realista, el cual sería en última instancia un *ethos* en el cual lo estético queda en gran medida neutralizado. Por eso, no sería conveniente hablar de un *estethos realista* en la misma medida en que lo hemos hecho con el *estethos barroco*; pues en el primero no hay una alianza intrínseca entre existencia ética y expresión estética, entendiendo por esta última el arte en sentido ya plenamente moderno. Lo cierto es que lo barroco se singulariza a partir de su estrategia de estetización e intensificación de la vida cotidiana, esto es, de su capacidad para convertir el mundo en un escenario pletórico de efectismos artísticos.

Ahora bien, si se nos permite una comparación entre las diversas formas del *mundo como teatro o imagen* analizadas a lo largo de este estudio, podemos decir lo siguiente: en Nietzsche la diferencia entre mundo verdadero y mundo de la apariencia queda *anulado* en un fenómeno *puramente estético*; en Benjamin el mundo vaciado de sentido no es anulado, sino *parcialmente redimido* como teatro o imagen alegórica; en Lezama el mundo natural perdido es *resucitado infinitamente* como una sobrenaturaleza (el «espacio gnóstico americano»), o bien, como la imagen poética moviéndose en la *posibilidad infinita*; y, finalmente, en Echeverría la forma «natural» del mundo de la vida —sacrificada en virtud de la productividad y acumulación mercantil del capitalismo— intenta ser *recuperada* mediante una «*desviación esteticista*

---

<sup>549</sup> Ibid. p.192

---

de la energía productiva».<sup>550</sup> Es decir: el fin productivista de la abstracción mercantil del mundo es *desviado o desrealizado* en un mundo de lo *imaginario improductivo*, esto es: del disfrute y la consolación artístico-estética. Como se ve, el punto en común entre concepciones del *theatrum mundi* (barroco), consiste en que todas emergen como respuesta a la inmanencia moderna producida por la desaparición de los trasmundos; la cual, a diferencia de lo que podría pensarse, no reconcilia directamente al ser humano con la «realidad»; es decir, el ser humano moderno, una vez separado de la certeza de la trascendencia, no se reencuentra armónicamente con el mundo en su forma «natural», sino que se da cuenta de haber perdido también ese mundo, esto es, la posibilidad de vivir ingenuamente o según el cualitativo «valor de uso» de las cosas. Lo barroco, de este modo, intentaría reorientar la ruina o desgracia del mundo moderno hacia una forma sucedánea de trascendencia, la cual no se da como el horizonte seguro de la salvación teológica, sino como *anulación, redención, resurrección o desviación* estéticas del mundo dado; como teatro o imagen. Ciertamente, esas cuatro formas del mundo como teatro ameritan de un profuso análisis que no podemos realizar aquí. En todo caso, lo cierto es que en la reflexión de Echeverría el *theatrum mundi* se plantea como la estrategia barroca para enfrentar el absolutismo de la modernidad capitalista a través de una *fuga mundi* (no mística sino imaginaria) en el seno de un sistema de valores que pretende instituirse como el único y definitivo:

“*Theatrum. mundi*” [...] Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista; una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador. Lo que ella pretende es rescatar la “forma natural” de las cosas siguiendo un procedimiento peculiar: desrealizar el hecho en el que el valor de uso es sometido y subordinado al valor económico; transfigurararlo en la fantasía, convirtiéndolo en un acontecimiento supuesto, dotado de una “realidad” revocable.<sup>551</sup>

Así pues, siempre y cuando la *redención* de Benjamin y la *resurrección* de Lezama se entiendan en un horizonte de inmanencia como posibilidades estéticas, entonces el *estethos barroco* de Echeverría continúa esa misma línea especulativa, solo que en su caso la teoría marxista del valor-trabajo reconfigura el problema de la

---

<sup>550</sup> Ibid. p.186 (énfasis nuestro)

<sup>551</sup> Ibid. p.195

---

inmanencia en términos del «hecho capitalista», de modo tal que lo barroco se posiciona no frente a un mundo caído en la desgracia, sino ante un mundo donde el capitalismo (y el *ethos* realista) pretenden dar la pauta absoluta en el proceso de modernización.

Finalmente, si Benjamin asoció la experiencia barroca con un *stimmung* luctuoso y melancólico que venía «a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática»<sup>552</sup>; Echeverría sostiene para el *estethos barroco* algo muy similar:

La *stimmung* básica, el estado de ánimo elemental que acompaña al *ethos* barroco [...] [p]arte de la melancolía en la experiencia del mundo como invivible, sumido en una ambivalencia sin salida, en el que “todo, por más diferente que parezca, va a dar a lo mismo”. Se hunde ahí hasta topar, en medio del desasosiego que trae la decisión imposible, del vaivén vertiginoso y paralizador de la voluntad, con la contradicción que suscita y al mismo tiempo anula el sentido del mundo, y se levanta, finalmente, en el entusiasmo de la invención de una “vida breve” que, teatralizando a la otra, la mayor, suspende el conflicto que hay en ella.<sup>553</sup>

Durante el Barroco el luto y la melancolía se lamentan la muerte de los trasmundos y la imposibilidad de reconciliarse ingenuamente con la forma «natural» de la vida, pues la Modernidad (capitalista) ya había comenzado. Ante esa situación, el ser humano se halló verdaderamente en el vacío de sí mismo, sometido al hecho capitalista y a su contradicción insoportable. Sin embargo, desde ese vacío el hombre barroco impulsó la teatralización del mundo, con la cual era posible vivir una vida *breve y leve* que, sin embargo, no se conformaba con el realismo de las condiciones impuestas. Con todo, finalmente surge la pregunta ¿Es realmente el *estethos barroco* una forma de resistencia? Podemos responder con Echeverría que en efecto lo es, pero lo es sólo en condiciones determinadas y no como una resistencia que pretenda ser revolucionaria, sino como una resistencia al interior de un sometimiento ineludible: «Estrategia de resistencia radical, el *ethos* barroco no es sin embargo, por sí mismo, un *ethos* revolucionario: su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá”

---

<sup>552</sup> BENJAMIN, Walter. El origen del Trauerspiel alemán...,p.136

<sup>553</sup> Ibid. en nota al pie p.177

---

imaginario de un *hic el nunc* insoportable transfigurado por su teatralización». <sup>554</sup> Nuevamente queda claro que el *estethos* barroco no busca la trascendencia ni en el medieval sentido teológico, ni en el tardomoderno sentido utópico-revolucionario, sino que más bien *simula* la trascendencia, abre otro espacio en el espacio único. Esta es la resistencia de la cual el *estethos* barroco es capaz. De hecho, una vez se le mira operando de forma concreta, entonces se torna bastante más comprensible esa forma paradójica de resistencia y sumisión. Por consiguiente, pasemos ahora a comentar aquello que dice Echeverría sobre el *ethos barroco latinoamericano* y el modo en cómo este operó durante la Colonia (s. XVII) y aún hoy sigue operando en mayor o menor medida.

\*\*\*\*\*

El *ethos* barroco «puro», tal como ha quedado caracterizado en la sección anterior, también se actualiza y concretiza diversamente en regiones y tiempos distintos. En esta medida, el caso paradigmático se corresponde con su actualización latinoamericana a inicios del siglo XVII, esto es, durante el Barroco. <sup>555</sup> De hecho, la emergencia del *ethos barroco* en la América colonial, tiene que ver con una situación histórica extrema a la cual el filósofo ecuatoriano tacha de «crisis civilizatoria»; la cual refiere, por un lado, a la *crisis demográfica* causada por la aniquilación de un 80 a 90% de los pobladores autóctonos a lo largo de todo el siglo anterior y, por otro lado, al momento en el cual la metrópolis abandonó a las colonias americanas a su suerte; esto debido a que la Corona había perdido el interés económico directo en esos territorios. Lo que se evidenció por entonces, fue la imposibilidad de prolongar la «España europea» en una «España americana», ya que en ese proceso era inevitable ceder a las alteraciones inherentes a tal situación histórica *singular*. <sup>556</sup> Fue entonces que debió ponerse en obra un nuevo «proyecto histórico» sin el cual la «crisis civilizatoria» hubiera acabado con todos por igual. No en vano, Echeverría sostiene

---

<sup>554</sup> Ibid. p.11

<sup>555</sup> Escribe Echeverría: «Porque no ha habido tal vez ninguna otra situación histórica como la de las sociedades constituidas sobre la destrucción y la conquista ibérica (católica) de las culturas indígenas [...] en la que la modalidad barroca del ethos moderno haya tenido mayores y más insistentes oportunidades de prevalecer sobre las otras[...]». (Ibid. p.47)

<sup>556</sup> Ibid. p.53



---

que: entre «1595 a 1635, resulta la impresión ineludible de que, entre el principio y el fin de los comportamientos considerados, el *sujeto de los mismos ha pasado por una metamorfosis esencial*». <sup>557</sup> Ese nuevo sujeto histórico no es otro que el «criollo», cuyo drama ya no es el «drama de la conquista» sino el «drama del mestizaje civilizatorio y cultural». Sobre este asunto, Echeverría apunta que:

La realización de ese “proyecto histórico” espontáneo de construcción civilizatoria al que se suele denominar “criollo”, aplicándole el nombre de la clase social que ha protagonizado tal realización, pero que parece definirse sobre todo por el hecho de ser un proyecto de creación de “otra Europa, fuera de Europa”: de reconstitución —y no sólo de continuación o prolongación— de la civilización europea en América, sobre la base del mestizaje de las formas propias de ésta con los esbozos de forma de las civilizaciones “naturales”, indígena y africana, que alcanzaron a salvarse de la destrucción. <sup>558</sup>

Pero aún cuando el criollo fuese el sujeto histórico a cargo de ese proceso de reconstrucción y transformación civilizatoria, también es cierto que su «estrategia barroca» tenía como precedente la estrategia adoptada por la población indígena restante. En un artículo de 2008 intitulado *El ethos barroco y los indios*, Echeverría aclara que estos fueron los primeros en poner en marcha una estrategia barroca de mestizaje cultural. En dicho artículo, el autor ecuatoriano cita un apunte de Adorno en los *Paralipomena* de su *Teoría Estética* [1970] en el cual afirma: «Que el barroco sea decorativo no lo dice todo. Es *decorazione assoluta*, como si ésta se hubiera emancipado de todo fin [...] y desarrollado su propia ley formal» <sup>559</sup>. Pues bien, a partir de esa idea —pero ahora aplicada a la teatralización barroca del mundo—, Echeverría sostiene que el barroco no sólo es *decoración absoluta* sino también *puesta en escena absoluta*:

La *messinscena assoluta* es aquella en la que el servicio de representar -de convertir al mundo real en un mundo representado- se cumple de manera tal, que desarrolla él mismo una necesidad propia, una “ley formal” autónoma, que es capaz

---

<sup>557</sup> Ibid. p.50 (énfasis nuestro)

<sup>558</sup> Ibid. p.50

<sup>559</sup> ADORNO, Theodor. *Teoría Estética. Obra Completa Vol. 7*. Traducción: Jorge Navarro Péres. Madrid: Akal. 2004 p.542

---

de alterar la representación del mundo mitificado en la vida cotidiana hasta el punto en que lo convierte en una versión diferente de sí misma.<sup>560</sup>

De tal suerte que a partir de esa autonomización barroca de lo teatral, es posible producir un mundo imaginario que posea una «legalidad propia» o una nueva forma de «naturalidad»; todo esto mientras que en principio ello no era más que algo contingente y fantasioso. Por eso, el mundo real acaba siendo cuestionado como un mundo igualmente «teatral o escenificado», es decir, como «contingente y arbitrario» a partir de esa autonomización del *theatrum mundi* barroco.<sup>561</sup> Seguidamente el autor traza una analogía entre esa puesta en escena absoluta y la estrategia de supervivencia de lo «propio» que la población indígena y luego criolla pusieron en marcha durante el siglo XVII:

Los indios ciudadanos, desarraigados de sus comunidades de origen, que habían llegado para trabajar en la construcción de templos, conventos, calles y mansiones y que se habían asentado en las ciudades como empleados, artesanos, criados y trabajadores no especializados, dejaron que los restos de su antiguo código civilizatorio que habían quedado después del cataclismo de la conquista, fuesen devorados por el código civilizatorio vencedor de los europeos. [...] Pero lo más importante y sorprendente de todo esto es que fueron los mismos indios quienes asumieron la agencia o sujetidad de este proceso, su ejecución; hecho que llevó a que éste se realizara de una manera tal, que lo que esa re-construcción iba reconstruyendo resultaba ser algo completamente diferente del modelo que pretendía reconstruir. De ella resultaba una civilización occidental europea re trabajada en el núcleo mismo de su código precisamente por los restos sobrevivientes de ese código civilizatorio indígena que esa civilización tenía que asimilar para poder ser revivida. Jugando a ser europeos, no copiando las cosas o los usos europeos, sino mimetizándose, simulando ser ellos mismos europeos, es decir, repitiendo o “poniendo en escena” lo europeo, los indios asimilados montaron una muy peculiar representación de lo europeo. Era una representación o imitación que en un momento dado, asombrosamente, había dejado de ser tal y pasado a ser una realidad o un original: en el momento mismo en que, ya transformados, los indios se percataron de que se trataba de una representación que ellos ya no podían suspender o detener y de la que, por lo tanto, ellos mismos ya no podían salir; una “puesta en escena absoluta”, que había transformado el teatro en donde tenía lugar, permutando la realidad de la platea con la del escenario.<sup>562</sup>

---

<sup>560</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. «El ethos barroco y los indios». *Revista de Filosofía “Sophia”*, Quito-Ecuador. Nº 2. 2008. p.7

<sup>561</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. «El ethos barroco y los indios»..., p.7

<sup>562</sup> Ibid. p. 8-9

---

Nada podía salir intacto de esa «puesta en escena absoluta». Por lo contrario, el mundo indígena se dejó devorar para sobrevivir en el otro, para redevorarlo *por de dentro*. Y esto se dio así, dice Echeverría, porque la situación de crisis era tal que la alternativa de un *apartheid* (de un absoluto aislamiento del pueblo conquistado) hubiese significado la aniquilación simultánea de conquistadores y conquistados. Es decir; la exigencia de la situación histórica obligó tanto a indígenas como a europeos a realizar concesiones y a entregarse mutuamente al «drama del mestizaje». Así, el indígena (en tanto que sometido) sacrificó su código civilizatorio, pero este último sobrevivió residualmente en el código impuesto y de esa forma lo alteró muy significativamente. Esa alteración —tal como vimos con Lezama y De Campos—, se evidenciaba retrospectivamente en las obras de arte del barroco colonial. Pero, en cualquier caso, lo crucial es que existió un margen de operación en el cual el código civilizatorio europeo, al devorar el indígena, resultó en un tercer código que no estaba prefigurado en ninguno de los anteriores. Fue entonces que el proyecto criollo comenzó la construcción de «otra Europa, fuera de Europa» lo cual resultó en esa insospechada América mestiza. Por eso, como resume Luis Arizmendi: «si el siglo XVI fue el siglo de la Conquista, el siglo XVII fundó el proyecto de la Contraconquista, fundó el ethos barroco en América Latina».<sup>563</sup> Más aún, el propio Echeverría, sostiene que en el siglo XVII se buscó «hacer de nuevo la civilización europea, pero como civilización americana», es decir, se implementó «la estrategia que Lezama Lima llamaría “de contraconquista”».<sup>564</sup> Dicho rápidamente, el proceso de mestizaje cultural y resistencia estético-política que Salas, Lezama y De Campos han evidenciado en las obras arquitectónicas (del indio Kondori), escultóricas (del Aleijadinho), literarias (de Camargo, Sor Juana, Caviedes, De Mattos) y filosófico-científicas (de Don Carlos de Sigüenza y Góngora); comporta la expresión sensible intrínseca a un *ethos* barroco nacido de los «estratos más miserables» de la sociedad colonial en un momento de «crisis civilizatoria» extrema, que luego se expandió y prevaleció en el grueso de la sociedad colonial y criolla del siglo XVII americano.

---

<sup>563</sup> ARIZMENDI, Luis. «Bolívar Echeverría: la aventura de la Teoría Crítica al barroquismo». *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 8, 135-153, ISSN e2386-3730. 2018. p.148

<sup>564</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco...*, p.181-182

---

Asimismo, como insiste el autor ecuatoriano, la marca diferenciadora de esa estrategia existencial y expresiva:

consistía en no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo. Era una estrategia destinada a salir de la alternativa obligada entre la denigración o el suicidio; y consistía justamente en una “elección del tercero excluido”, en un salto a un terreno histórico diferente, en el que esa alternativa perdía su razón de ser; en un recurso a la prefiguración de un futuro posible.<sup>565</sup>

Como se ve, el *estethos* barroco excede la alternativa entre sumisión y rebeldía, entre necesidad y contingencia frente a la «crisis civilizatoria», pues no acepta la disyuntiva entre salvar la civilización o salvar la identidad «natural», ni entre el valor de uso y el valor abstracto, sino que toma partido por un tercero que es siempre más que la suma o síntesis de los anteriores. En esto se trata nuevamente de la mencionada *resistencia transmutativa* tan característica del mundo latinoamericano. Pero además, sólo como «puesta en escena absoluta» fue posible abrir la sociedad colonial del siglo XVII al futuro y, con ello, a una forma diferida de modernidad donde los elementos premodernos y modernos se reconfiguraron singularmente. Incluso, ha de decirse, la supervivencia de las poblaciones indígenas en gran parte de América Latina aún hoy en el siglo XXI, constituye la viva prueba de que el *estethos* barroco latinoamericano fue una estrategia de resistencia e integración efectiva ante el *ethos* realista y ante la Modernidad capitalista en su forma hegemónica impuesta, primero por los europeos y luego por los estadounidenses.

Queda por señalar que según Echeverría todo lo anterior sucedió tanto a nivel civilizatorio y sociocultural como a nivel de la *expresión identitaria* (individual y colectiva) latinoamericana. Es aquí donde el «drama del mestizaje» muestra sus efectos en la producción de un concepto de identidad cultural que pueda hacerle justicia al complejo proceso civilizatorio de América, pero que es extrapolable también a una crítica y a una concepción distinta de la identidad cultural en general, toda vez que por ella se entiende un «estado de código» en perpetuo devenir, es decir, en constante transformación. Escribe Echeverría:

---

<sup>565</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco...*, p.181

---

El mestizaje, el modo de vida natural de las culturas, no parece estar cómodo ni en la figura química (yuxtaposición de cualidades) ni en la biológica (cruce o combinatoria de cualidades), a través de las que se lo suele pensar. Todo indica que se trata más bien de un proceso semiótico al que bien se podría denominar “*codigofagia*”. Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la del devorarse las unas a las otras; la del golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse e integrar en sí, sometiéndose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después.<sup>566</sup>

Ese proceso de «codigofagia», tan propio de la situación histórica del siglo XVII americano, tiene entonces efectos inmediatos sobre la noción de identidad cultural, pues nos compele a verla como una configuración parcial que surge a partir de un código que, al dejarse integrar por el otro, lo altera significativamente. La identidad mestiza, por ende, no puede entenderse ni como mera hibridación genética, ni como simple expresión fisionómica de dicha hibridación, sino que se trata de un proceso mucho más amplio en el cual inevitablemente se produce una lucha entre codificaciones, o bien entre «centros de simbolización», en la cual es cierto que siempre existe un «vencedor», pero este no ha salido impoluto, sino alterado irónicamente por el vencido. Con todo, el *tropo* del antropófago le sirve a Echeverría para pensar ese proceso de devoración cultural como una *codigofagia*. Por eso, la identidad cultural resultante debe pensarse como una identidad en devenir, la cual singulariza sin aislar, unifica sin uniformar, distingue sin exotizar y politiza sin absolutizar:

El *ethos* barroco no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida. Puede ser una plataforma de salida en la puesta en juego con que la vida concreta de las sociedades afirma su singularidad cultural planteándola al mismo tiempo como absoluta y como evanescente; pero no el núcleo de ninguna “identidad”, si se entiende ésta como una inercia del comportamiento de una comunidad —“América Latina”, en este caso— que se hubiese condensado en la historia hasta el grado de constituir una especie de molde peculiar con el que se hacen exclusivamente los miembros de la misma. Sustantivar la singularidad de los latinoamericanos, folclorizándolos alegremente como “barrocos”, “realistas mágicos”, etcétera, es invitarlos a asumir, y además con cierto dudoso orgullo, los mismos viejos calificativos que el discurso proveniente de las otras modalidades del *ethos* moderno ha empleado desde siempre para relegar el *ethos* barroco al no-mundo de la pre-modernidad y para cubrir así el trabajo de integración, deformación y

---

<sup>566</sup> Ibid. p.51-52 (énfasis nuestro)

---

refuncionalización de sus peculiaridades con el que esas modalidades se han impuesto sobre el barroco.<sup>567</sup>

La América Latina *barroca* y el latinoamericano *barroco*, siempre corren el riesgo de no ser adecuadamente comprendidos. Es por ello que —desde el americanismo, pasando por Lezama y De Campos hasta llegar a Echeverría—, no ha dejado de insistirse en que «barroca» es la *identidad de la no identidad* y no ha dejado de buscarse una salida a la sustancialización del «origen», la existencia cultural y la expresión identitaria justamente a partir del concepto de barroco. Aun así, no ha podido evitarse el uso del término precisamente en el sentido que ese término buscaba erradicar, es decir, como *sustantivo sustancial y exotizante*. Así, cuando se nos tacha de «barrocos» desde fuera, se nos intenta (en la misma línea en que Hegel nos reservaba los márgenes «naturales» de la Historia) condenar al «no-mundo de la premodernidad», negando así la existencia de modernidades *diferidas*, con ritmos y posibilidades de creación distintas. He ahí la paradoja: en tanto el término es tomado en un sentido común o abstracto y no conceptual y concreto, o bien en tanto se ignora la tradición del pensamiento estético latinoamericano; entonces el término «barroco» se torna malamente ideológico, contraproducente y hasta enajenante. Incluso, ha de decirse, esa forma abstracta de utilizar el «barroco» para referirse al latinoamericano, ha sido usado por los mismos latinoamericanos como un ideologema o un facilismo crítico, al punto de asignarlo indiscriminadamente a toda producción cultural nuestra. Y en esto, la tradición estética es tan inocente como culpable. En fin, sólo si se entiende que nuestro «origen» *sea barroco* como un «no-origen», que América Latina *sea barroca* como una «ficción fundante» o un «mito heurístico», que nosotros *seamos barrocos* como insertos de una forma diferida en el devenir moderno de la humanidad occidental; sólo entonces podemos aceptar ese calificativo con toda su potencia, pero también con toda su ambigüedad.

---

<sup>567</sup> Ibid. p.48

---

## II. III

### CONCLUSIONES DE LA PARTE SEGUNDA

Al igual que acontece con el pensamiento estético europeo sobre el ‘barroco’, la tradición latinoamericana posee su propia prehistoria conceptual. En este caso, sin embargo, existe un mayor grado de complejidad, pues dicha prehistoria se cruza a su vez con la prehistoria y la historia conceptual europeas. Es decir, esas tres instancias —con sus respectivos autores y obras— convergen en el *re-comienzo* latinoamericano de la historia conceptual del barroco. Ese complejo cruce, empero, no evita que las reflexiones de Martí, Ureña y Salas sean las que permitan dilucidar el *espacio de experiencia y expectativa* que determinó los problemas y posibilidades con los que el concepto de barroco latinoamericano hubo de negociar.

Por consiguiente, tal como hemos visto, el americanismo de José Martí se encargó de abrir el horizonte hacia un proyecto de liberación, autodeterminación y unificación de la *América toda*. El poeta cubano, hacia finales del siglo XIX, fue quien dio la tónica de un discurso crítico cuyo fin era; por un lado, unificar América en su diversidad intrínseca y, por otro, liberarla del «servilismo de las doctrinas importadas» para de esa forma asegurar su autodeterminación. Para ello el proyecto americanista debió lidiar con la negatividad de eso que hemos denominado la *herida colonial*, la cual refiere a un acontecimiento histórico de aniquilación, dominación y evangelización del cual no cabía la indiferencia. A todo esto se sumó la pregunta —ya demasiado acusante como para ser ignorada— por el «origen» de la identidad y la expresión latinoamericanas. A esta situación real y discursiva se refiere Irlemar Chiampi cuando habla de una «angustia ontológica» como catalizadora de las reflexiones americanistas. No en vano, durante las primeras décadas del siglo XX, los intelectuales adscritos al proyecto americanista fueron lidiando a su modo con las exigencias propias de esa América «postcolonial».

Ahora bien, valga decir que dicho proyecto entraba en conflicto con los diversos proyectos nacionalistas que habían comenzado a calar en las sociedades latinoamericanas; pues estos no sólo dejaron de lado el problema de la unidad continental, sino que también tendieron a adoptar una forma cerrada, excluyente y elitista de la identidad cultural nacional (sustentada, de hecho, por esa alianza entre «nacionalismo ontológico» y estética *clásico-romántica*, a la cual De Campos se refirió). Esta estrategia hegemónica consistió en tomar los materiales históricos y artísticos a disposición y, así, producir el mito de una individualidad ideal que diera forma a una identidad cerrada (normalmente «blanca») y a un «clasicismo nacional».

---

De hecho, una rápida mirada a la historia del arte latinoamericano de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, bastará para constatar la adopción de un relato oficial sustentado en una estética sobre todo neoclásica. Si se mira la arquitectura republicana —por ejemplo, el Capitolio de la Habana (1929), la Casa Rosada en Argentina (1898), el Teatro Nacional en Costa Rica (1897)—, se podrá constatar que durante esa época la adopción del neoclasicismo fue preponderante en los proyectos de construcción de las modernas naciones latinoamericanas.<sup>568</sup> Este estilo, además, dejaba muy poco margen a la manifestación de algo propio, pues las obras, o bien se encomendaban a artistas europeos, o bien adoptaban las formas canónicas del estilo neoclásico importado. El Barroco, por consiguiente, fue quedando olvidado frente la ideología, la estética y la historiografía impulsadas desde las élites políticas. Algo similar sucedió con la pregunta por el «origen» de la consciencia, la identidad y la expresión americanas, que tendió a fijarse en el siglo XIX, pues se ignoraba que en realidad estos atributos ya habían comenzado a surgir en el siglo XVII, es decir, durante el Barroco.

En estas circunstancias, con Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas el americanismo comenzó a mirar tímida pero visionariamente hacia el Barroco colonial. Y, de esa forma, el barroquismo de los siglos XVII y XVIII se mostró como un fenómeno cultural hasta el momento poco estudiado e, incluso, en muchos sentidos ignorado. Con toda razón ambos autores se extrañaban ante el poco interés intelectual en las obras barrocas y, sobre todo, ante la ausencia de fuentes históricas y la consiguiente escasez de estudios sobre esa época. A este respecto es pertinente señalar que incluso Bolívar Echeverría, a finales del siglo XX, aún se sorprendía ante la escasez de estudios sobre el Barroco americano:

Tal vez la sorprendente escasez relativa de estudios históricos sobre el siglo XVII americano se deba a que es un siglo “perdido”, si se lo juzga en referencia a su aporte a “la construcción del presente”, una vez que se ha reducido el presente exclusivamente a lo que en el predomina y reluce. La peculiaridad y la importancia de este siglo sólo aparecen en verdad cuando, siguiendo el consejo de Benjamín, el historiador vuelve sobre la continuidad histórica que ha conducido al presente, pero revisándola “a contrapelo”.<sup>569</sup>

Así, el proceso de redescubrimiento de la importancia del Barroco americano y sus obras en la formación de la consciencia, identidad y expresión americanas, sólo pudo comenzar una vez se apartó la mirada de ese relato oficial de tipo *clásico-romántico* (propio de los «nacionalismos ontológicos» impuestos). Una vez ese relato se leyó «a contrapelo», es decir, buscando el «tercero excluido» dentro de su operación; fue posible desarrollar un «nacionalismo modal» o, mejor aún, un «universalismo concreto» para toda América Latina.

---

<sup>568</sup> Claro que hay casos excepcionales donde se reivindicó sobre todo el pasado y la expresión precolombinas, o bien la figura del campesino; no obstante, en esos casos también quedó bastante excluido el papel del Barroco y sus obras de arte.

<sup>569</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco...*, p.48



---

He ahí dos respuestas posibles a la «angustia ontológica» latinoamericana: la *clásico-romántica* (el ser nacional) o la *barroca* (el devenir continental). Y en esta medida, optar por el universalismo antes que por el nacionalismo, implicaba hallar otra serie de materiales históricos y estéticos que fueran de acuerdo con esa exigencia de universalidad.

Así las cosas, el interés de Ureña por el arte barroco americano estuvo hermanado con su objetivo de hallar la *unidad de sentido y expresión* de América. Más aún, el aporte fundamental y definitivo del poeta dominicano, radica en que este optó por un proyecto de liberación sustentado en gran medida por el «sentido estético», es decir, cuya fuerza comunitaria estuviese emparentada con la expresión artística. Por ende, la identidad (individual y colectiva) que le interesó, fue la identidad cultural; o bien, la *expresión identitaria* que evitaba el sustancialismo cerrado, esa «uniformidad de los imperialismos estériles» y también el formalismo sin raigambre histórica (pues lo que se expresa es ya siempre un contenido histórico). En otras palabras, con Ureña, la categoría estética de la *expresión* ligada al problema de la identidad americana, inauguró una nueva línea de pensamiento, pues precisamente fue la *expresión* —comprendida como (ex)presión diferencial de una unidad subyacente o de un fondo común— cuanto habilitó la posibilidad de ir más allá del sustancialismo y la hipostasis de las identidades nacionalistas.

En esa línea, además, el recuento de las diversas *fórmulas expresivas americanistas*, estableció un estado de la cuestión mediante el cual pudo verse que, si bien todas eran productivas y podían combinarse más o menos felizmente, no tenían aún la suficiente fuerza de absorción como para funcionar como *unidad de sentido y expresión* de la América toda. Por ende, Ureña dejó latente la necesidad de otra fórmula expresiva con verdadera fuerza unificadora y diferenciadora. Una vez se determinó que la unidad de sentido —entendida como universalidad americana singularizada por las naciones que la componen (esto es: la «querella geográfica»)—, había de ser unidad expresiva; entonces surgió la pregunta nuclear de una nueva querella: ¿Qué forma de expresión estética (y bajo qué nombre), puede darle unidad de sentido a la América toda? ¿Qué modo de la expresión puede ser a la vez existencial y formal, una y múltiple, como para así crear una comunidad ligada por el «sentido estético»? En la reflexión de Ureña todo apuntaba a que la respuesta debía ser la *expresión barroca*; pues, en cualquier caso, su concepción de la *unidad de sentido* era barroca en sí misma sin que ello se hubiese señalado explícitamente y, por ende, exigía que la forma barroca le diese nombre a su expresión.

Con la reflexión de Picón Salas, no obstante, se patentizó la negatividad intrínseca al arte barroco, la cual debía ser superada en miras de poder efectivamente plantear esa forma de expresión como propia y resistente. El historiador venezolano mostró que el barroco español no sólo había estado al servicio de la Contrarreforma Católica y la censura de las modernas ideas científico-filosóficas, pues también había sido un instrumento esencial en el proceso de evangelización de la población indígena en las colonias. En este sentido, el arte

---

barroco en América tuvo por *función original* ser un dispositivo sensible que facilitara el proceso de evangelización, dominación y colonización. Bien lo dice Mabel Moraña cuando sostiene que era «imposible desconocer que los códigos conceptuales y estéticos del Barroco europeo y principalmente peninsular son impuestos en América como parte del proyecto expansionista que buscaba unificar en torno a un Rey, un dios y una lengua, la totalidad imperial». <sup>570</sup> Sin embargo, y esta es su *tensión intrínseca*, el barroco fue también el estilo que permitió un margen de libertad formal en el cual la multitud indígena y la consciencia criolla pudieron inscribir su «*propia voluntad artística*» y, de esa manera, desviar o modificar la función original de ese código estético. Por todo lo anterior, la obra de arte barroca constituye la evidencia histórica (en un periodo del cual además existen pocas fuentes escritas y pocos estudios) de que cierta rebeldía mestiza había comenzado a operar, es decir, a expresar sus contenidos singulares y singularizadores, o bien, a alterar el código impuesto desde su condición alterada.

En todo caso, ciertamente la negatividad que precede a la conceptualización del barroco con intenciones latinoamericanas, quedó evidenciada a partir de las reflexiones de Ureña y Salas. La expresión barroca, tal como nos la legó el siglo XVII, evidenciaba tanto su función colonizadora como la desviación de esa función por parte de una incipiente resistencia. He ahí la contradicción, pues, si el objetivo del proyecto americanista era la liberación respecto del «servilismo de las doctrinas importadas» y el establecimiento de una expresión identitaria; entonces nos preguntábamos: ¿cómo es posible que un código estético cuyo fin original fue la dominación, se convierta en la llave que abra la celda hacia la libertad? ¿cómo deshacerse de la «parte maldita» que el arte barroco lleva consigo para quedarse sólo con la parte que da testimonio de la resistencia y singularidad indígenas o criollas? A decir verdad, esas preguntas solo tendrán una respuesta contundente con la intervención de José Lezama Lima, pues no se trataba de *excluir* o rechazar esa «parte maldita» —ese «marco», «molde escolástico» o «semilla formal» del barroco europeo— sino que debía pensarse su transformación a partir de la singularidad histórica, el paisaje trascendental y el «espacio gnóstico americano».

Pero, antes de recapitular la reflexión de Lezama sobre el 'barroco', debemos hacer constar que durante la década de los cincuenta del siglo XX, ya estaba dado el *espacio de experiencia y expectativa* propio del ámbito latinoamericano. Por un lado, el espacio de experiencia tenía que ver con las circunstancias de la *herida colonial*, mientras que, por otro, el espacio de expectativa coincidió con el proyecto americanista de liberación, el cual debía asimilar esa herida sin pretender olvidarla, pero también implicaba enfrentar los problemas del «origen», la identidad y la expresión americanas de una forma distinta a la propuesta por los proyectos nacionalistas de modernización impulsados desde las élites políticas.

---

<sup>570</sup> MORAÑA, Mabel. «Barroco y consciencia criolla en Hispanoamérica»..., p.233-234.

---

Con esto dicho, a partir de la prehistoria conceptual del ‘barroco’ en América Latina, podemos postular una *constante de tensión intrínseca y crisis identitario-expresiva*. Es decir, así como en la obra barroca colonial hay una tensión entre la forma impuesta y su alteración, así también el concepto de barroco en América Latina tuvo que lidiar con su homólogo europeo. Asimismo, dicho concepto surgió como una respuesta a la «angustia ontológica» respecto a una crisis del «origen», la identidad y la expresión americanas. Pero, como veremos a continuación, lo barroco no solucionó directamente esa crisis, sino que más bien la enfrentó a tal punto que, en vez de convertirse en una fácil solución, acabó por criticar las nociones hegemónicas de «origen», «identidad» y «expresión»; todo esto como una condición previa a la formulación de cualquier respuesta. Pero además, es necesario advertir que el *topos* específico cuyo nombre es América Latina, debe ser entendido al modo de un espacio histórico-cultural cuya singularidad y problematicidad catalizó *otras* potencialidades en el concepto de barroco. Pues, si bien es cierto que esas otras potencialidades —a saber: la crítica del «origen», la resemantización de la identidad y la expresión artística diferencial— estaban prefiguradas en la tradición europea (sobre todo en la reflexión benjaminiana); también es cierto que sólo a partir de la singularidad y la problematicidad específicas de América Latina, estas pudieron desarrollarse exhaustivamente. Pues bien, ese desarrollo se corresponde con las reflexiones de Lezama Lima, Haroldo De Campos, Severo Sarduy y Bolívar Echeverría.

En la obra de Lezama, la tentativa del ‘barroco’ emergió según las posibilidades y los problemas dados por ese *espacio de experiencia y expectativa*. Sus reflexiones tempranas al respecto, colocan al barroco americano entre un «hecho doloroso» (la violenta *herida colonial*) y un «pasma de maravillas» (el encuentro entre mundos de sentido radicalmente extraños) que tendieron a confundirse durante el tiempo de la América naciente y llegaron a manifestarse artísticamente durante el Barroco. Por eso, para él, la *herida colonial* constituye una suerte de dolor productivo y no tanto un pasado de resignación. Por lo demás, mediante la estrategia de apropiación, confusión y devoración de *lo otro*, Lezama se hizo con el barroco europeo (sobre todo hispano) al sostener que este sólo fue posible con una «materia, plata o sueño que dio América».

En todo caso, Lezama fue el primero en decidirse por situar el «origen» de la expresión identitaria americana en el Barroco. Pero esa fundación, precisamente por situarse en un periodo sin fundamento estable, implicaba en sí misma una crítica a la idea de fundación u «origen». Así, cuando Lezama dice que nuestro barroco surge del «*humus* fecundante que evaporaba cinco civilizaciones», no hace más que subrayar la imposibilidad de que América posea un origen puntual, estable y bien determinado. Más aún, cuando refiere a una amistad entre estilos visibles como posibilidad de una «paz en lo invisible», Lezama señala la capacidad de absorción y devoración de la forma barroca, esto es: su

---

potencia para incorporar mundos expresivos heterogéneos (p.e. indígena, hispano, lusitano, africano) y transformarlos en un mundo expresivo que no estuviera prefigurado en ninguna de las partes constituyentes. Esa transformación y confusión de los elementos visibles en lo invisible, acontece toda vez que la naturaleza se convierte en sobrenaturaleza en virtud de la *imago*, esto es, toda vez que el «espacio gnóstico americano» busca los ojos del hombre para así alcanzar el reino de la imagen poética.

Es necesario insistir que en el pensamiento de Lezama el arte precolombino no es tachado de barroco, ello sería una ingenuidad; sino que más bien lo barroco aparece como la única forma expresiva disponible en esa instancia histórica con la capacidad de absorber (sin rechazar) el «cuerpo extraño» de la expresión sensible de los pueblos precolombinos. En esa línea, además, el arte barroco americano se mira como la condensación seminal de los restos del pasado indígena con las influencias extranjeras, pero ahora también tamizadas por una consciencia criolla; que opera con silenciosa rebeldía ante la ortodoxia y el código del Imperio. A este propósito, Mabel Moraña ha dicho que «será justamente esa capacidad incorporante [...] la que permitirá la apropiación heterodoxa del código barroco en las colonias y la que catalizará, a través de las grietas del dogma y por las fisuras de su exhibicionismo monumentalizante, la cooptación del modelo canónico en el mundo colonial».<sup>571</sup>

No es casual que en *La expresión americana* [1957] esa capacidad incorporante del barroco le permita a Lezama definirlo como un arte de elementos heterogéneos en *tensión*, fundidos en virtud de un «fuego originario» que posibilitó una expresión *plenaria* y no degenerativa de los contenidos naturales e históricos que hacen a América.<sup>572</sup> Pero, sobre todo, el barroco es un «arte de la contraconquista» y un «vivir completo» que se manifiesta en la figura polifacética y «mítica» del Señor barroco, es decir, del «primer instalado en lo nuestro», aquel que disfruta y transforma activamente el paisaje y la lengua. En ese aspecto puntual, el concepto de barroco lezamiiano posee un reverso mítico; o bien, Lezama somete el concepto de barroco europeo —a partir de la especificidad del espacio denominado América— a un proceso metafórico y singularizador que lo «erosiona» y lo convierte a su vez en un «nuevo mito». Dicho de otro modo: al mismo tiempo que el barroco se concibe su concepción se ejerce y, por ello, en Lezama es imposible separar el modo de exposición respecto de aquello que se expone, pues se trata de un movimiento tan especulativo como poético, en el cual las ideas poseen siempre un reverso heurístico.

Adoptando esa forma de exposición que podría denominarse «ficción teórica», Lezama fue quien desplazó el «origen» de la consciencia, identidad y expresión americanas

---

<sup>571</sup> MORAÑA, Mabel. «Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca». En: *El límite de la escritura*. Madrid: Iberoamericana. 2010, p.71.

<sup>572</sup> La obra emblemática del barroco americano es la *Portada de la Iglesia de San Lorenzo*, Potosí del Indio Kondori.

---

desde el romántico y neoclásico siglo XIX al barroco siglo XVII, todo esto sin ceder ni a un «indigenismo nostálgico» ni a un europeísmo «regresivo», sino adhiriendo más bien a un «universalismo barroco» cuya fuerza estriba en ser un «puro recomenzar», pero también en ser una *ficción fundante*. De ese modo, el «origen», la identidad y la expresión ya no se concebían como hipostasis ideológicas, sino como «formas en devenir» o tránsitos en los que un paisaje cultural va hacia un sentido; el cual permanece abierto a la *posibilidad infinita*. Pero además, Lezama debió criticar el «cansancio clásico», el cual es propio del «historicismo» hegeliano (con su pesimismo protestante del fin del arte y la historia), de los «hechos homólogos» de Spengler (con su pesimismo de la repetición cultural) y del método «mítico crítico» de T.S. Eliot (con su recombicación de los antiguos y su desmitificación de las obras de arte). Idénticamente, Lezama rechazó la concepción degenerativa del barroco presente en las reflexiones de Worringer, Wölfflin y D'Ors. Por último, el cubano también impugnó la teoría de las «constantes artísticas» según la cual el barroco sería una colección de rasgos formales susceptibles de repetirse a lo largo de toda la historia del arte occidental.

En suma, Lezama sintió la necesidad de producir una nueva visión histórica, en la cual el «espacio gnostico americano» a través del «sujeto metafórico» que emplea la «técnica de la ficción» se revelara como una *Era imaginaria barroca*, es decir, como una imagen del mundo tan mítica como histórica, tan ficticia como real, tan arcaica como actual. Así como Lezama afirmaba que América proporcionó una solución al problematismo Europeo del siglo XVII, una posibilidad infinita de re-comienzo en otro espacio; así también su reflexión sobre el barroco ofreció a mitades del siglo XX un re-comienzo de todo el pensamiento estético anterior, pues para él la exposición de un concepto de barroco debía ser en sí misma barroca. Más aún, la crisis del mundo europeo en el siglo XVII se conecta de cierto modo con el mundo desplomado por la Segunda Guerra Mundial y allí, la *América barroca* y Lezama como *barroco americano*, ofrecen la posibilidad de un re-comienzo *diferido y diferente* de la historia, el hombre, el pensamiento y la expresión artística. En fin, la *ficción fundante del Señor barroco* quiso ser la posibilidad de un *doble re-comienzo*, la abertura de otro espacio en el espacio de la asfixia occidental.

Sin lugar a duda, la obra de Lezama constituye el *centro del descentramiento*, pues fue el sitio en el cual la reflexión europea sobre el 'barroco' se bifurcó en una reflexión propiamente latinoamericana. A partir de ese momento, o bien podía seguirse la deriva neobarroca del concepto, o bien su continuación en tanto que tal. En este aspecto, aun cuando hemos señalado la aparición del «neobarroco» en la obra de Haroldo de Campos y Severo Sarduy, también debimos advertir que con ello se estableció una zona limítrofe en esta historia conceptual. Ahí surgió la pregunta por la relación entre el 'barroco' y el 'neobarroco', pues ¿de qué modo se relacionan realmente ambos conceptos? Según lo pensó Sarduy en su ensayo de 1972, el concepto de 'neobarroco' realiza una reducción del

---

espacio operativo del ‘barroco’ con el objetivo de detener su «metonomización irrefrenable». Es decir, mientras que lo barroco en Lezama Lima está vinculado a un espacio gnóstico que debe comprenderse como paisaje cultural omniabarcante, en el cual la imagen participa del devenir histórico que re-comienza con el mito del Señor barroco; en Sarduy —quien había adherido a un método semiótico-estructural y estaba convencido de la necesidad del *giro lingüístico*— dicho espacio acabó reducido al «espacio de los signos». El ámbito operativo del ‘barroco’ experimentó entonces una mutación muy considerable, pues pasó de abarcar el devenir americano concebido de forma integral («origen», paisaje, consciencia, identidad y expresión), a abarcar solamente un espacio lingüístico desarraigado del *mundo de la vida* y del fondo de historicidad del Barroco y sus obras.

Con esto, además, el concepto pudo comenzar a transitar desde el problema «*barroco y modernidad*» al problema «*neobarroco y posmodernidad*», ya que precisamente la postmodernidad implicaba una pérdida del referente y, con ello, del mundo fáctico y vital que está siempre *más acá* de las imágenes y los signos. De tal suerte que la conversión del barroco en un «esquema operatorio preciso» significó entonces la reducción de su ámbito operativo desde un plano onto-poético, cultural e histórico a un plano exclusivamente semiótico.<sup>573</sup> Así las cosas, la intención de Sarduy de evitar la «metonomización irrefrenable» del concepto no pudo cumplirse, pues el ‘neobarroco’ en tanto que esquema operatorio en el espacio de los signos, dio paso a una producción artística y a una teoría sobre esa producción que no dejó de desplazarse hacia otros conceptos: el ‘*neobarroso*’ (Néstor Perlongher sobre la obra de los poetas argentinos Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera), ‘*neobarrocho*’ (Soledad Bianchi sobre la obra del escritor chileno Pedro Lemebel),

---

<sup>573</sup> En esto diferimos un tanto de la visión aportada por Fecundo Ruiz, quien piensa la vertiente latinoamericana del concepto de barroco según «dos direcciones matrices, una ontológica y la otra estética: (1) el barroco (o su expresión) tiene con América una relación, sino única y eterna, al menos intrínseca; (2) el barroco concierne al lenguaje, y al lenguaje principalmente escrito...». (RUIZ, Fecundo. *La forma barroca latinoamericana...*, p.23). En realidad deberíamos matizar esa tesis señalando que se trató de una primera dirección *ontopoética* y no ontológica (en la cual no se pueden separar fácilmente el mundo de la vida, el comportamiento y la expresión estética, y esto aun cuando no se pretenda establecer una relación *sustancial* entre lo barroco y América, sino más bien una relación *poética, mítica, heurística, crítica o ficcional*. En este sentido, valga advertir, se ha excluido la reflexión de Alejo Carpentier sobre el ‘barroco’, la cual sí que traza efectivamente esa relación sustancial). Mientras que a la segunda dirección sería mejor denominarla *semiótica* y no estética, pues responde sobre todo a la reducción del ámbito operativo del ‘barroco’ al espacio sincrónico de los signos, como efecto del llamado *giro lingüístico*.

Por otra parte, el concepto de barroco *en tanto que tal*, implica siempre (en los tres casos contemplados: Lezama, De Campos y Echeverría) un arraigo histórico del concepto en el mundo y las obras del Barroco, a la vez que ese concepto opera en el mundo de la vida y se relaciona con una crítica a la «génesis» identitario-expresiva de América. En cambio, es con el ‘neobarroco’ de Sarduy que el concepto cambia de dirección, abandona el problema de la «génesis» histórica y se convierte en un esquema interpretativo formal vinculado exclusivamente al «espacio de los signos», aun cuando desde allí puedan derivarse efectos sobre ámbitos más amplios. En todo caso, lo cierto es que no pueden dividirse estrictamente lo ontológico y lo estético, cuando ya lo primero implica lo segundo en tanto que *ontopoiesis* y lo segundo puede llegar a operar sobre lo primero en tanto que irrupción sobre el *soporte simbólico de la sociedad*.

---

*neobarroco 'camp'* (Carlos Monsiváis sobre la cultura popular mexicana), *neobarroco postmoderno* (Omar Calabrese sobre la dinámica cultural del capitalismo tardío, o bien Franco Bifo Berardi sobre el semiocapitalismo y la imaginación global) y *'ultrabarroco'* (Mabel Moraña en relación con el arte postaurático latinoamericano).

Al límite, entonces, el 'barroco' como 'neobarroco' se excedió en una suerte de esquizofrenia conceptual, que fue aproximándose cada vez más a la lógica cultural postmoderna en tanto que proliferación incesante de signos sin referente y, por ende, poniendo en cuestión su potencial de resistencia estético-política. Aun así, el «arte de la contraconquista» se mantuvo en ese nuevo ámbito de los signos como resistencia al «sustento simbólico de la sociedad», es decir, al lenguaje en tanto que instrumento puramente comunicativo y logocéntrico; pues el lenguaje neobarroco, según lo concibió Sarduy, propone una proliferación improductiva y placentera de signos desligados de toda función comunicativa directa. Sin embargo, conforme se produjo el paso de la modernidad a la postmodernidad, ese potencial «revolucionario» del lenguaje neobarroco se vio amenazado por el avance de una cultura global donde precisamente los signos ya no valen por su sentido, sino por su efecto.

Por otra parte, aun cuando De Campos fue quien primeramente acuñó el término «neobarroco», en sus ensayos de los años ochenta el brasileño continuó más bien con la reflexión sobre el concepto de barroco propiamente dicho. Allí desarrolló —en una mezcla entre el pensamiento de Benjamin, Lezama, de Andrade y Derrida— el problema de la Modernidad y la crítica más radical a las nociones clásicas de origen, consciencia, identidad y expresión a partir de la singularidad del caso latinoamericano; añadiendo a todo esto ideas propias del movimiento vanguardista brasileño denominado Antropofagia.

A partir del caso paradigmático de la *Formacao da literatura brasileira* (1959) de Antonio Candido, De Campos detectó una alianza entre el «nacionalismo ontológico» y una forma de la historiografía literaria tachada de *clásico-romántica* (en tanto que privilegiaba la función comunicativa y referencial del lenguaje, es decir, el *yo lírico* y el *relato objetivo épico* en el que se inserta ese *yo* como Sujeto Nación). Esa forma de la historiografía caracterizada por el sustancialismo, la linealidad y la homogeneidad; no podía lidiar con la literatura barroca, pues esta destacaba sobre todo la función poética o inter-e-intertextual del lenguaje. De ese modo, en la *Formacao* de Candido, el poeta barroco brasileño Gregorio de Mattos, fue «secuestrado» e invisibilizado (y con él todo el periodo Barroco y sus obras) en virtud del relato hegemónico de la formación de la literatura brasileña y la identidad nacional. De tal suerte que el arte barroco quedó excluido por su carácter problemático respecto de toda sustancialidad, linealidad y homogeneidad. Se trató entonces de un «tercero excluido» que, al leer la historia de Latinoamérica «a contrapelo» reapareció como más «fundamental» que lo clásico y lo romántico. Así, fue posible pensar un «nacionalismo modal» donde lo nacional

---

se hallaba en perpetuo diálogo con la universal, pero, sobre todo, con *lo otro*, con lo diferente. He ahí que era posible producir una historiografía barroca como crítica del «nacionalismo ontológico» y del sustancialismo de la historiografía de *origen* romántico y *telos* clásico que le iba de suyo. Esta nueva forma de la historiografía se interesó antes por la transformación que por la formación de una literatura, una identidad o una expresión americanas. Asimismo, De Campos pudo extrapolar estas consideraciones a otras latitudes, afirmando que el secuestro de Gregorio de Mattos, era equiparable al secuestro de Góngora (en España), de Camargo (en Colombia), de Sor Juana (en México) y de Caviedes (en Perú).

El Barroco y sus fantasmas se ubicaban en ese lapso de tiempo que el autor describió como un momento del devenir histórico «donde la *voz del Ser*» no se había corporificado, esto es, en una «prehistoria in-forme inexistente» desde la perspectiva histórica hegemónica. Por consiguiente, todos esos nombres referían a «demiurgos retrospectivos» que habían sido «abolidos en el pasado para poder reactivar mejor el presente». He ahí que el Barroco, sus autores y sus obras —al ser «conta-secuestrados»— funcionaran como crítica radical a la «metafísica de la presencia» y a la «cuestión logocéntrica del origen» que sustentaba a los nacionalismos ontológicos de América Latina; pues en tanto que momento de convergencia entre mundos heterogéneos, no se podía ubicar el «Huevo ontológico», es decir, el origen clásico y simple; así como tampoco se podía determinar un *telos* absoluto, o bien, forzar la emergencia de un Sujeto o un Ser perfectamente idéntico a sí.

A todo esto, el mestizaje del siglo XVII arruinaba la posibilidad de toda identidad cerrada y compelia a pensar la identidad americana a partir de la figura del antropófago; devorador y transformador de lo otro. Del mismo modo, la confusión entre la supervivencia de lo medieval, la insistencia de lo renacentista, la problematicidad de lo indígena, la sugerencia de lo manierista y la absorción de lo barroco; hacían imposible que la expresión artística americana se concibiera a partir de una fuente determinada, de un estilo estable o de unas obras cerradas sobre sí. Habida cuenta de ello, no es gratuito que De Campos se haya referido a la expresión barroca latinoamericana como producto de un «origen vertiginoso» (el *Ur-sprung* benjaminiano) o, mejor aún, de un «no-origen», de una «no-infancia», de una «partenogénesis sin huevo ontológico». Por ende, como bien lo dijimos, *América nació a la expresión con una adulez monstruosa*, pues no sólo hablaba un «código de alteridades extremadamente complejo» (el barroco), sino que además lo hacía «en condición alterada». En resumidas cuentas, el «espacio gnóstico americano» con su Señor barroco, fue transfigurado en un «espacio crítico-paradójico» dotado de una diferencia hiperbólica sólo asimilable por la «razón antropofágica» que le es propia al americano. Con De Campos, en fin, se hizo evidente que si ya el barroco en Europa posibilitaba la concepción de una Modernidad alternativa, en América Latina esa diferencia fue duplicada en una Modernidad *diferida y disonante*.



---

Por último, cabe reafirmar que Bolívar Echeverría, al cabo del siglo XX, llevó el concepto de barroco a una instancia de consumación sólo en el siguiente sentido: su reflexión estética había absorbido las reflexiones anteriores (tanto europeas como latinoamericanas) y había detectado en ellas cuanto tenían de atinadas. Asimismo, pudo identificar los momentos más problemáticos y proponer soluciones coherentes; todo esto con el fin de apropiarse de esa doble tradición y, de esa manera, desarrollar exhaustivamente el contenido y la potencia conceptual del 'barroco'. Consiguientemente, el problema de la relación entre historia y obra de arte quedó subsanado a partir de la intrínseca correlación entre el *ethos histórico barroco* y la *estética barroca*, es decir, entre un comportamiento existencial que posee una base anímica con una voluntad de forma determinada y un estilo artístico entendido como donación sensible de esa forma. De igual modo, la compleja relación entre estilos *clásico-renacentista*, *manierista* y *barroco*, fue clarificada a partir de una descripción del cambio estilístico en el cual esos estilos no están separados ni se oponen tajantemente entre sí, sino que funcionan como instancias necesarias en el desarrollo, autonomización y comprensión del nuevo estilo. El estilo barroco sólo puede llegar a serlo si pasa por una instancia de «clasicismo barroco» y, posteriormente, termina en una autonomización al modo manierista, pero diferente de esta última en tanto que no sustituye abruptamente las formas del *canon* clásico, sino que las somete a una revitalización en busca de su dramaticidad y así acaba por descubrir una dramaticidad propia; la cual, además, resultó en sintonía con el contradictorio mundo moderno. Habida cuenta de esto, en cierto modo los *tipos clásico y barroco* de Wölfflin no serían más que los polos fijos y formalizados de ese proceso dinámico a cuya base se encuentran tanto una crisis material como una crisis formal. Por lo demás, los contextos alejados de la tensión inmediata respecto de la clasicidad renacentista, como España y América, llegaron a desarrollar con mayor contundencia una dramaticidad barroca autónoma.

En cuanto al problema de la inmanencia barroca, este fue resuelto a partir de la contradicción originaria del «hecho capitalista», la cual se propuso como catalizadora de diversas estrategias existenciales para habérselas con el mundo moderno. Los cuatro *ethe modernos* (clásico, barroco, realista y romántico) son pues configuraciones de la existencia y la expresión que se diferencian al interior de la modernidad capitalista, y esto según la manera en cómo lidian con la contradicción entre valor de uso y valor abstracto. De ese modo, lo que hemos denominado *estethos barroco* se vincula intrínsecamente con el *theatrum mundi* entendido como «*desviación esteticista de la energía productiva*», es decir, como la abertura de un espacio imaginario pletórico de efectos que, antes que simular la trascendencia y armonía perdidas, intentan hacer vivible un mundo invivible, intentan recuperar lo cualitativo del mundo de la vida en el mundo de la imagen. A diferencia de la transformación tecnocientífica del mundo propia del *ethos* realista, el *ethos* barroco realiza una transformación tecnoestética de ese mismo mundo. En conexión con esto, además, lo

---

barroco comparece como «origen» del arte moderno, pues en él la forma no se reduce a cumplir las exigencias del contenido mítico-religioso sino que ya se excede como pura forma sensible.

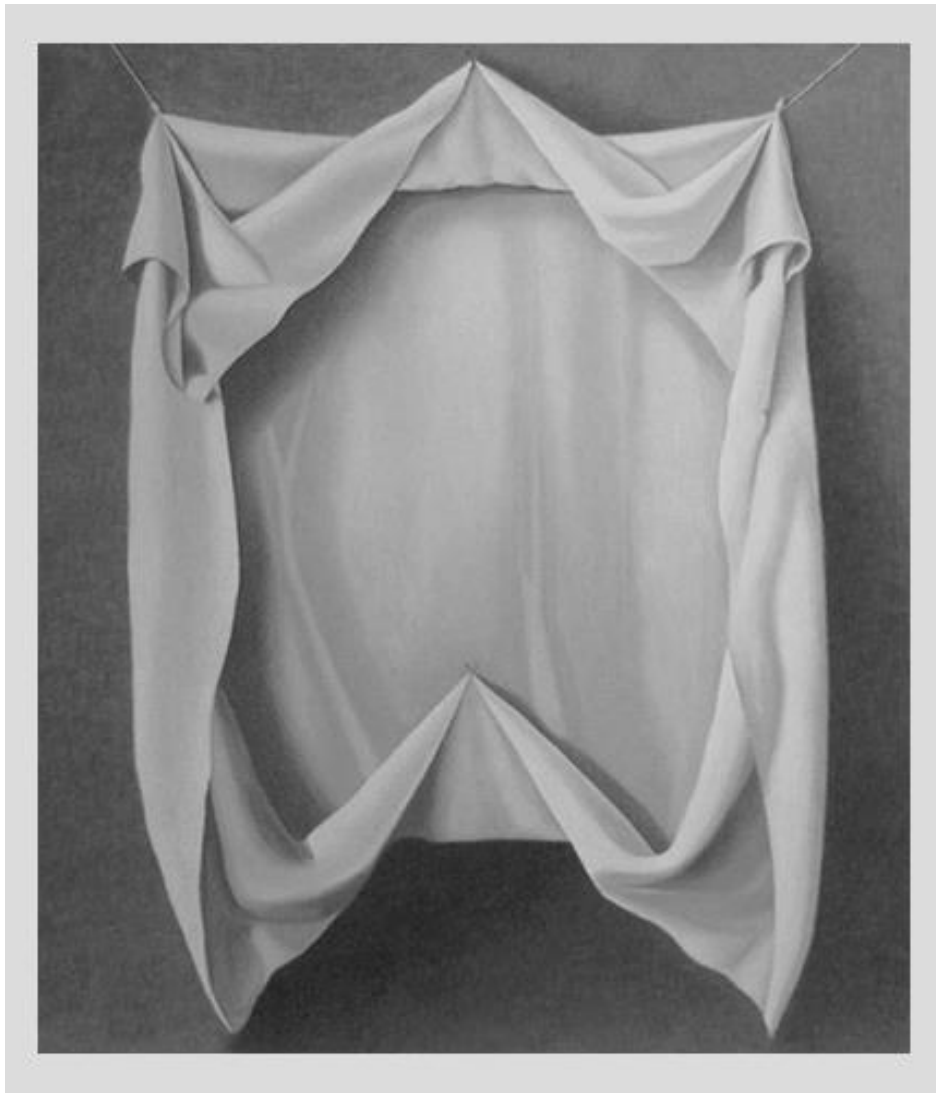
Por su parte, conforme el *ethos realista* se impone en el concierto de la Modernidad, el *estethos barroco* se propone como la gran disonancia, pues no acepta el protestantismo, la racionalidad y la instrumentalidad hegemónicas propias del Norte global. En esta línea, además, la relación específica entre lo barroco y América Latina no es postulada como la única posible, pero sí como la más paradigmática. Para el autor, la América colonial del siglo XVII fue el escenario de una estrategia de supervivencia, resistencia y expresión que puede ser llamada *barroca* en tanto que operó una «puesta en escena absoluta» y propició una «codigofagia» cultural, y ello a tal punto que abrió la posibilidad de un futuro diferente, esto es: de un proceso de modernización singular.

En esto último, de hecho, recae precisamente la potencialidad máxima del concepto de barroco: la capacidad de pensar con él una *forma diferida* de modernidad capitalista que posee sus propios ritmos de modernización, sus propias formas de estetización y sus modalidades de resistencia al «*ethos realista*» hegemónico. Por eso, incluso hoy, en los albores del siglo XXI, el *estethos barroco* se vincula con una exigencia que, dice Echeverría: «aparece en el ámbito de un discurso crítico acerca de la época presente y la caducidad de la modernidad que la sostiene». Es decir, el *ethos barroco*, si bien no es revolucionario por sí mismo, ejerce cierta resistencia al *status quo*. Esa resistencia, sin embargo, comienza a agotarse con la modernidad misma, lo cual obliga a pensar formas post-barrocas de resistencia; ya no a la modernidad caduca sino a la postmodernidad en ciernes. Dicho rápidamente, el *estethos barroco* es operativo en el ámbito moderno, pero una vez la modernidad transita hacia otra instancia (postmoderna), su operatividad se ve cuestionada, pues el *ethos realista* no sólo ha triunfado ya definitivamente (al menos en los contextos cosmopolitas de todo occidente), sino que también ha puesto el esteticismo (neo)barroco a su servicio, como una manera de promover la acumulación abstracta del capital a partir del estímulo sensible.

---

## PARTE TERCERA

### LA DIFERENCIA Y SU BORRADURA



[Manuel Moncloa. *Verónica (Deus absconditus)* 2005-2006. Óleo sobre tela / 85 x 75 cm.  
Colección MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”)]

---

UNA MODERNIDAD *DIFERIDA Y DISONANTE*:  
TENSIÓN, CRISIS Y POTENCIA EN EL 'BARROCO'

asumir la *distorsión*, asimilarla y devolverla multiplicandamente.  
(*El genio de nuestra raza —las reescrituras*)  
Leónidas Lamborghini

I. El *cómo* de la diferencia, sus estratos.

No es plausible responder a la pregunta fundamental de esta investigación (a saber: «¿cuál es la diferencia del concepto de 'barroco' entre el pensamiento estético europeo y latinoamericano del siglo XX?»); sin antes responder a otra pregunta: ¿cómo se produjo esa diferencia? o bien, ¿cuáles son los estratos diferenciadores que actuaron en el proceso histórico de concepción del 'barroco' en Europa y América Latina? A decir verdad, esos estratos diferenciadores son comunes a ambas latitudes y pueden dividirse en tres: la historicidad, la transhistoricidad y la operatividad. El primer estrato se corresponde con el fondo «fáctico» de la cuestión, es decir, con el tiempo y el espacio del Barroco *histórico* y sus obras de arte entendidas como expresión integral de ese mundo pasado. El segundo se corresponde con el *espacio de experiencia* desde el cual se produjo determinado concepto de barroco con cierto *valor de contemporaneidad*, es decir, con intenciones transhistóricas. Y, por último, el tercero se corresponde con el *espacio de expectativa* desde el cual se puso a operar el concepto, es decir, con las potencialidades que el 'barroco' pudo o no desarrollar según los condicionamientos dados por los dos estratos anteriores. Así, mientras que la historicidad refiere a los siglos XVII y XVIII; la transhistoricidad y la operatividad se producen a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX. En cualquier caso, ese proceso de diferenciación estratificada, sólo puede comprenderse como sucediendo al interior de un macrocontexto compartido que habremos de llamar *Modernidad occidental*.

---

## II. La diferencia en la historicidad del concepto

El estrato de historicidad, entonces, plantea que no es lo mismo producir un concepto atendiendo a las obras de arte del *Barroco europeo* que hacerlo atendiendo a las obras del *Barroco americano*. Por eso, de tener que practicar aquí una reducción, diríamos que las obras barrocas europeas poseen una relación tensa y problemática con las obras clásicas del Renacimiento. Mientras tanto, algo muy distinto sucede al realizar la misma reducción con las obras barrocas americanas, pues estas poseen una relación tensa y problemática no con las obras clásico-renacentistas, sino con las obras del barroco europeo y, sobre todo, del ibérico. En esa misma línea, de conceder que las obras de arte expresan un mundo histórico singular —y aquí es indiferente si la metodología adoptada por los diversos autores concuerda o no con esa premisa—, entonces es distinto aquello que expresan en Europa de aquello que expresan en América.

En el *Viejo Continente*, las obras barrocas son la expresión de un agotamiento de las formas clásico-renacentistas y, por contigüidad, de una inadecuación de esas formas respecto del nuevo sentido del mundo concebido como decentrado, infinito, homogéneo, inmanente y desencantado, es decir, necesitado de un *sucedáneo estético* ante la secularización del misterio divino. En cambio, en el *Nuevo Mundo*, las obras barrocas expresan, además de los ecos provocados por lo anterior, la inconformidad de las formas barrocas impuestas por los conquistadores respecto del paisaje, la sensibilidad indígena y la consciencia criolla de los americanos. No en vano, ellas son la materialización seminal de cierta resistencia estético-política al interior del mundo colonial. A esto ha de sumarse que las obras americanas condensan mundos expresivos radicalmente heterogéneos (a saber: precolombino, ibérico y africano) cosa que no sucede en el caso de las obras europeas. Dicho con pocas palabras, mientras que el fondo de historicidad europeo está marcado por la *vejación copernicana* y la «revolución espiritual del siglo XVII», su homólogo americano lo está en mayor medida por la *herida colonial* y la *con-fusión* de mundos expresivos heterogéneos.

---

### III. La diferencia en la transhistoricidad del concepto

La transhistoricidad, por su parte, estuvo ligada con el *espacio de experiencia* entendido como un «pasado presente» que afectó directamente la enunciación del concepto. Este *espacio de experiencia* lo hemos reducido a dos constantes, una para la tradición estética europea y otra para la tradición estética latinoamericana. En el primer caso, se trata de la constante de *tensión extrínseca y crisis del Ideal clásico*, mientras que en el segundo caso de la constante de *tensión intrínseca y crisis identitario-expresiva*. Esas constantes, por consiguiente, implican dos criterios de diferenciación: la tensión conceptual y la crisis (a la cual el concepto respondió).

En cuanto a la *diferencia de tensión conceptual*, valga decir que ella se produjo en virtud del carácter específico de las obras que se analizaron, ya lo dijimos: en Europa las obras barrocas están en tensión con las renacentistas, mientras que en América lo están con sus homólogas europeas. Por ende, el pensamiento estético europeo tendió a concebir el concepto de barroco como contrapuesto al concepto de lo clásico, mientras que la tradición latinoamericana tendió a proponer el mismo concepto pero en tensión con su versión europea. Como se ve, en todo esto el estrato de la historicidad se compenetra con el de la transhistoricidad del concepto.

En la tradición europea, entonces, se adoptó una visión de lo barroco contrapuesta simétricamente a la visión de lo clásico. De hecho, la versión prototípica de esa contraposición estuvo dada por lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, pero luego se estableció la contraposición wolffliana entre el *tipo clásico* y el *tipo barroco* (cada uno con sus cinco *esquemas ópticos* opuestos), la *dorsiana* entre el *eón clásico* y el *eón barroco* (pero también entre *Razón y Vida* o *Cultura y Carnaval*) e, incluso, aunque en menor medida, la *benjaminiana* entre *símbolo clásico* y *alegoría barroca*. Con Hauser, por su parte, esa relación tensa tampoco se superó completamente, pues su concepto de barroco también implicaba una tensión con lo clásico, ya no como su opuesto simétrico, pero sí como su presupuesto necesario. En cualquier caso, a lo largo de este estudio se ha hecho evidente que la contraposición entre el concepto de lo clásico y lo barroco fue quizá la más productiva para pensar los *fenómenos*

---

*estéticos* de la modernidad artística (europea), pues ésta subsume toda otra serie de contraposiciones formales y expresivas: ser y devenir, esencia y apariencia, objetivo y subjetivo, háptico y óptico, individualidad y totalidad, finito e infinito, obra cerrada y obra abierta, simbolicidad y alegoresis, medida y desmedida, antropomorficidad orgánica y «amorficidad» aórgica, bello y sublime; en suma, antiguo y moderno.

Todas estas dicotomías, no obstante, fueron construidas unívocamente, es decir, partiendo de lo clásico y sus valores para llegar a los valores contrarios que se le asignaron a lo barroco. Existió en consecuencia un desequilibrio producido por la idealidad primigenia de lo clásico, que afectó directamente en la concepción de lo barroco.<sup>574</sup> En esa concepción se operó pues negativamente y, por eso, en muchas ocasiones se desatendió a la autoridad de las obras de arte en los asuntos de la estética, superponiéndoles la autoridad de valores formales preconcebidos. De hecho, los mejores ejemplos de ello son: la invitación de Wölfflin a definir lo barroco como contrario al «evangelio artístico» de Winkelmann y, por otra parte, la rigidez con la cual D'Ors separó *Razón y Vida*, olvidando que en su momento lo clásico también pudo ser vitalista o que sin duda lo barroco se sirvió de ciertos triunfos del espíritu científico moderno.

A pesar de esto Benjamin fue el primero que desarrolló un vocabulario ajeno a la estética clasicista con el fin de aproximarse a la expresión barroca y, de esa manera, pudo realizar una aproximación bastante menos vinculada a la lógica dicotómica. Quizá la clave de su abordaje resida en la comprensión de la obra de arte en tanto que «expresión integral» de un mundo histórico, ya que ello permite

---

<sup>574</sup> Esto evidencia que, en gran medida, allí se operó de manera dogmática en tanto que el análisis de las obras barrocas no partió directamente de estas, sino que presupuso una serie de valores formales barrocos derivados negativamente de los valores clásicos, que luego fueron endosados —a veces forzosamente— a las obras barrocas. A este propósito, Bolívar Echeverría ha señalado con precisión que: «sólo desde la perspectiva formal *clásica* lo barroco puede aparecer como una de-formación», pero además «sólo en comparación con la forma realista puede resultar insuficiente y sólo respecto del creacionismo formal *romántico* puede ser visto como conservador. Se trata, así, por debajo de esos tres conjuntos de calificativos que ha recibido el arte postrenacentista, de tres definiciones que dicen más acerca del lugar teórico desde el que se lo define que acerca de lo barroco, lo manierista, etcétera, tomados en sí mismos. Son definiciones que sólo indirectamente nos permiten ver en qué puede consistir lo barroco». (ECHEVERRÍA, Bolívar. «El Ethos Barroco». *Debate Feminista* 13, 1996, p.76).

---

pensar el arte como un fenómeno que desborda lo puramente estético, pues este también se encuentra estrechamente vinculado con lo existencial y lo histórico. Asimismo, la obra de arte comprendida en ese sentido es «anterior» a todo juicio estético, es decir, no vale por su tabulación respecto de valores estéticos ideales o predeterminados, ni tampoco por su efecto psicológico en el percipiente; sino porque absorbe lo histórico como ningún otro producto humano lo hace, es decir, integralmente. En la obra de arte como tal, cuya necesidad no es otra que la de *ser-ahí* que ella comporta en sí misma, se comprimen los diversos ámbitos de la acción histórica y de esa manera quedan habilitados a la posteridad en tanto que esenciales. Por ello la obra de arte para Benjamin vehicula contenido cognitivo toda vez que posibilita la descripción de una imagen del mundo pasado como *refractada* en el presente. El paso desde el ‘barroco’ como concepto al barroco como idea, significó entonces un salto cualitativo mediante el cual las obras barrocas pudieron expresar mucho más que un cambio de estilo; pues en realidad expresaban *alegóricamente* todo un mundo de sentido (tan sensible como significante) que era también el mundo en el cual se produjeron los temores melancólicos y las esperanzas juguetonas complicadas en el «origen» [*Ur-sprung*] de una Modernidad «anticlásica» y alternativa.

En todo esto, la reflexión de Benjamin se conecta con la de Lezama, aun cuando Lezama no haya leído el *Trauerspielbuch* de Benjamin ni éste último *La expresión americana* del cubano. Esto es quizá lo más oscuro y refractario en esta historia conceptual del barroco, a saber, la proximidad entre el pensamiento estético benjaminiano y lezamiano aun cuando ambos no tuvieron entre sí un punto de contacto *real*. Más aún, parece que el punto de contacto no es otro que el barroco como objeto del pensamiento estético (antidogmático), es decir, la obra barroca vista como catalizadora de una crítica al «origen», al causalismo historicista, al formalismo desarraigado y al materialismo sin esencias. En ese espacio de similitud (pero también de diferencia), el judío melancólico y el católico exuberante son como los dos rostros del barroco, como el luto y el disfrute entremezclándose en el corazón de la estética moderna.



---

Con todo, muy diferente es cuanto sucede con la tensión conceptual en América Latina. Pues así como las obras del Barroco americano estuvieron en tensión con las formas importadas del barroco europeo, así también el concepto que se produjo en esta tradición tiene por *negatividad* a su homólogo europeo. No en vano, desde Ureña apareció la referencia a las formas barrocas europeas como un «marco» que la sensibilidad indígena y criolla vino a transformar desde dentro, quizá hasta al punto de romperlo. No muy distinta fue la opinión de Picón Salas respecto de un «molde escolástico» que los literatos criollos tendieron a transfigurar a su modo. Idénticamente, cuando Cintio Vitier comentaba a Lezama, hablaba de una «semilla formal» como el aporte extranjero; la cual, una vez entró en contacto con la tierra y el paisaje latinoamericanos, brotó como una expresión ya nuestra, ya completamente otra por el simple hecho de nutrirse y crecer en otro espacio; más abierto, más fantástico y más exuberante. En esto, tampoco es casual que Lezama definiera al barroco europeo como «acumulación *sin* tensión», pues con ello simplemente reafirma que lo barroco —como sucede en el caso americano— sólo puede ser verdaderamente *tenso* en tanto que su tensión sea intrínseca y no extrínseca a la obra.<sup>575</sup>

Así las cosas, quien impugnó directamente el concepto de barroco producido por Wölfflin, Worringer (y D'Ors), fue Lezama. Ciertamente, con un espíritu tan paródico como poético, el cubano se refirió a sus reflexiones como viciadas por las «doctísimas antiparras» de los profesores de Heidelberg y Basilea. Con ese gesto paródico, Lezama disolvió la *seriedad teórica* de los abordajes europeos y anunció su *jovialidad poética* de raíz americana. Pues, su concepción de la labor estética presuponía un cambio en la forma de aproximarse especulativamente al barroco. Allí se trató del paso desde un formalismo psicologista del estilo y una historia de las «constantes artísticas», a una *ontopoiesis* de la expresión y una historia de las *eras imaginarias*. No obstante, la operación de Lezama se dio al interior del concepto de barroco preexistente, pues precisamente la tensión intrínseca no podía operar por

---

<sup>575</sup> Aun así, no podemos negar que en América Latina también hubo tensiones extrínsecas de lo barroco con lo clásico y lo romántico, pero estas son menos fundamentales en el proceso de conceptualización; pues tuvieron que ver sobre todo con la querrela entre «nacionalismo ontológico» (con su historiografía de origen romántico y *telos* clásico) y el «nacionalismo modal» o «universalismo diferencial» (con su historiografía del devenir y el diferir barrocos).

---

contraposición, sino sólo por transformación o devoración. Lezama, en ese sentido, no negó completamente el concepto de barroco propuesto por Wölfflin o D'Ors (aunque sí abandonó la opinión de Worringer), sino que lo transformó en virtud de su aproximación poética y mítica; esto a la vez que lo «erosionó» al confrontarlo con el paisaje y el «espacio gnóstico americano».

Efectivamente: algo de los rasgos barrocos teorizados por Wölfflin sobrevivió (por ejemplo, la *forma abierta*) pero ya no como rasgos formales, sino sobre todo como modos de expresión. La forma abierta no es un rasgo constatable únicamente en la naturaleza de la obra, sino que ya morfogenéticamente lo barroco tiende a la abertura. Así, la forma barroca —a diferencia de la clásica—, posee la capacidad de incorporar y transformar otras formas de expresión. Asimismo, esa abertura permite pensar la «forma en devenir» que salva las distancias entre el ser de la naturaleza y el hombre, a través de la *imago*. Consecuentemente, aquello que en Wölfflin son polos fijos y estáticos de la forma, en Lezama son formas en devenir y devenires de la forma (barroca) en el espacio americano. De igual modo, ante el *eón* barroco de D'Ors, Lezama apunta que este implica un *pesimismo de la repetición*, porque según él el barroco sólo emerge de una singularidad histórica que coincide con el nacimiento moderno de América. En ese sentido, para Lezama no hay un relevo determinista entre formas clásicas y barrocas desde todos los tiempos, sino que la forma barroca debe ser pensada a partir del «problematismo» iberoamericano al interior de una modernidad naciente. Para Lezama, de hecho, no hay *transhistoricidad regresiva* del 'barroco' (como sí la hay en Nietzsche, Wölfflin o D'Ors), pues el arte barroco sólo puede emerger de un acontecimiento histórico moderno y, luego, nunca se repite como tal sino que *re-comienza* diferentemente a cada vez.<sup>576</sup> Este es un aspecto que De Campos y Echevarría comprendieron

---

<sup>576</sup> Cuanto permite una *transhistoricidad regresiva* del 'barroco' es el formalismo y sus variantes morfológicas, pues perfectamente las formas desatadas de sus contenidos históricos se pueden extrapolar indiscriminadamente. Así, la exuberancia ornamental y el exceso dinámico pueden verse en el gótico, en el arte helenístico, en el arte primitivo. Sin embargo, toda vez que se mantenga una unión entre forma y contenido, la transhistoricidad regresiva flaquea, pues el barroco posee contenidos estrictamente modernos y tensiones necesariamente cristianas y, por ello, sólo puede transhistorizarse adecuadamente hacia el presente; es decir, a lo extenso de la Modernidad occidental.

---

perfectamente: el arte barroco y su concepto están intrínsecamente vinculados al problema de la Modernidad occidental.

En el caso de Haroldo De Campos, la tensión conceptual intrínseca también implicaba la devoración de ciertas concepciones europeas del 'barroco'. Así pues, si la tradición europea pensó el barroco como alteridad respecto de lo clásico-renacentista, el brasileño concibió al 'barroco americano' como una devoración y multiplicación de esa alteridad, es decir, como una *doble alteridad*. Esto se resume en su fórmula de un código estético de alteridades dicho en condición alterada; pero, entonces, allí no hay contraposición sino movimiento hiperbólico de diferenciación. Mientras tanto, en lo que a Bolívar Echeverría respecta, la emergencia del estilo barroco en general se conceptualizó de manera dinámica, esto es, como un proceso histórico de paulatina autonomización formal e invención de una nueva dramaticidad artística. Por ello el 'barroco' sólo se comprende en tanto que *puso a prueba* la adecuación de las formas clásico-renacentistas respecto de un mundo en crisis y cambio constante. Fue entonces que se produjo un reemplazo violento de esas formas que derivó en el manierismo, esto aun cuando ese estilo no haya sido la solución más efectiva a la «crisis del clasicismo renacentista». Ante semejante situación, fue absolutamente necesario llevar las formas clásicas a tal «estado de fibrilación» que dieran con el vacío, con el *hórror vacui* de una dramaticidad muerta. Solo entonces pudo comenzar a producirse una nueva dramaticidad barroca dotada con formas propias que, no obstante, alcanzó su plena autonomía en latitudes alejadas de la exigencia renacentista y de la iconoclastia reformista; tal como España y, ante todo, América. En América, además, lo barroco arribó como vacío de clasicidad y, por ende, abierto a la incorporación de nuevos contenidos sensibles dados por la expresión indígena y criolla. En fin, para poner un ejemplo de todo esto, piénsese en una *cariátide* renacentista de forma clásica siendo retorcida hasta su manifestación barroca y, finalmente, siendo transformada por la irrupción del mundo expresivo indígena en la *indiátide* de la Portada de San Lorenzo; la cual, por cierto, evidencia un arraigo inconfundible a la vitalidad de la piedra incaica o; como bien afirmaba Lezama: «la absorción del bosque por la contenciosa piedra».

---

Así las cosas, en Europa el 'barroco' ejerció como *contraconcepto* de lo clásico y en América como *contraconcepto* de lo barroco mismo. Por consiguiente, el 'barroco' cumplió en ambos contextos una función de resistencia frente a un concepto estético hegemónico y, por ende, si lo barroco en Europa difiere de lo clásico, en América difiere de lo clásico y de lo barroco mismo; postula una *doble diferencia* o una *diferencia y disonancia*. En resumidas cuentas, la singularidad de las obras de arte producidas durante el Barroco histórico ya fuese en Europa o América, afectó el modo en cómo se las interpretó y, por consiguiente, produjo una diferencia a nivel del concepto durante el siglo XX, ya fuese la tensión de este extrínseca o intrínseca respecto de otro concepto. Por eso, lo fundamental es insistir en que «*el concepto está dado por la singularidad de las obras que lo sostienen*»<sup>577</sup>, y esto tanto más en cuanto mayor sea la atención a la obra como expresión de un mundo histórico complejo.

En cuanto a la *diferencia de crisis*, es obvio que esta también emergió de la diferencia entre los fondos de historicidad antes aludidos. En Europa, el cambio en la visión de mundo se tradujo en una progresiva inadecuación de las exigencias clasicistas. En cierta medida, la «crisis del clasicismo renacentista» que dio paso al arte barroco, anunciaba a su vez *la crisis del Ideal clásico* en tiempos de Winkelmann que, a la postre, suscitó la emergencia del concepto de barroco. No en vano, la economía mimética del proyecto winklemanniano se vio frustrada ante la constatación de sus falsos presupuestos; pues el isomorfismo entre Antigüedad Clásica, Renacimiento e Ilustración era demasiado superficial y dogmático como para soportar la radicalidad del cambio histórico moderno. De hecho, si ya entre la Antigüedad Clásica y el Renacimiento mediaba nada menos que el Cristianismo, con lo cual ambas instancias no eran equiparables más que en superficie; ahora, entre la Antigüedad y la Ilustración neoclásica existía una grieta insalvable marcada por la «revolución espiritual del siglo XVII». En ese sentido, la proyección neoclásica del Ideal y el «origen» sobre la Grecia antigua, fue el último intento —tan efectivo como efímero— de salvar las distancias y las diferencias entre una y otra instancia históricas.

---

<sup>577</sup> CANGI, Adrián. «Historicidad y transhistoricidad del barroco»..., p.72.

---

Pero, tarde o temprano, ese intento se vio frustrado al no poder operar ya ningún Renacimiento efectivo, ninguna actualización medianamente ingenua del mundo de sentido de los antiguos; sino que ya sólo cabía forzar la imitación del Ideal, el cual además era imposible de imitar en un mundo desencantado, inmanente, reflexivo y carente de sentido mítico-religioso inmediato. El Ideal artístico (neo)clásico, entonces, se mostró contraproducente una vez sus exigencias se revelaron imposibles de satisfacer. El devenir moderno no podía aceptar la pretensión de eternidad de la obra clásica, tampoco su simbolicidad, su cerrazón, su unidad y sencillez, su simetría, su antropomorficidad o su plenitud de Ser; pues, ¿cómo no iba a revelarse «falsa» una obra de fundamento cósmico en un mundo a-cósmico? ¿Cómo no iban los dioses griegos a mostrarse reificados, carentes de sentido mítico-religioso, en un mundo decididamente reflexivo y crítico? ¿Cómo no iba Winkelmann a inclinarse por las obras helenísticas y hacerlas pasar por clásicas? ¿Cómo no iba a ser un torso en ruinas más «sublime» que una obra en su entereza? Así las cosas, al situar el objeto ideal de la imitación en un pasado inaccesible, Winkelmann se condenó a una resignación melancólica y a una traición secreta respecto de sus propios principios. A todo esto lo hemos llamado la *crisis del Ideal clásico*.

Más adelante, hacia finales del siglo XIX, Nietzsche arribó con su «crepúsculo de los ídolos» para des-mitificar y destruir *críticamente* a dicho Ideal, intentando desesperadamente reemplazarlo con otro nuevo de raigambre pre-clásica, es decir, dionisiaca. Fue justo en ese movimiento interpretativo que el 'barroco' pudo entrar a escena como un concepto positivo y necesario, pues sólo una vez el Ideal clásico exteriorizó su aridez y su agonía ante los ojos del joven Nietzsche (quizá el último romántico), sólo entonces lo barroco comenzó a emerger del olvido y el desprecio históricos. Lo clásico, no obstante, se aferró con insistencia al subconsciente del pensamiento estético europeo. Sin lugar a dudas había algo en la clasicidad —en la belleza ideal antropomórfica y simbólica— que por más destrucción consciente que se practicara, acababa inconscientemente afectando el juicio estético. Por eso, Nietzsche aun miró con melancolía el gran arte clásico que se marchitaba y se refería al barroco como expresión de un «afeamiento del alma humana», es decir, del «alma

---

bella» del clasicismo. Wölfflin, en esa línea, al tiempo que sostenía la necesidad transhistórica del concepto de barroco, conceptualizó esa forma expresiva como «decadente», esto es: como la pérdida de la finura en el «sentido formal», o bien como un «amorfismo» y una desviación respecto del «evangelio artístico» de Winkelmann. D'Ors, a la sazón, se decantó de entrada por la superioridad del *eón* clásico, pero además percibió en lo barroco una amenaza, un afeminamiento, una seducción abismal que debía ser repelida con los medios de la razón. De hecho, fue el miedo ante la pérdida de la cordura que le sobreviene a quien escucha el canto de las sirenas (alegoría de la pasión barroca), cuanto alejó al filósofo catalán del *eón* barroco. Si Winkelmann no pudo resistirse ante la tensión entre «la extrema pasión y el extremo control», a D'Ors le aterrorizaban tanto como le conmovían los encantos del barroco; y entonces los conjuraba con el «arduo trabajo del clasicismo».

Em América, por su parte, alejada en gran medida del subconsciente estético europeo y sometida por los preceptos contrarreformistas de una España con escaso Renacimiento; la crisis fundamental fue otra. Como ya ha sido señalado, la *herida colonial* significó un tajo en el devenir histórico de los pueblos precolombinos que, a la postre, se tradujo en una aniquilación de casi el 90% de la población autóctona. De ese modo, los americanos fueron despojados de toda posibilidad de forjarse ellos mismos un pasado ideal de tipo clásico, pero, también, un «origen» simple y puntual. En ese sentido, durante el siglo XVII, el proyecto civilizatorio colonial admitió como necesario (para procurar la supervivencia de conquistadores y conquistados) el proceso de mestizaje y «codigofagia» cultural. Fue entonces que todo punto de referencia originario —tanto en lo natural-genético como en lo cultural-estético— quedó diseminado en una mezcla indisoluble. Sin embargo, como la mentalidad europea acabó por triunfar en el *Nuevo Mundo*, tras las independencias del siglo XIX, una vez este debió lidiar conscientemente con la pregunta por el «origen» de su identidad y expresión, surgió una «angustia ontológica» generalizada; pues dicha mentalidad exigía precisamente una respuesta *sustancial* a una situación histórica de tal singularidad que imposibilitaba hallar tal sustancia. He ahí la *crisis identitario-expresiva* que constituye el *espacio de experiencia* propio de la tradición estética latinoamericana.

---

Fue entonces que se abrieron dos posibilidades muy distintas: *una* que respondía a esa angustia sin criticar los presupuestos de la pregunta y *otra* que comenzó por criticar dichos presupuestos. En el primer caso, la solución fue fácil y por ello dogmática, superficial y malamente ideológica, a saber: la identidad y expresión latinoamericanas estaban dadas por un «nacionalismo ontológico» que impone el Ser desde el Poder. Resulta entonces una identidad individual y cerrada que se expresa en la alianza entre el yo-lírico romántico y el Sujeto Ideal que se conforma a través de un relato épico (o clásico) de la formación nacional; excluyente, por lo demás, de la diferencia (indígena, criolla, africana u oriental). En el segundo caso, en cambio, se comenzó por cuestionar las exigencias de la pregunta: ¿por qué deberíamos tener una identidad cultural (cerrada), una expresión (uniforme) y un origen (puntual o simple)? A este respecto, incluso podemos afirmar que la colonización se hace efectiva sólo una vez se imponen las nociones hegemónicas del pensamiento europeo sobre el origen, la consciencia, la identidad y la expresión. Frente a ello, por la misma fuerza reprimida del Barroco, sólo la vuelta sobre ese tiempo y sus obras de arte, permitió repensar críticamente desde la *singularidad americana* dichas exigencias propias de la «metafísica de la presencia» europea.

La *expresión barroca americana*, consiguientemente, comenzó a tornarse necesaria como una respuesta alternativa y antihegemónica a la «angustia ontológica» de la primera mitad del siglo XX. Dicho en pocas palabras, el concepto de barroco en América respondió a la *crisis identitario-expresiva*, pero no de forma evasiva y dogmática, sino de forma crítica y poética. Cuando la mirada americana se situó en la grieta entre lo romántico y lo clásico encontró al tercero excluido que era lo barroco. Posteriormente constató la «parte dolorosa» y la «parte fantástica» de esa forma expresiva y convirtió la primera en un principio creador de resistencia. En cuanto al origen, este fue reemplazado con la *ficción fundante del Señor barroco*, es decir, con una imagen del mundo que era ya siempre la del mundo como imagen. Idénticamente, la noción de identidad en tanto que ser, fue reemplazada por la identidad en tanto que devenir (en constante diálogo con lo otro) y que, al devorar lo otro, se deja transformar a «sí mismo». Finalmente, la expresión en tanto que bella o sublime, fue reemplazada por la expresión en tanto que apertura sensible de un

---

fondo común llamado América, la cual se va singularizando según las coordenadas que el Señor barroco adopte a lo largo y ancho del «espacio gnóstico americano».

#### IV. Excurso mítico: del origen clásico al «no-origen» barroco

Hemos de admitir que todo «origen» es siempre de carácter mítico, es decir, el ser humano —al lidiar con la pregunta irresoluble «¿de dónde venimos y a dónde vamos?»—; o bien renuncia a dar una respuesta, o bien la inventa. El origen, por consiguiente, es un ámbito estrechamente vinculado con la imagen, pues sólo la invención puede colmar el vacío que esa instancia comporta. Como bien lo ha dicho el pensador francés Jean-Luc Nancy: «Es la imaginación, en efecto, quien detenta el secreto de una fuerza original de la naturaleza —única capaz de verdaderas inauguraciones. La ficción poética es el verdadero —si no el verídico— origen del mundo».<sup>578</sup> De ello se sigue que el mito del origen es «por naturaleza» imaginario, aun cuando ese estatuto se haya presentado a la autoconsciencia de un pueblo en tanto que tal o, por lo contrario, se experimente como una realidad viva e incuestionable.

Por eso, también es necesario distinguir entre el *mito como religión* y el *mito como arte*. Mientras aquel preponderó sobre todo en los tiempos premodernos, este último es más propio de los tiempos modernos. Esa diferencia, de hecho, también puede pensarse en términos kierkegaardianos, pues no es lo mismo —nos dice el filósofo danés— *lo mítico* en sí que la *exposición mítica*. Lo primero acontece durante los periodos pre-reflexivos de la humanidad, en los cuales la duda no ha reclamado respuestas propiamente especulativas a las preguntas fundamentales, mientras que lo segundo aparece justamente en los tiempos reflexivos, cuando la duda ha disuelto el *mito* y, entonces, la *exposición mítica* aparece como sucedáneo de *lo mítico* en sí, esto es: como una forma de volver a lo mítico cuando ello ya no está presente sino como historia. Dicho de otro modo, *lo mítico* en sí hace uso de la imagen sin reflexionar

---

<sup>578</sup> NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Traducción de José Manuel Garrido. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2000. p.67 (énfasis nuestro).



---

sobre la imagen, mientras que la *exposición mítica* está consciente de la función que la imagen cumple y, por consiguiente, *sabe* que el mito (del origen) es imaginario. En esta medida, nos parece que la definición de «imagen» que brinda Kierkegaard es muy pertinente:

Si, una vez que la conciencia ha despertado, la imaginación añora por su parte retornar a esos sueños, *lo mítico* se presenta bajo una *nueva forma*, a saber, *como imagen*. [...] Se puede llegar a una consideración semejante de lo mítico partiendo *de lo figurativo*. En una época reflexiva, por cierto, al ver que sólo raramente y a su pesar lo mítico se hace presente en una exposición reflexiva, al verle evocar, como si se tratase de un fósil antediluviano, una forma extraña de existencia exterminada por la duda, tal vez nos maraville pensar que lo imaginario pudo desempeñar alguna vez un papel tan importante. Pero cuando la imagen va extendiéndose y alojando más y más dentro de sí, invita entonces al espectador a reposar en ella [...] Y cuando, finalmente, logra tener tal alcance que la existencia toda se hace visible en ella, la imagen es entonces un *movimiento retrógrado* hacia *lo mítico*.<sup>579</sup>

La evocación de *lo mítico* al interior de una época reflexiva como lo es, por antonomasia, la Modernidad; es comparada por Kierkegaard con el rescate de un «fósil antediluviano», es decir, perteneciente a la prehistoria. En este sentido, el pensador danés posee una concepción dialéctica del devenir histórico muy similar a la «historia natural» de Benjamin. Al igual que para este, aquello que en cierto momento constituyó un mundo de sentido vivo (*lo mítico*) ha quedado fosilizado en una instancia prehistórica al modo de una «segunda naturaleza». Por ende, sólo el *movimiento retrógrado* que corresponde a la imagen o al pensamiento figurativo; puede reanimar a ese mito fosilizado, aunque no en su sentido original, pero quizá sí en su forma. De hecho, la conciencia moderna que emprende esa tarea, sabe que al optar por una *exposición mítica*, no recupera lo mítico en sí, sino a lo sumo un débil *efecto de mito*. No en vano, dice Kierkegaard, puede sorprendernos que lo imaginario haya ejercido alguna vez un «papel tan importante», es decir, tan serio como para no despertar la sospecha de que se trataba precisamente de algo meramente imaginario. En todo caso, la imagen también puede extenderse y hacer que la «existencia toda» se haga visible en ella, es decir, convertirse en una suerte de «metáfora absoluta» que procura el reposo ante la duda hiperbólica que «extermina» a los resabios míticos.

---

<sup>579</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Sobre el concepto de ironía*. En: *Escritos Volumen I*. Madrid: Trotta, 2006. p.157-158

---

Por lo demás, si concedemos que la Modernidad constituye una época en la cual la adopción de un modo de exposición filosófica (o científica) fue tomando todo el protagonismo; entonces se comprende la necesidad de algunos pensadores de intercalar *exposición reflexiva* y *exposición mítica*. Al igual que lo hiciese el propio Kierkegaard, esa mezcla entre modos de exposición la podemos hallar en gran parte de nuestros autores, sobre todo en Winkelmann, Nietzsche, Benjamin, D'Ors, Lezama, De Campos y Echeverría. No obstante, el modo en cómo esos autores emprendieron el *movimiento retrógrado hacia lo mítico*, fue bien distinto en unos y otros, cosa que permite esbozar una suerte de «diferencia originaria» entre el pensamiento estético europeo y latinoamericano sobre el 'barroco'. Vayamos pues al análisis de esa diferencia.

La necesidad de comenzar nuestro estudio con Winkelmann residió justamente en su adopción de una forma de *exposición mítica* orientada a producir una *imagen* ideal de la Grecia Clásica, necesaria para el sustento de una modernidad ilustrada (aunque también de una identidad nacional alemana). En el arte griego Winkelmann encontró la idealidad de la belleza que, a su vez, era el producto de una libertad, una racionalidad y una bondad ideales. Cuando Winkelmann conceptúa lo clásico, afirma que las formas artísticas evidenciadas por la escultura griega *deben* constituir el canon. Así: lo bello *debe ser* como lo griego clásico, es decir, como lo divino puesto en la figura de lo humano y lo humano comprendido como trasunto de lo divino. La antropomorfosis de lo divino es realmente el corazón de la estética clasicista, es decir, es el Ideal como la idea realizada en la figura que le es propia. En ello se sustenta además la noción de símbolo, entendido como fusión perfecta entre lo suprasensible y lo sensible. Por ello la *mimesis* del arte griego es la *mimesis* del Ideal clásico. Más aún, el Ideal clásico estuvo íntimamente vinculado al interés de ligar el *origen puntual* de Occidente y de la Modernidad, a la Grecia Clásica. Se trató pues de un origen que, desde la perspectiva clasicista, había sido interrumpido por la Edad Media y el Barroco; sin que por ello dejase de ser susceptible de repetición.

A todo esto, en sus descripciones apasionadas de las obras griegas, Winkelmann apeló a una *exposición mítica* intercalada con una práctica histórica y

---

arqueológica, de modo tal que el sentido de esas obras se reanimara en el presente. A decir verdad, en ello parece haber estado el éxito rotundo de su *Historia del Arte de los Antiguos* [1764], la cual provocó un profundo efecto entre multiplicidad de artistas e intelectuales de su época. Pero, más allá de eso, el clasicismo fue efectivo sobre todo en la fijación del origen de Occidente en la Grecia Clásica; esto a tal punto que el movimiento retrogrado hacia lo mítico —el cual sólo podía ser imaginario en tanto que realizado al interior de la Edad Moderna— produjo una imagen ideal del pasado con la fuerza suficiente como para ser hipostasiada. Por eso, el origen clásico que comenzó como un mito, acabó ontologizado como una realidad absoluta.

A fin de cuentas, Winkelmann, en tanto hombre moderno, se percató de que era imposible recuperar la Antigüedad Clásica en una presencia activa, es decir, recuperar el origen de forma absoluta, mediante su principio de mimesis del Ideal. En este sentido, toda vez que Winkelmann adoptaba una *escritura emocionante* para reanimar la vida congelada en las esculturas de los dioses y héroes griegos (puestos ya como «segunda naturaleza»), realizaba una exposición cuyo fin no era otro que propiciar el movimiento retrógrado hacia *lo mítico*. Pero, al no poder recuperar eso mítico en su pureza, esto es, al no poder reanimar el origen como tal; caía en cuenta de su condición «miserable». Entonces su proyecto se volvía contra él, pues al situar el Ideal en un pasado inaccesible, su imaginación lo traicionaba. Aquello que comenzó como una invención se le presentó luego como algo que efectivamente *debió de ser así*, que no podía ser de otro modo. El gran problema, por ende, estribó en que Winkelmann produjo el mito del origen y el ideal clásicos en un tiempo radicalmente distinto del antiguo (en el cual se basaba ese origen y ese ideal); dándole al arte una serie de exigencias en radical desacuerdo con las condiciones modernas. Por ejemplo: se exigía la medida en el mundo de la desmedida, el orden en el seno del caos, la finitud cerrada en el universo infinito y abierto, la armonía entre trascendencia e inmanencia en un tiempo in-trascendente, las aguas calmas del fondo del océano en mitad del torbellino y, en suma, el restablecimiento de un origen simple y puntual al interior de un mundo cuyo origen era ineludiblemente múltiple, escindido e imaginario.

---

Al hipostasiar la imagen idealizada de Grecia como un Ideal, la tradición estética europea acabó por olvidar el carácter invectivo de su propia creación. Esto la sumió en una actitud luctuosa y melancólica (como la del hombre barroco); pues el mundo en el cual vivía no iba de acuerdo con el Ideal clásico, por mucho que así lo quisiese. Por todo lo anterior, la imagen idealizada de Grecia fue para Winkelmann (y para gran parte de los artistas y pensadores europeos modernos), al decir de Didi Huberman un «objeto de duelo», o bien «la sombra de un anhelo». Además, la disciplina de la historia del arte comenzó entonces como una historia descontenta de ser tal, pues «cualquier intento de considerar el mito de manera histórica muestra ya que la reflexión ha despertado, y mata al mito».<sup>580</sup> Mientras que el Renacimiento pudo efectivamente reproducir el mito del pasado clásico con una cierta ingenuidad (si bien residual y amenazada) aún lo suficientemente ingenua como para experimentar el renacer del *mito griego* al interior del cristianismo; el neoclasicismo de Winkelmann, dotado ya de una desarrollada consciencia histórica, mata el mito en el intento mismo de crearlo, pues a la vez que lo crea lo historiza. Esto revela que el renacer de *lo mítico* en sí era imposible en condiciones modernas y que, aun cuando Winkelmann alternara una exposición histórica o filosófica con una mítica, no pudo nunca revivir efectivamente el origen perdido, sino solamente proponer una imagen idealizada del pasado. En todo caso, fue la pretensión de hipostasiar u ontologizar el origen, aquello que lo convirtió en un objeto de duelo sin resolución.

Con esto en mente, no sorprende que Winkelmann haya traicionado sus propios principios y se haya inclinado inconscientemente hacia tensiones formales más cercanas a lo barroco que a lo clásico propiamente dicho; pues sí el Ideal de lo clásico era motivo de resignación melancólica ante la imposibilidad de revivir el soñado origen prístino de Occidente; era necesario comenzar a producir un nuevo ideal estético y un origen alternativo. De ello, precisamente, se encargó Nietzsche mediante un gesto muy similar al de Winkelmann, pero con la peculiaridad de que aquel estaba bastante más consciente de estar creando un mito cuya fuerza no podía

---

<sup>580</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Sobre el concepto de ironía...*, p.158.

---

residir en su valor de verdad, realidad o antigüedad, sino sólo en su *valor de contemporaneidad y productividad*. Así, mediante su estratégico retorno a la Grecia pre-clásica —con su «nacimiento de la tragedia», sus misterios órficos, su «Pitágoras y su Heráclito»—; Nietzsche reivindicó un pasado aún no manipulado con los fines del clasicismo y del «hombre teórico». Por eso, no pretendió historiar ese pasado, sino sobre todo transfigurarlos heurísticamente en el *principio metafísico de lo dionisiaco*. Entonces, con una clara *transvaloración de todos los valores*, Nietzsche derribó el Ideal clásico y propuso un renacimiento de la tragedia y su ideal dionisiaco; pero como un renacimiento que se sabe imaginario en sus fundamentos. Por lo demás, no es casual que en la obra de Nietzsche ese movimiento interpretativo coincida con un conjunto de opiniones positivas sobre el *valor de contemporaneidad* de lo barroco. De ahí en adelante el terreno estaba despejado para la emergencia del concepto de barroco como un ideal artístico alternativo y de mayor vigencia; pero también como el «origen» de otra Modernidad estética.

Aun así, Nietzsche no pudo dejar de pensar en lo clásico como el «gran arte» e incluso, podría arriesgarse, no acabó de tomar partido por el nuevo ideal barroco, sino solo por una renovada alianza entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la música romántica. Wölfflin, por su parte, tampoco pudo aceptar completamente que la idealidad clásico-renacentista hubiese quedado en el pasado y, por eso, vio en lo barroco un síntoma de «declive». Igualmente, Benjamin cedió al vínculo del barroco con una «época de decadencia». Y, finalmente, D'Ors siquiera pudo liberarse de su voluntad de clasicismo, cosa que lo llevó a rechazar la posibilidad de una verdadera cultura *moderna y barroca*.

El concepto de barroco en Europa, por lo tanto, emergió de un duelo ante la crisis del Ideal y del origen clásicos. En gran medida, Europa no logró recuperarse completamente de esa crisis, ni desalojar del subconsciente estético la imagen hipostasiada de la Grecia Clásica como origen prístino de Occidente. Pues, el origen no dejaba de pensarse como algo real susceptible de traerse a presencia o de resucitarse una y otra vez en el presente; aun cuando el presente rechazaba desde sí mismo la naturaleza de ese origen y la pretensión de ser experimentado como

---

realidad viva, esto cuando su contenido era ya la muerte (de *lo mítico* en sí). En este sentido, la concepción transhistórica del barroco en Europa, también respondió al proyecto de pensar un origen alternativo y más propiamente moderno que el clásico, pero ese proyecto no acabó nunca de realizarse. Es evidente que el pensamiento estético europeo, no pudiendo deshacerse por completo de su génesis clásica, acabó por resignarse al barroco con melancolía y sospecha. La pérdida del origen hipostasiado, la imposibilidad del Ideal anhelado, no dejaron de afectar subconscientemente el pensamiento estético europeo sobre el 'barroco'. En resolución, como bien lo ha apuntado Valentín Díaz, los teóricos europeos nunca dejaron de preguntarse cómo había sido posible que la grandeza clásica su hubiera vencido ante la Modernidad y que luego fuera imposible resucitarla en tanto que tal:

¿cómo es posible –parecen preguntarse incluso los más enfáticos defensores del Barroco– que el Renacimiento haya conducido al Barroco?, ¿cómo es posible que la estabilidad y la armonía se hayan desmoronado de tal modo? Se trata, por lo tanto, de la pregunta por el deslizamiento, el punto de juntura, el límite o el umbral franqueado: Renacimiento y Barroco. Lo que, de un modo latente, se hace ya evidente aquí (y el siglo no hará más que profundizar el alcance de esa pregunta) es que esa inquietud, en última instancia, conduce inevitablemente a otra, de mayor alcance, a propósito del origen de lo moderno; y, más aún, supone una bifurcación, una diferencia, que arruina la idea misma de origen y obliga a *perpetuar una tensión* que no se resuelve en la discusión meramente histórica: el presente nace dos veces y seremos, alternativamente, *hijos del ideal clásico o hijos del desvío barroco*.<sup>581</sup>

En realidad, serán ellos, los estetas europeos, quienes habrán de lidiar con esa escisión del origen, con esa disyunción originaria: *o* lo clásico *o* lo barroco. Por eso, en Europa *o* se insiste frustradamente en la clasicidad, *o* se adopta —no sin cierta melancolía y resignación— el barroquismo. Idénticamente, la postura de quien adopta el barroquismo como un nuevo ideal y un ideal de lo nuevo, implica de por sí una actitud de rechazo tajante a lo clásico, esto es, una actitud anticlásica.

Fue con Benjamin, empero, que lo barroco comenzó realmente a considerarse como una posibilidad de concebir un «origen» alternativo de la Modernidad, o mejor aún, de realizar una crítica a la noción clásica de origen y proponer otra. Benjamin detectó en lo barroco una potencialidad crítica respecto del origen pensado clásicamente, es decir, como génesis puntual, como paradigma cultural

---

<sup>581</sup> DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.129-130 (énfasis nuestro)

---

aislado e hipostático de todo el devenir histórico occidental. En su *Trauerspielbuch*, por ende, el origen pasó de ser una categoría de alcance lógico, a ser una categoría de alcance histórico. Asimismo, se le dejó de pensar como momento genético puntual y absoluto, para pensarlo como aquello que emerge de la grieta entre *el pasar* y *el devenir*, entre la pre- y la posthistoria, entre el hacerse naturaleza de la historia paralizada y su reinsertión en el devenir significativo del presente.

Así pues, lo clásico revivido durante los siglos XV y XVI se mostró, en el umbral de la Modernidad, como una «segunda naturaleza» carente de vida (esto es: como pre-historia paralizada) y desde allí lo barroco propuso su transformación y revitalización según las condiciones modernas. Posteriormente, cuando el Neoclasicismo rechazó ese interludio barroco —con el objetivo de reinstaurar la legitimidad suprema de lo clásico y sus valores (los cuales, además, debían sustentar una Modernidad ilustrada definitiva)—; el arte barroco fue condenado al «fondo oscuro» de la Historia. Por ende, cuando Benjamin se propuso leer la historia del arte y la literatura alemanas «a contrapelo», buscando en los márgenes ruinosos una idea, encontró en los *trauerspiel* la idea del *Ur-sprung* moderno. El origen de lo moderno, de ser realmente moderno, no podía partir del origen en sentido clásico, el cual se sustenta en una economía de la repetición que actualiza la Antigüedad Clásica como Renacimiento y luego como Ilustración neoclásica; sino que ese «origen» debía situarse más bien en la grieta entre esas dos últimas instancias, esto es: en el interregno negado del Barroco. La Modernidad le nace entonces al pasar de lo divino y al devenir de lo humano; o bien, al pasar de lo *mítico como religión* y al devenir de lo *mítico como arte*. De esa forma, Benjamin reclamó la significación de los dramas barrocos como obras de arte menores que, al ser críticamente interpretadas, podían producir una «idea originaria» ligada al problema de la Modernidad, que era el problema de una inmanencia inédita (demasiado humana) que no podía deshacerse de su anhelo de trascendencia y salvación (divina). Pero además, Benjamin ligó seminalmente la idea originaria de barroco a la idea del *theatrum mundi*, con lo cual dejó establecido que si el barroco podía hacer de «origen» del arte moderno, esto era en virtud de su tendencia a consolar la pérdida de una

---

experiencia mítico-religiosa inmediata, mediante el recurso a lo imaginario en tanto que estetización, arte, juego y espectáculo.

Por otra parte, no obstante, Benjamin puso esa idea del barroco al servicio de una forma de nacionalismo que debía precisamente subsanar la crisis del Ideal clásico y del Clasicismo Alemán. Por ello, como lo advirtió Jane O. Newman, a la vez que dotó a lo barroco de esa nueva potencia crítica, también lo limitó a una función propia de los nacionalismos modernos. Además, la concepción benjaminiana del *Ur-sprung* barroco, en cierta medida, cedió a la lógica dicotómica y disyuntiva, pues este se opuso al origen clásico, o bien a la génesis puntual y repetible de lo clásico. En otras palabras, a la tradición del Clasicismo con su alianza entre Antigüedad, Renacimiento e Ilustración neoclásica; Benjamin opuso una anti-tradición alemana conformada por el Barroco, el Romanticismo y el Expresionismo.<sup>582</sup> En la primera, el origen se fijó en la Grecia Clásica y se concibió como una realidad susceptible de traerse a presencia una y otra vez (tal como quiso hacerlo Winkelmann).<sup>583</sup> En la segunda, en cambio, el origen se situó en la grieta barroca entre Renacimiento e Ilustración neoclásica, a la manera de un torbellino luego aplacado o vencido, que igualmente reaparecería transfigurado (nunca igual) en el devenir moderno de Europa; esto aun cuando Benjamin lo pusiera al servicio de un renacimiento literario de la República Alemana. En suma: tradición clásica o anti-tradición barroca, origen clásico o *Ur-sprung* barroco.

En América Latina, la tentativa de adoptar el mito dogmático del origen clásico tampoco estuvo ausente, de hecho, como vimos, este acompañó varios de los proyectos nacionalistas modernos. Pero desde un inicio, Ureña —como fundador de la «querella expresiva» y la unidad de sentido diferencial de América—, se había cuestionado: «¿No tendrán razón los arquetipos clásicos contra la libertad romántica que usamos y abusamos? ¿No estará el secreto único de la perfección en atenernos a

---

<sup>582</sup> NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque...* p.7.

<sup>583</sup> Escribe Newman: «...specific national Renaissances are said to resurrect, repeat, and replace antiquity in the context of the evolving "modern" vernacular nation-state. In this sense, there is always a sacralizing element implicit in what we assume to be the secular periodicity of historiographic work, a sense that one period and place can "fulfill" the promise of another and be both whole and wholly present unto itself». (ibid. p.5).



---

la *línea ideal* que sigue desde sus *remotos orígenes* la cultura de Occidente?». <sup>584</sup> Inmediatamente después, el dominicano criticaba ese «afán europeizante» en tanto que se basaba en la idealización e hipostasis de la Grecia Clásica realizada por el neoclasicismo y desmontada por Nietzsche. Ureña, de su parte, sabía que Grecia no podía ser un origen aislado y puntual, pues «recogía vetustas herencias», es decir, no había nacido de la nada y, por ende, no era realmente un origen absoluto, sino una construcción ideal de los modernos, o bien un mito que se había estratégicamente camuflado como una realidad. De tal forma, ya el pensamiento de Ureña exigía abandonar esa «línea ideal» del clasicismo remontada hasta Grecia y reemplazarla con una discontinuidad propiamente americana que permitiese el movimiento diferencial, esto es: con la *expresión barroca* como «origen» de nuestra identidad cultural. En todo esto, Ureña estaba plenamente consciente de que la hipóstasis de un origen simple, de una cultura cerrada en sí misma y con autodeterminación absoluta, no sólo constituía una ilusión dogmática, sino también insostenible.

Tampoco es casual que Lezama haya comenzado *La expresión americana* con una conferencia titulada «mitos y cansancio clásico», en la cual se dedicaba a criticar concepciones de la historia y la cultura arraigadas de una u otra forma en el mito hipostasiado del origen clásico. Ahora, si bien es cierto que Lezama pasó por alto que D'Ors no sometía el relevo histórico de sus *eones* a una ley; también es cierto que su morfología de la cultura implicaba un sustancialismo histórico en el cual se presuponía un contenido originario más o menos repetible; con lo cual, como apunta Hans Blumenberg en su crítica a esas «pre-acuñaciones eidéticas» denominadas «constantes (artístico)históricas»: «La historia nos amenaza con reducirnos a la simplicidad de lo siempre-igual cada vez que intentamos oponernos a la excesiva variedad de un historicismo de hechos no comparables entre sí, como si únicamente se tratara de no dejar nunca que el entendimiento se satisfaga a sí mismo». <sup>585</sup> Lo mismo podía decirse de los «hechos homólogos» de Spengler. Por eso, no en vano Lezama impugnaba las constantes artísticas como formas de un

---

<sup>584</sup> Ibid. p.41 (énfasis nuestros)

<sup>585</sup> BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Traducción de Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2008. p.133

---

*pesimismo de la repetición* cultural que disminuía la potencia del conocimiento poético de las «eras imaginarias». En el caso de Eliot, por su parte, el problema estaba sobre todo en su excesivo espíritu crítico, el cual lo compelió a adoptar un pesimismo clasicista frente a las hazañas de los antiguos. Por un lado, Eliot reafirmaba la necesidad de que lo mítico tuviese una presencia en la literatura o el arte tardomoderno; pero, por otro, allí el mito debía someterse a una especie de desmitificación o vaciamiento según las condiciones de la vida urbana y en extremo desencantada del temprano siglo XX. Finalmente, Hegel, aun cuando Lezama no lo mencione, era en muchos sentidos un clasicista; pues no sólo su *Estética* estaba centrada en la idealidad suprema del arte griego clásico, sino que en su *Fenomenología* se había ocupado precisamente de situar el «origen» de la occidentalidad moderna «legítima» en las ideas de la Grecia Clásica. En suma, Lezama sabía que el «cansancio clásico» provenía de la crisis del Ideal y el origen que había olvidado su carácter invectivo y se había intensificado retóricamente hasta convertirse en una pérdida de verdad.

A todo esto, el cierre de su conferencia inaugural y, por ende, la antesala a «La curiosidad barroca», no puede ser más sugestiva. Escribe Lezama: «*Los hombres del gran enchape clásico [...] [d]evorados por la mitología greco romana, por el periodo tardío de sus glosadores, no podían sentir los nuevos mitos con fuerza suficiente para desalojar de sus subconciencias los anteriores*».<sup>586</sup> Y esto aplicaba tanto para ese momento histórico entre el abandono de las colonias por parte de la metrópolis y el comienzo del proyecto civilizatorio criollo, como para el tiempo en el cual Lezama escribió su libro; es decir, entre el avance de los últimos —aunque al parecer invencibles— clasicistas europeos y el nuevo mito americano, o la *ficción fundante del Señor barroco*.

Sobreponiéndose a ese cansancio y a ese temple crepuscular, Lezama saltó «hacia una concepción del mundo como imagen», dicho de otro modo, a un «origen» de especie barroca que se sabe ficción, pero *ficción fundante*. El cubano estaba perfectamente consciente de que la *herida colonial* había abierto un vacío histórico infranqueable. Una vez aniquiladas las civilizaciones precolombinas en su centro

---

<sup>586</sup> LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana...*, p.86-87 (énfasis nuestro).

---

simbólico, los intentos de retornar sobre ellas en busca de un «origen clásico» eran absurdos. Asimismo, el «hecho doloroso» de la Conquista se mezclaba en ese vacío con un «pasma de maravillas» ante el encuentro con lo radicalmente otro. Pero, sobre todo, los restos de los códigos civilizatorios y de los mundos expresivos conquistados, comenzaron a entremezclarse en la forma barroca y a producir algo completamente inédito. El vacío dejado por la Conquista, en los albores del siglo XVII, comenzó a verse colmado por una mezcla heterogénea en la cual participaban un paisaje, un espacio, el *humus* «evaporado por cinco civilizaciones», el dolor y pasmo, la extrañeza y la rebeldía, y en suma, el caos de lo heterogéneo. Escribe Lezama: «lo que de Europa sucedió en distintas épocas, el barroco americano lo aprieta y lo resume en un solo instante en el tiempo [...]».<sup>587</sup> Para el cubano, ese caos diferencial en lo simultáneo, sólo podía ser orientado por la poesía y la imagen, no por la historia entendida en un sentido positivista. Y de ese caos tampoco podía emerger clasicidad alguna, pues esta se «licuaba» en un barroquismo sin punto de referencia.

Fue entonces que la forma barroca pudo incorporar o absorber ese material heteróclito mediante el «fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica». En todo esto, es obvio que Lezama adoptó decididamente una *exposición mítica*. El devenir histórico de la expresión americana, pensado estéticamente, ameritaba en principio una exposición reflexiva que, sin embargo, se confundiera completamente con una exposición mítica y poética. La operación de Lezama, en este sentido, tiene como precedente más cercano la de Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*; pero, de modo distinto a este, el cubano no anuló la diferencia entre el ser y el aparecer mediante la tesis dionisiaca del mundo como «fenómeno puramente estético», sino que retardó esa diferencia en la *posibilidad infinita* de recuperar el ser como imagen. Igualmente, podría decirse que si Nietzsche luego adoptó su polémica doctrina del «eterno retorno», con lo cual el origen venía a coincidir con el fin en esa rueda imparable, Lezama optó por el *re-comienzo* en la abertura infinita; donde el origen es siempre ficción fundante y el fin es lo im-posible de una resurrección. Lezama,

---

<sup>587</sup> Palabras de Lezama compiladas en: GONZÁLEZ CRUZ, Iván. *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima...*, p.43-44.

---

en última instancia, quería instaurar una historia imaginal, donde la simultaneidad de todo se confundiera con la ausencia de tiempo y progreso, es decir, donde el mundo se espacializaba no en lo *eterno que retorna* sino en lo *abierto que re-comienza*. A este propósito, cabe mencionar la opinión de la filósofa Alejandra Gonzales, para quien: «En América, la espacialidad de la tierra prevalece sobre la temporalidad de la historia. Imágenes espaciales más que históricas explican los procesos de expansión y concentración, las rupturas y continuidades, las transformaciones».<sup>588</sup>

En el *pensamiento estético y poético* de Lezama verdaderamente la imagen se plantaba «como un absoluto». A diferencia de una *exposición mítica* que, al hipostasiar y situar su objeto ideal en un pasado irrecuperable acababa por convertirlo en objeto de duelo; la *exposición mítica* de Lezama, toda vez que no hipostasiaba al barroco como origen ontológico sino como potencia del re-comienzo en lo abierto; se mantenía en el dominio poético de la ficción fundante. En todo esto se trata nuevamente de aquella pregunta retórica: *¿Para qué construir el objeto de mi lamento en un pasado inaccesible, si puedo construir el objeto de mi júbilo en un presente (y futuro) posibles?* En resolución, podemos decir que: «La aportación de la exposición mítica [...] consiste en hacer que lo negativo se vea. Con lo cual, en cierto sentido, aporta menos, retarda la evolución del pensamiento, y no se revela como una consumación del proceso iniciado sino como un *inicio totalmente nuevo*».<sup>589</sup> Sin embargo, eso que Kierkegaard —como epígono de Hegel— tachaba de negativo (la imagen) y menos productivo respecto de la evolución del pensamiento estrictamente conceptual; significaba para Lezama la alegría de un nuevo comienzo, aunque este nunca fuera absolutamente nuevo, pues más bien transfiguraba el material disponible en una cierta instancia histórica.

En todo caso, la disyunción europea entre origen clásico o desvío barroco, fue entonces remplazada por la conjunción abierta entre lo clásico y lo barroco europeo y lo indígena y lo africano y lo criollo...; todo lo cual conformó al *barroco americano*. Al situar el «origen» de la expresión americana en el Barroco, como el instante de *fisión y fusión* entre mundos heterogéneos, Lezama imaginó una forma de lo

---

<sup>588</sup> GONZÁLES, Alejandra. «Para una Hermenéutica de las políticas estéticas»..., p.46

<sup>589</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Sobre el concepto de ironía*..., p.160. (énfasis nuestro)

---

originario que es, afirma Díaz: «la primera que, en la historia del Barroco como Máquina de lectura, está a la altura, en complejidad y radicalidad histórica, de la de Benjamin y es, a su vez, el punto de partida para otra, la de Haroldo de Campos»<sup>590</sup>. En la concepción lezamiana del mítico «origen» barroco, empero, ya no se daba el desgarramiento benjaminiano entre inmanencia y trascendencia —donde la *teatralización alegórica del mundo* se nos presentaba como consuelo onírico o encanto efímero—; sino que el mundo se aceptaba en su infinitud unitaria al modo de un espacio común desplegándose gradualmente como *imago*, cuya pretensión no era tanto simular la trascendencia o consolar la inmanencia, sino *celebrar* (al mejor estilo rilkeano) la posibilidad infinita (de la resurrección estética o teológica).

Por último, en este desplazamiento del origen clásico al *Ur-sprung* barroco y de este a la *ficción fundante* o al *re-comienzo abierto* del barroco americano; arribamos finalmente al «no-origen» barroco de Haroldo de Campos, es decir, al nacimiento de una expresión «sin Huevo ontológico». En sus reflexiones, De Campos también situaba lo originario en un ámbito histórico «donde la *voz del Ser* aún no se corporificó», es decir, en una «prehistoria inexistente» desde la perspectiva histórica lineal, sustancial y dogmática que sustentaba los «nacionalismos ontológicos». Y, de modo igualmente mítico, como un perfil más del Señor barroco, el brasileño convirtió a la esquivia figura de Gregorio de Mattos, en el fundador de la literatura brasileña, y esto precisamente por pertenecer a ese tiempo inapresable del Barroco americano. Este poeta, secuestrado por la historiografía hegemónica de la literatura, fue entonces contra-secuestrado por De Campos mediante su *exposición mítica* del «no-origen» barroco:

Como Ulises, el mítico fundador de Lisboa, que -en el poema de Fernando Pessoa- FUE POR NO SER EXISTIENDO, Gregório de Mattos, ese "ulterior demonio inmemorial" (Mallarmé), también parece habernos fundado exactamente por no haber existido, o por haber sobreexistido estéticamente a fuerza de no ser históricamente. EL MITO ES LA NADA QUE ES TODO, concluye Fernando Pessoa en el mismo poema.<sup>591</sup>

Para De Campos, como para Octavio Paz, la tradición nunca estaba dada de antemano, sino que debía ser creación y, sobre todo, creación de un mito

---

<sup>590</sup> DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.438

<sup>591</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco...», p.135

---

«originario» comprendido como una ficción poética que fuera de acuerdo con esa tradición. Desde esa perspectiva, por ende, el barroco americano comportó una instancia tan histórica como mítica. A todo esto, para De Campos, la cuestión logocéntrica del origen: «choca con un obstáculo historiográfico: el barroco»; y por ello el autor llegó a decir que «para nosotros, el barroco es el no-origen, porque es la no-niñez» toda vez que nuestras literaturas nacieron «ya adultas (como ciertos héroes mitológicos) y hablando un código universal extremadamente elaborado: el código retórico barroco [...]».<sup>592</sup> Ese monstruoso, caótico y mítico nacimiento de la expresión americana, donde los estilos se arremolinaban y los mundos convergían; arruinaba de manera definitiva la posibilidad de fijar un origen clásico hipostático y, además, exigía la creación de un «no-origen» mítico y poético; cuyo valor no podía estar en su realidad o antigüedad, sino únicamente en su potencia para reactivar el presente.

De todo esto se desprenden tres conclusiones fundamentales para comprender el devenir histórico del concepto de barroco en el pensamiento estético de Europa y América Latina. En primer lugar, después de Benjamin, la potencialidad crítica del barroco en relación con el «origen» se trasladó a América. Esto a tal punto que, como sostiene Moraña, «en sus formulaciones latinoamericanas, la estética barroca parece replantear de múltiples maneras el *mito del origen* y los diálogos que entabla el sujeto americano con las diversas instancias del desarrollo histórico continental».<sup>593</sup>

En segundo lugar, pero en estrecha conexión con lo anterior: «América Latina es el paisaje en el que se realiza (al devolver “acrecido” lo que se recibe, al dar tensión y plutonismo aquello que en Europa es sólo fatiga) el pleno ideal del Barroco».<sup>594</sup> Con su apropiación latinoamericana, no obstante, se hizo evidente que si lo barroco podía constituir un nuevo ideal estético, entonces por *ideal* no podía comprenderse la adecuación de una cierta materia respecto de una perfección predeterminada, sino sólo lo abierto de un ideal sin ideal, de un ideal en devenir. Por lo demás, esto evidencia que la realización de la máxima potencialidad histórica del barroco —en

---

<sup>592</sup> DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica...», p.8-9

<sup>593</sup> MORAÑA, Mabel. «Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco»..., p.56

<sup>594</sup> DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX...*, p.456

---

su vínculo con una crítica la noción clásica de «origen»—, sólo se dio porque América Latina nació en «la problematicidad de lo originario».<sup>595</sup>

En tercer lugar, la «diferencia originaria» que buscábamos entre la tradición estética europea y latinoamericana sobre el 'barroco', puede enunciarse según la siguiente consideración de Jean-Luc Nancy: «La frase «el mito es un mito» posee simultáneamente y en el mismo pensamiento el valor de la ironía desencantada («la fundación es una ficción») y el de la afirmación onto-poético-lógica («la ficción es una fundación»)<sup>596</sup> He allí todo cuanto queremos decir: Europa, al no poder desalojar de su subconsciente estético el mito hipostasiado del origen clásico, una vez esta se le revelaba como pura ficción o como realidad inaccesible, caía en el desencanto y la melancolía; postura que afectaba directamente la enunciación del concepto de barroco. Por lo contrario, América —al no poder dotarse de un origen clásico y simple—, siquiera como una construcción histórica y estratégica; se dotó de un origen sin pretensiones de realidad o verdad, es decir: de un «no-origen» barroco. De ese modo, comprendía que la *ficción es una fundación* y no caía desencantada frente a la ilusoreidad del origen, sino que emprendía con todas sus fuerzas la invención onto-poética de lo americano, tal como lo hizo inigualablemente Lezama. El *re-comienzo en lo abierto* de la imagen, el *nacimiento sin Huevo ontológico* e, incluso, la concepción bolivariana del «origen» en tanto que *mímica de lo otro* y «*puesta en escena absoluta*»; coinciden en ese punto: «la ficción poética es una fundación». Por eso, la relación de lo barroco con América en el pensamiento de Lezama, Haroldo De Campos y Bolívar Echeverría era *ontopoética* antes que ontológica y estaba consciente de serle fiel al corazón de lo barroco mismo, que es la idea del *mundo como teatro, imagen o fabula*.

\*\*\*\*\*

---

<sup>595</sup> Ibid.

<sup>596</sup> NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante...*, p.70

---

## V. La diferencia en la operatividad del concepto

La operatividad, por último, hace referencia a un estrato diferenciador ligado directamente con la potencia «pragmática» del concepto, es decir, con el *espacio de expectativa* —en tanto que cumplida o no— que atañe a cada tradición particular. Dicho en otros términos, eso que a nuestros autores se les presentaba como «horizonte de expectativas» o como un «presente futuro», a nosotros se nos ha convertido en *espacio de experiencia pasado* y, por consiguiente, podemos responder con propiedad a esa pregunta retrospectiva: «¿qué pudo el concepto de barroco en Europa y qué pudo en América Latina?». Pero antes de responder, es necesario advertir que cuando hablamos del concepto de barroco *en Europa* o *en América Latina*, esos *topoi* no son únicamente geografías o «paisajes que escriben»; sino, como ya hemos visto, ámbitos históricos y culturales con problemáticas y condicionamientos específicos. En otras palabras, «Europa» y «América Latina» dicen mucho más que territorios, pues dicen *espacios de experiencia y expectativa* con modos de conceptualidad diferentes que, no obstante, operaron en el espacio común de la Modernidad occidental. Así pues, no es lo mismo concebir el barroco en función de comprender mejor las obras de arte del pasado y el presente, que hacerlo en función de producir una expresión identitaria universal para todo un continente. No es lo mismo pretender criticar con el barroco una forma de la Modernidad estética contraponiéndole otra, que hacerlo para evidenciar que la Modernidad en sí misma es un espacio-tiempo *diferido*, donde la diferencia intenta resistir a la dinámica homogeneizadora global propiciada desde los grandes centros urbanos. Consecuentemente, la diferencia en la operatividad del concepto de barroco atiende a las formas de comprensión alternativa de la modernidad que este posibilitó, pero también a los modos de resistencia que le son intrínsecos a esas formas y a sus límites.

En el ámbito europeo, el concepto de barroco comenzó como una categoría explicativa atinente a la Modernidad entendida en un sentido estrictamente estético y artístico. Es decir, ante la constatación de los límites del concepto de lo clásico y



---

de la estética clasicista, lo barroco se conceptuó como el arte propiamente otro. De ese modo, la primacía de lo escópico sobre lo háptico, permitía comprender las obras de diversos movimientos vanguardistas como el impresionismo, el postimpresionismo, el expresionismo, el surrealismo y el cubismo sintético o analítico. Desde un principio, los tipos wolfflianos de la visualidad occidental se postularon en función de interpretar el cambio estilístico como un relevo entre formas de la intuición (visual) prefiguradas. Más adelante, desbordando el ámbito de lo artístico, el tipo barroco se convirtió en un eón de la cultura; con lo cual ya no sólo podía interpretarse el devenir moderno del arte o el arte del pasado, sino también modos de la cultura más amplios, como la moda, el comportamiento, el pensamiento y hasta la ciencia. De esta manera, además, fue posible proyectar sobre el arte de la Edad Media, de la Antigüedad y hasta de la Prehistoria, los modos barrocos de la expresión artística contrapuestos a los modos clásicos. Pero, en última instancia, la máxima potencialidad del barroco en Europa, coincide con su paso desde un concepto (tipo o categoría), a una «idea originaria» de la Modernidad o, mejor aún, de otra Modernidad. Pero como Benjamin pensaba que las obras de arte expresaban integralmente el mundo histórico y la existencia humana en ese mundo; entonces ya no sólo se trataba de otra modernidad estética, sino más bien de otra modernidad en general (la cual, además, tenía a lo estético por algo fundacional). Más aún, la idea de barroco como idea originaria de otra Modernidad, estaba aunada a la idea de *Ur-sprung* y a la idea de la *teatralización alegórica del mundo*. Ambas ideas permitían comprender a la modernidad desde la grieta entre Renacimiento y Neoclasicismo y no desde su alianza superficial en el proyecto ilustrado. Con esto el barroco quedaba como «origen» de otra Modernidad tanto en lo existencial como en lo estético.

De esta forma fue posible concebir —partiendo del *Ur-sprung* barroco— una anti-tradición contrapuesta a la tradición del clasicismo cuyo objetivo último estaba en explicar las modificaciones radicales del panorama artístico desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Entonces no queda duda de que el proceso de concepción del barroco en Europa, fue en sí mismo la antesala para una reconsideración radical de la historia del arte y la literatura propiciada por la

---

efervescencia de las vanguardias que, desde el romanticismo al surrealismo, exigían la concepción de un nuevo «ideal» estético propiamente moderno.

Por otra parte, no obstante, Benjamin no pudo escapar a la lógica dicotómica de tradición y antitradición, con lo cual se hizo evidente que la forma más compleja de resistencia implicada en la Modernidad barroca como modernidad alternativa, es siempre una *resistencia por rechazo o contraposición*. Más aún, Benjamin puso su concepción del barroco al servicio de un proyecto nacionalista moderno, el cual implicaba singularizar lo alemán a partir de una estética propia y producir así una identidad para la recién fundada República de Weimar. Por todo lo anterior, es posible resumir la potencialidad máxima del concepto de barroco en la tradición estética europea como posibilidad de comprensión de una *Modernidad diferida* contrapuesta a la Modernidad iluminista de cuño clásico. Esa contraposición implica de por sí un modo de *resistencia por rechazo*, en el cual se perpetuó una lógica dicotómica entre tradición clásica y anti-tradición barroca. Finalmente, el barroco permitió pensar de un modo distinto el «origen» y el carácter específico del arte moderno, aunque muchas de las especificidades que se predicán sobre ese arte también sean extrapolables al ámbito existencial de la modernidad europea en general.

En lo que América Latina respecta, se acusó recibo de la tradición europea y de la capacidad de pensar con el barroco una *Modernidad diferida*, pero allí esa potencia del concepto fue llevada hasta sus últimas consecuencias. Así, de entrada el barroco apareció como la respuesta antidogmática al problema de la angustia ontológica americanista, poniéndose al servicio de un proyecto universalista en relación con la expresión identitaria de la América toda. El concepto de barroco ejerció entonces como la unidad de sentido expresivo del *Nuevo Mundo*, con lo cual América pudo pensarse de modo diferencial y abierto a la diferencia, es decir, a toda forma de otredad cultural. En este sentido, el concepto siempre fue más allá de lo estético, aun cuando fuera el «sentido estético» cuanto permitía dar una unidad cultural americana.

---

Posteriormente, con Lezama, lo barroco se convirtió en una crítica radical al origen pensado clásicamente y a la Modernidad protestante de veta hegeliana. De esta forma, con el corrimiento del «origen» de la expresión americana desde el Romanticismo al Barroco; Lezama también nos situó en los comienzos de la Modernidad, pero ya no sólo de un modo diferido, sino además *disonante*. Tal como Irlemar Chiampi, citada por Mabel Moraña, nos hace saber: «Lezama libera el Barroco del flujo de la historia continua, para producir un salto hacia lo incompleto e inacabado de esa estética, revelándonos como ese fragmento metahistórico se constituye en una “forma” que nos sitúa en la modernidad por disonancia».<sup>597</sup> Por ello, en realidad el barroco se concibe como una experiencia histórica fabulada de manera tal que le dé sentido a una modernidad americana tanto en lo estético, como en lo existencial y lo histórico. Con esto se hace evidente la potencialidad y el sentido de la disonancia barroca americana, de ese re-comienzo incesante de lo diferente en el seno de todo cuanto se pretende perfectamente lineal, idéntico, cerrado o absoluto. En esta medida, la modernidad americana no es marginal, o al menos no si por ello se entiende que está fuera de la historia, puesto que más bien está tan dentro de la historia que frustra jovialmente su carácter monolítico. En la misma línea, con De Campos esa modernidad diferida y disonante se tornó todavía más evidente, pues el brasileño reafirmó que, si ya lo barroco en Europa representaba un código estético de alteridades, en América ese código fue utilizado en condición alterada, es decir, mestiza. Y, finalmente, Echeverría fue todavía más lejos; pues rompiendo completamente con una concepción de Modernidad escindida en dos posibilidades, propuso una tetralogía ético-estética, en la cual la diferencia se daba más bien entre lo barroco, lo realista, lo clásico y lo romántico; es decir, en un ámbito de lo complejo.

Por lo demás, a esta Modernidad barroca *diferida y disonante*, le corresponde un modo de resistencia que hemos denominado *transmutativa* —cuyas formas fundamentales son la contraconquista, la antropofagia y la codigofagia—, pues no opera por rechazo o contraposición, sino por devoración; o bien, no plantea una disyuntiva entre tradición clásica y anti-tradición barroca, sino una conjunción

---

<sup>597</sup> MORAÑA, Mabel. «Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco»..., p.72-74

---

abierta entre tradiciones que son devoradas y transformadas activamente por lo barroco; o bien, una suerte de trayectos no orientables que buscan constantemente decentrarse en la difícil tarea de no quedar paralizados como nuevas linealidades. Entonces, dicho con pocas palabras la máxima potencialidad del concepto de barroco en la tradición estética latinoamericana consiste en la comprensión de una *Modernidad diferida y disonante*, que permitía la singularización e identificación colectiva de un continente tanto a nivel histórico como existencial y expresivo. Asimismo, esa modernidad implicó un modo de *resistencia transmutativa*, que no rechazaba lo otro, sino que lo devoraba, pero dejándose alterar en ese proceso. En último lugar, esa concepción permitió desplazar el «origen» de lo americano hasta el Barroco y con ello, convertir el origen de nuestra expresión en una *ficción fundante*, un mito heurístico o un «no-origen» que efectivamente potenció la creación artística y literaria del siglo XX americano.

Pues bien, podemos finalmente aseverar que la diferencia del ‘barroco’ entre ambas tradiciones del pensamiento estético, se produjo a partir de esos complejos modos de *interpenetración* entre los estratos de la historicidad, la transhistoricidad y la operatividad del concepto. Se trata entonces de instancias con fronteras porosas y en constante intercambio dinámico. En esta medida, de hecho, así como se diferencian ambas tradiciones, también se hallan en constante intercambio, de manera que el pensamiento estético europeo influye sobre el latinoamericano y este (en varios autores que no pudimos considerar en esta investigación) refluye a su vez sobre el europeo; todo esto en una dinámica que es difícil de esquematizar. Más allá de ello, en última instancia, la historia conceptual del barroco como historia de una diferencia no puede ignorar que la propia diferencia es en sí misma histórica. Por ende, se trata más de procesos de diferenciación paulatina que, en cierto momento, acaban por producir una *diferencia altamente significativa*, la cual coincide a nuestro parecer con la intervención de Lezama Lima, la cual produjo un *re-comienzo* que permitió el desarrollo exhaustivo de antiguas y nuevas potencialidades del concepto en cuestión. A este propósito, tal como lo ha señalado inmejorablemente Mabel Moraña:

---

Los conceptos, —el de barroco, en este caso— emigran y se relocalizan, temporal y espacialmente, desatando desde la ruina —desde lo que queda, desde lo diferencial— los núcleos duros del origen histórico y de la subjetividad regulada, en una huida centrífuga de los centros de producción seriada de epistemologías, teorías y prácticas simbólicas hacia los horizontes utópicos de la liberación y el deseo.<sup>598</sup>

La historia del concepto de barroco es finalmente una historia de críticas, crisis, descentramientos, diferenciaciones y límites que parecen insuperables. En la aventura que comienza con la mirada alegórico-barroca de Winkelmann —pasando por la metafísica artística de Nietzsche, el formalismo de Wölfflin, la morfología cultural de D’Ors, el materialismo de Hauser y la filosofía histórico-crítica del arte de Benjamin— hasta llegar a la onto-poiesis de Lezama; el concepto de barroco fue adoptando la forma que cada metodología le endosaba, a veces una forma rígida y vacía, otras dinámica y repleta de historia, hasta finalmente hallar su forma «ideal»; es decir, tan crítica como poética. De ahí, la semiótica estructural de Sarduy, la deconstrucción antropofágica de De Campos y la teoría crítica de Echeverría, intentaron sobrepasar el momento lezamiano del concepto; pero ya con la plena convicción de que el ‘barroco’ debía cumplir una función de resistencia estético-política y discursiva, debía ser un lugar para repensar las nociones hegemónicas de «origen», «identidad» y «expresión», y en suma, debía catalizar el desarrollo de una imagen del mundo refractada sobre el presente para así iluminarlo en sus resquicios inexplorados. Con ello, no obstante, la diferencia también comenzó a disiparse conforme el avance de la globalización y así, en los límites del siglo XX, el concepto alcanzó una suerte de consumación posthistórica; esto porque hubo agotado sus contenidos y desarrollado exhaustivamente sus potencialidades, pero también porque estas se vieron de golpe neutralizadas ante el devenir postmoderno de la Modernidad. El concepto de barroco, en los límites de lo moderno, o bien se excede como ‘neobarroco’ y sus variantes, o bien agoniza de impotencia y cansancio a la espera de una nueva salida.

---

<sup>598</sup> MORAÑA, Mabel. «Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco»..., p.84

---

## POSTHISTORIA DE UN CONCEPTO: DESIERTOS Y CANSANCIO BARROCO

Las flores del desierto hay que regarlas con arena.  
(*Diario I*, enero de 1946)

¿La aridez en el vacío  
es el primer y el último camino?  
Me duermo, en el *tokonoma*  
evaporo al otro que sigue caminando.  
(*El pabellón de vacío*, 1 de abril de 1976)  
José Lezama Lima.

“América” nace con el descubrimiento barroco y moderno,  
pero para ese nacimiento hubo que producir  
una *desertificación* de esa materia a la que se bautizará y colonizará.  
(*Para una Hermenéutica de las políticas estéticas*)  
Alejandra Gonzales.

Desde un comienzo, el *horizonte de expectativas* sobre el ‘barroco’ en América Latina, estuvo avisado de la posibilidad inminente del hastío y el cansancio. Primero, Henríquez Ureña advirtió que el arte moderno, una vez desvinculado de toda función trascendente, se convierte en *puro juego* y de ese modo «reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, acaba en hastío».<sup>599</sup> Lezama, por su parte, estaba consciente de que la «ficción de los nuevos mitos» vehicula siempre la posibilidad de «nuevos cansancios». Es decir, el mito del Señor barroco (no menos que el mito del origen clásico), en tanto que producido al interior de una época predominantemente reflexiva y desencantada, posee un rendimiento efímero, constantemente amenazado por las contingencias del devenir moderno. Bolívar Echeverría, en esa misma línea, asociaba su *estethos* barroco al problema de una modernidad por caducar. Pero quizá el síntoma más revelador de un creciente

---

<sup>599</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa»..., p.44

---

«cansancio barroco» sean las palabras de Lezama en una entrevista de 1975, un año antes de su muerte:

Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes. Carpentier parece más bien un neoclásico. Borges mucho menos. La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esa vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor. La palabra barroco se emplea inadecuadamente y [ese empleo] tiene su raíz en el resentimiento.<sup>600</sup>

Como se ve, para la década de los setenta, el barroco se había convertido en un facilismo con el cual se identificaban —por «costumbre y cansancio»— obras que poco o nada tenían que ver con esa tradición. Nos consta, además, que el empleo del término como un modo de folclorizar y exotizar lo latinoamericano, estaba asociado al desconocimiento de nuestra teoría estética y crítica. Por eso, toda vez que se tachaba de «barroca» a una persona o cultura —sin caer en cuenta que ello implicaba pensar una forma perfectamente legítima (tan ética como estética) de moverse en la Modernidad—; entonces el término no decía nada, o a lo sumo, decía un modo afectado y oscuro de ser. Por esos mismos años, empero, el problema se hizo mucho mayor, pues ya no sólo se abusaba indiscriminadamente del término «barroco» y se lo utilizaba justo en el sentido que el concepto pretendía erradicar; sino que además, aquello que en un principio tenía que ver estrictamente con la existencia, la estética y la cultura modernas, comenzó a emplearse con el objetivo de pensar el carácter de la cultura postmoderna en general, o bien, eso que Jameson denominó «la lógica cultural del capitalismo tardío».<sup>601</sup>

Entonces, una vez Sarduy propuso al 'neobarroco' como un «esquema operatorio preciso» y, simultáneamente, la postmodernidad comenzó a ser teorizada; el concepto de barroco como tal se encontró en una zona limítrofe. Aun así, con las reflexiones tardías de Haroldo De Campos y Bolívar Echeverría, se hizo evidente que ese concepto del pensamiento estético aún tenía mucho que aportar.

---

<sup>600</sup> Palabras de Lezama compiladas en: GONZÁLEZ CRUZ, Iván. *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima...*, p.42.

<sup>601</sup> JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Traducción de José Luis Pardo. Barcelona: Paidós, 1991.

---

Sin embargo, una vez llevado a su potencialidad máxima, es decir, al estatuto de un concepto crítico de las nociones hegemónicas de «origen», «identidad» y «expresión»; pero también de un *estethos histórico moderno* que planteaba una estrategia alternativa al *ethos* realista impuesto desde los centros globales; el concepto de barroco —tan íntimamente vinculado a la Modernidad—, comenzó a verse neutralizado en términos de operatividad y resistencia estético-política ante el avance de la postmodernidad.

De poder enunciar el núcleo pragmático del concepto de barroco, habríamos de decir que su potencialidad máxima reside en propiciar una *teatralización alegórica del mundo*, una desviación de la energía y el tiempo de la producción capitalista hacia lo *imaginal*, y todo esto como un intento de revivir lo cualitativo del mundo de la vida. El ‘barroco’ es el salto hacia una concepción del mundo como teatro, imagen o fabula, en el cual se plantea una desrealización imaginaria de la inmanencia fáctica que, a lo mucho, alcanza a simular la trascendencia o postergarla como *posibilidad infinita* de la resurrección. En otros términos, en su forma más sofisticada este concepto sonsaca del fondo de historicidad del Barroco aquello que fuese una «metáfora absoluta» y lo convierte en una idea operativa o en una estrategia de resistencia estético-política. Pero esa resistencia sólo es tal en la Modernidad; como una forma diferida de moverse y expresarse en su interior, es decir, que altera el ritmo de modernización impuesto por el *ethos* realista, aunque también critique la supremacía estética del clasicismo iluminista. Dicho con pocas palabras, la forma barroca desvía el tiempo de la productividad técnica en el espacio de la imagen, suspende —en una suerte de *epojé teatral*— la realidad comandada por una transformación tecnocientífica e industrial del mundo y propone más bien una transformación tecnoestética y poética de ese mundo. En suma, la potencia máxima del ‘barroco’ consiste en la desrealización del mundo dado en otro mundo en el cual aún sea posible el placer cualitativo, la ilusión, la creación poética y la experiencia de lo extraordinario.

Ahora bien, mientras que la modernidad hegemónica se mantenga fiel al *ethos* realista como tal (y se alíe con los valores estéticos propios del clasicismo), entonces el *estethos* barroco puede efectivamente ejercer diferencia y resistencia. Pero una vez



---

la modernidad hegemónica (en su devenir postmoderno) —y esto ya de manera completamente paradójica—, se apropia de lo barroco y sus modos de operar para estimular sus propios objetivos (el consumo, la acumulación del valor abstracto y la cooptación del tiempo «libre»); entonces el concepto de barroco (como neobarroco) y la producción artística que lo sostiene, pasan de ejercer una forma de resistencia, a ser perfectamente complacientes respecto de la hegemonía global. Aun así, hay que advertir que esto sucede sobre todo en ámbitos cosmopolitas y no tanto a nivel de los márgenes. En cualquier caso, se puede pensar la resistencia barroca en tres niveles interconectados: el teatral, el imaginal y el sígnico, y a partir de estos ponderar si su resistencia sigue siendo efectiva en un ámbito cultural postmoderno.

Pues bien, en un primer nivel, lo barroco postula la resurrección del mundo vaciado como teatro; o bien una suspensión teatral del mundo que permite revivir una experiencia cualitativa. Pero, esto tiene sentido mientras que la realidad dada e impuesta se proponga como una realidad reglamentada y desencantada propia de la vida urbana en la modernidad industrial. Con la postmodernidad, no obstante, surge eso que Jean Baudrillard ha denominado el «antiteatro» que, a grandes rasgos, es «la forma extática del teatro» y, con ello, la completa neutralización del *theatrum mundi* barroco, es decir, su absoluta despotenciación ante una realidad que ha borrado la diferencia entre el mundo fáctico y el mundo teatralizado, que ha suprimido la escena y ha puesto los efectos estéticos al servicio del capitalismo «postindustrial»:

El antiteatro es la forma extática del teatro: basta de escena, basta de contenido, el teatro en la calle, sin actores, teatro de todos para todos, que se confundiría en su límite con el exacto desarrollo de nuestras vidas sin ilusión, ¿dónde está la fuerza de la ilusión, si se extasía en resurgir nuestra vida cotidiana y en transfigurar nuestro lugar de trabajo? Pero así es, así es como el arte actual intenta salir de sí mismo, negarse a sí mismo, y cuanto más intenta realizarse de ese modo, más se hiperrealiza, más se trasciende en su esencia vacía.<sup>602</sup>

Aquella «puesta en escena absoluta», pensada ya no como una estrategia de supervivencia a una crisis civilizatoria o espiritual; sino como la invasión de las maneras teatrales hasta en lo más común de la vida cotidiana; lleva el *theatrum mundi*

---

<sup>602</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Traducción de Joaquim Jordá. Barcelona: Anagrama, 1984. p.8

---

*barroco* a convertirse en *antiteatro* postmoderno. Mientras que el *theatrum mundi* necesita mantener una mínima diferencia entre el mundo real y el mundo teatral, es decir, necesita emerger de un fondo luctuoso o de una experiencia empobrecida para efectivamente postularse como diferencia y resistencia; en el *antiteatro* esa diferencia queda anulada y allí donde todo ha sido dramatizado, nada puede serlo auténticamente. El arte, una vez transita hacia la esfera totalizadora de la cultura espectacular, anula la diferencia entre lo ordinario y lo extraordinario que era indispensable para la ilusión teatral. En todo esto, se trata efectivamente del proceso en el cual el arte intenta sobrepasar su «naturaleza» moderna, la cual implica una tensión con la trascendencia perdida y una comparecencia en lo sensible al modo de un acontecimiento. Por eso, dice Baudrillard, en ese intento de salir de sí mismo, el arte se hiperrealiza en su esencia vacía; es decir, se muestra al límite de lo moderno como carente de todo misterio, como algo ya perfectamente común y corriente. He ahí que, de modo muy distinto al *antiteatro*, al teatro barroco no le interesaba ser percibido como realidad, sino como artificio e ilusión frente a determinada realidad:

El teatro barroco sigue siendo una especie de extravagancia de la representación. Indisociable de la fiesta, de las fuentes acuáticas, de los fuegos artificiales, de los artificios mecánicos (las grandes técnicas mecánicas empiezan ahí, en la producción de la ilusión teatral), en él la ilusión escénica es total. Al igual que en el simulacro contemporáneo del *trompe l'oeil*, más real que lo real, pero sin intentar confundirse con él, sino al contrario: a fuerza de máquinas, de artilugios, de técnica y de falsificación, lo real es desafiado de acuerdo con sus propias reglas. Así ocurre con la perspectiva en la pintura y la arquitectura de los siglos XVI y XVII: su utilización es a menudo ilusionista y operativa. Sigue siendo una puesta en escena, una estrategia de las apariencias, no de lo real; la ilusión mantiene todo su poder sin entregar su secreto (no lo tiene).<sup>603</sup>

Es decir, en el *theatrum mundi* barroco todavía hay una escena, un drama que se deja ver como tal, un borde que enmarca la ilusión. Por más que las obras barrocas (o neobarrocas) propicien la fluidez teatral entre escritura, pintura, escultura, arquitectura y música; queda siempre una escena, un lugar del acontecimiento extraordinario. Por eso la «puesta en escena absoluta» de Echeverría es el límite del *theatrum mundi*, es el pensamiento de su forma extrema que daría paso al *antiteatro*

---

<sup>603</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales...*, p.61

---

postmoderno. Echeverría piensa esa puesta en escena como una estrategia mímica de supervivencia, resistencia e integración; susceptible de ser tal en un mundo que previamente no estaba teatralizado; sino más bien en peligro de extinción o en ruinas. En cambio, el antiteatro no se propone como supervivencia a una crisis o a una situación liminar. Asimismo, en el antiteatro no hay escena ni puesta en escena, allí el drama ya siempre ha comenzado, pues se ha desvanecido el punto referencial desde el cual se podría anunciar el comienzo de una obra o de un acontecimiento.

A este propósito, Baudrillard sostiene que «para que una cosa tenga un sentido» es necesario «un mínimo de ilusión, de movimiento imaginario, de desafío a lo real [...] Sin esta dimensión propiamente *estética, mítica, lúdica*, ni siquiera existe escena de lo político, en la que algo pueda constituir un evento».<sup>604</sup> A la neutralización de ese mínimo *estético, mítico o lúdico* ante la ausencia de escena, le sobreviene pues una antiteatralidad empobrecida y totalitaria. Una vez el arte acaba de transitar hacia la cultura del entretenimiento, el espectáculo y la publicidad; entonces entrega su último secreto, el cual no es otro que *la ausencia de secreto*. He allí la prueba de hasta qué punto puede llegar el proceso de secularización moderna, ya que en el paso de lo mítico-religioso a lo mítico-artístico y de ahí a lo puramente estético, la modernidad no hizo más que guardar un último secreto con el objetivo de producir un efecto de misterio, o bien, de mantener vivo un mínimo de ilusión. Pero ese secreto, sin embargo, era quizá la terrible verdad de la cual Nietzsche decía que el arte nos salvaba, esto es: la ausencia de todo secreto. Entonces ni el *dios-bajado-por-una-máquina* (trágico-antiguo) ni el *dios-simulado-por-un-mecanismo* (barroco-moderno), sino ya directamente el *mecanismo-vaciado-de-todo-dios* (neobarroco-postmoderno). Ante esta situación, continúa Baudrillard, la potencia crítica, estético-política e imaginaria del teatro agoniza:

Hoy esta energía crítica de la escena, sin referirnos, claro está, a su poder de ilusión, está a punto de ser barrida. Toda la energía teatral se traslada a la denegación de la ilusión escénica y al antiteatro bajo todas sus formas. Si durante un período la forma/teatro y la forma de lo real contendían dialécticamente entre sí, hoy es la forma pura y vacía del teatro lo que contiene con la forma pura y vacía de lo real. Proscrita la ilusión, abolida la división de la escena y de la sala, el teatro baja a la calle y a la

---

<sup>604</sup> Ibid. p.64 (énfasis nuestro)

---

cotidianeidad, pretende asumir todo lo real, disolverse en él, y al mismo tiempo transfigurarlos. La paradoja ha llegado al límite. [...] el teatro adquiere la forma de psicodrama terapéutico generalizado. [...] Forma obscena del antiteatro, presente en todas partes.<sup>605</sup>

He ahí el problema crucial, la pérdida de la tensión dialéctica y la contratransferencia entre la forma teatral y la forma real. Esto lleva a la plena confusión entre lo teatral (con su dimensión estética, lúdica y mítica) a disolverse en lo real y, por ende, a quedar despotenciada de toda energía, tanto crítica como imaginaria en sentido cualitativo. Si bien lo antiteatral sigue cumpliendo una función de tipo profiláctico y consolatorio; ya no lo hace desde la potencia de una ilusión extraordinaria, ni desde la fascinación de la imagen poética, sino como «psicodrama terapéutico generalizado», es decir, como una atenuación de la vida cotidiana a partir del efectismo obsceno que está en todas partes y por ende en ninguna. Baudrillard sostiene, en otro sitio, que mientras el mundo sea dramatizable hay posibilidad de salvarse; pero en una «realidad integral» toda dramatización está neutralizada o llevada hasta lo obsceno; por eso allí no parece haber salida.<sup>606</sup>

A nivel de la imagen, por otra parte, la postmodernidad ha llevado su reproductibilidad técnica a tal punto que esta ya no se comprende como una materialización artística de lo imaginario (visible), ni como una sutileza poética (invisible), sino como pura inflación visual de la cultura, materialización del simulacro y aturdimiento de la experiencia. Por eso, antes que seguir hablando de la imagen, cuyo sentido *moderno y barroco* tiene que ver con una potencia infinita del espacio poético, con una suerte de «segundo cielo» onírico y una alegoresis de lo real; parece que ahora debemos hablar más bien de la *muerte de la imagen*, es decir, de la muerte de la diferencia entre la forma de lo imaginal y la forma de lo real, la cual es análoga a la muerte de la diferencia entre la forma de lo teatral y la forma de lo real.

The perfect crime is [...] the murder of illusion. It will never again be given to us to return to the idea of an ambiguous, undecipherable world; it will be totally deciphered. This is integral reality, which, as I see it, is entirely unbearable. [...] It's difficult to denounce a universe that has rid itself of the subject, salvation and

---

<sup>605</sup> Ibid. p.62-65.

<sup>606</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Fragments*. Translated by Chris Turner. New York: Routledge, 2004. p.47

---

transcendence. What can you do in a universe without transcendence, other than partake of this kind of dynamic immediacy, of effectuation of the world in digital terms? But is this technical immanence the same as the immediacy of the world of appearances? Not at all! [...] The image in the pure state is a kind of two-dimensional parallel universe, which, from this point of view, isn't of the order of the real, but of illusion. The murder of the image consists in reintegrating it in every possible way into the realist order, into the logic of representation (the image as reflection, as testimony). All its singularity as a parallel universe is taken from it.<sup>607</sup>

El saber del barroco era precisamente que, en un mundo sin transcendencia asegurada, había que recurrir a lo inmediatamente otro de la ilusión y la imagen: un escenario dentro de otro escenario, un espejo frente a otro espejo, un texto dentro de otro texto y así con otros varios artificios que no buscaban pasar por realidades, sino precisamente por ilusiones y efectismos. Sin embargo, sostiene Baudrillard, la post-modernidad emprende el asesinato de la ilusión, no solo como antiteatro, sino también como reintegración de la imagen en el orden de lo real. Con la anulación de la diferencia entre la forma de lo real y la forma de lo imaginal, la potencia de reencantamiento e ilusión de la imagen barroca queda en gran medida neutralizada. Lo imaginario ya no sólo se materializa como obra de arte o como movimiento invisible en el espacio poético de la palabra, sino sobre todo como parte constituyente de la realidad en su inmanencia técnica y postindustrial. La ilusión y la apariencia de la imagen son entonces reemplazadas por la representación testimonial, la publicidad y la imagosfera digital omnipresente.

En esta medida, como bien lo apunta Jameson: «la cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso, una sociedad en la cual, [según Guy Debord], «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil»

---

<sup>607</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Fragments...*, p.46 y 65. Traducción nuestra: «El crimen perfecto es [...] el asesinato de la ilusión. Nunca más nos será dado volver a la idea de un mundo indescifrable, ambiguo; sino que este estará totalmente descifrado de antemano. Esto es la realidad integral, que, como yo la veo, es enteramente insuperable. [...] Es difícil denunciar un universo que se ha deshecho en sí mismo del sujeto, la salvación y la trascendencia. ¿Qué más se puede hacer en un universo sin trascendencia, sino es tomar parte en esa suerte de inmediatez dinámica, de efectucción del mundo de las apariencias? ¿Pero es esta inmanencia técnica lo mismo que la inmediatez del mundo de las apariencias? ¡De ningún modo! [...] La imagen en su estado puro es una suerte de universo paralelo bidimensional, que, desde este punto de vista, no es del orden de lo real, sino de la ilusión. El asesinato de la imagen consiste en reintegrarla de todas las maneras posibles en el orden de lo real, en la lógica de la representación (la imagen como reflejo, como testimonio). Así toda su singularidad como universo paralelo es despojada de ella».

---

(*La sociedad del espectáculo*)». <sup>608</sup> Se podría entonces decir que la resurrección barroca del *mundo como imagen* constituye la antesala a la *sociedad del espectáculo* pero, ahí donde la primera aún tenía en su horizonte la posibilidad de recuperar el sentido cualitativo del mundo (como imagen); la segunda no tiene nada que recuperar porque no conoce de pérdidas, es decir, no traza ninguna relación ni con el valor de uso, ni con lo cualitativo del mundo de la vida, ni con el mito teológico que dotaba a ese mundo de sentido. La neutralización de la imagen reintegrada y materializada como mercancía, resulta justamente en eso que Baudrillard denomina la «realidad integral», es decir, una forma de realidad de la cual no parece haber salida, porque en ella todo movimiento imaginario es reintegrado visual o digitalmente al orden de lo real. De esto se sigue que, una vez la «desviación esteticista de la energía productiva» deviene entretenimiento, diseño y publicidad —cuyo fin último no es otro que estimular el consumo y la acumulación del capital—; entonces la estrategia (neo)barroca de resistencia al interior de la modernidad capitalista fracasa, pues la estetización de la vida cotidiana acaba por servir a los objetivos propios de la lógica cultural del capitalismo tardío. Entonces, de la trascendencia teológica se pasa a la in-trascendencia estética (donde la imagen es secreto, sueño y alegoría), y de esta última a la inmanencia técnica de la «realidad integral» (donde la reintegración de la imagen al orden de lo real es obscenidad y transparencia sin misterio). Por eso, desde esta perspectiva, la muerte del arte es consustancial a la muerte de la imagen en su sentido moderno. Dicha muerte no se produce por los motivos del protestantismo hegeliano que veía en el elemento sensible un momento innecesario frente al saber filosófico y conceptual; sino porque esa realidad sensible de tipo imaginal y extraordinario, había sido reintegrada y reificada como mercancía visual.

A nivel sígnico, por último, acontece algo muy similar a los dos casos anteriores: la diferencia entre la forma del signo y la forma de lo real queda anulada. Según autores como Severo Sarduy y Néstor Perlongher, el lenguaje neobarroco podía ejercer resistencia en el *espacio de los signos* al proponer una «proliferación» o una «inflación de significantes» mediante la cual: «El referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde, no

---

<sup>608</sup> JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío...*, p.45

---

importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido». <sup>609</sup> Es decir, el lenguaje neobarroco opera un gasto improductivo y placentero de los significantes que se libera completamente de toda función referencial. A partir de esa «inflación de significantes» a lo largo de infinitas concatenaciones metonímicas, el objeto aludido en primer lugar queda literalmente «sepultado» en el olvido. De ese modo, el lenguaje neobarroco operaba un interrupción al interior del lenguaje concebido como soporte simbólico de la sociedad moderna, es decir, como instrumento de la comunicación y la producción de un sentido lineal. Con la postmodernidad, no obstante, la totalidad del *espacio de los signos* comienza a operar precisamente del mismo modo que el lenguaje neobarroco. Según lo anota el filósofo italiano Franco Berardi, en el semiocapitalismo la «inflación semiótica» es algo de todos los días y esta «implica que una mayor cantidad de signos genera cada vez menos significado. La inflación semiótica puede ser descrita como un exceso de signos que abruma la atención consciente hasta romper el vínculo entre signo y referente». <sup>610</sup> La saturación de signos olvidados de su sentido, desata justamente los lazos con las cosas del mundo de la vida y nos entrega a una amnesia irremediable. En esta medida, la «inflación de significantes» neobarroca queda neutralizada por la «inflación semiótica» propia de la postmodernidad, o bien, la postmodernidad en sí misma habla un lenguaje de «efecto neobarroco»:

[...] el proceso de digitalización ha transformado las cosas en signos y los objetos en mensajes. La proliferación de mercancías semióticas ha producido una saturación de la atención social, un *efecto neobarroco*. El pasaje del capitalismo moderno al semiocapitalismo está marcado por el fin de la medida y el retorno del espíritu barroco. La modernidad protestante definió el canon, pero su variante barroca no fue eliminada. Continuó por lo bajo, creando túneles profundos en los recovecos del imaginario moderno para resurgir a finales del siglo XX, cuando el sistema capitalista experimentó un dramático cambio de paradigma hacia una producción posindustrial. <sup>611</sup>

---

<sup>609</sup> PERLONHGER, Néstor. «Caribe transplantino». En: *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue. 1997. p.96

<sup>610</sup> BERARDI, Franco. *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación colectiva*. Traducción de Alejandra López Gabrielidis. Buenos Aires: Caja Negra, 2017. p.132

<sup>611</sup> BERARDI, Franco. *Fenomenología del Fin...*, p.141 (énfasis nuestro)

---

Teniendo la reflexión de Echeverría en mente, Berardi señala el cambio abrupto de paradigma que neutralizó en gran medida la resistencia (neo)barroca, por lo menos respecto del mundo urbano postindustrial del siglo XXI. Ciertamente, en la modernidad capitalista el *estethos* barroco comportaba una forma de existencia y expresión «contracultural» posicionada ante la hegemonía de la modernidad protestante, que siguió «creando túneles profundos en los recovecos del imaginario moderno» y, de esa manera, produjo procesos de singularización, subjetivación, expresión y modernización alternativos. No obstante, el pasaje del capitalismo moderno al semiocapitalismo postmoderno; significó el «fin de la medida» y el retorno del barroco al modo de un *efecto neobarroco generalizado*.<sup>612</sup> La postmodernidad, entonces, borra la diferencia entre *ethos* realista y *estethos* barroco, toda vez que se apropia de las formas de este último y las hace suyas en un mundo postindustrial donde los signos no valen por su sentido sino por su efecto. Dicho rápidamente, lo que en un principio era una estrategia de resistencia barroca se convierte irónicamente en una forma que estimula un integrismo capitalista mayor, una sumisión mayor.

El *antiteatro*, la *realidad integral* y la *inflación semiótica* son los tres fenómenos culturales de la postmodernidad que neutralizan el potencial de resistencia barroca del *theatrum mundi*, del *misterio de la imagen* y de la *proliferación signica* improductiva. Ni que decir tiene, por lo demás, que la potencia crítica sobre las nociones de origen, identidad y expresión pierde toda su fuerza en una cultura sin interés en lo

---

<sup>612</sup> Escribe Alejandra González: «No sería difícil asociar esta perspectiva con la de Calabrese (1994), para quien la era neobarroca es la pérdida de la integridad, de la totalidad, de la sistematización ordenada, para entregarse a la inestabilidad, a la pluridimensionalidad, al cambio y la hiperquinesis. Pero será importante no confundir este multiculturalismo new age donde todo es posible, con la visión de un tiempo que no termina de acabar y del que se espera su fin. Perspectiva benjaminiana y paulina del tiempo: éste es el que resta, antes de que advenga el definitivo. ¿Barrocos críticos que reniegan de un mundo de muerte y sufrimiento o neobarrocos complacientes con el hundimiento de los grandes relatos y la renuncia a la transformación? Si el barroco se erige contra el canon y los paradigmas, es un elemento de la crítica asimilable a la modernidad en su querrela contra los antiguos, pero si se vuelve cómplice del relativismo posmoderno, tal como lo plantea Jameson (1991), termina siendo crítico de todo y por lo tanto de nada. Una cuestión es el barroco como un instrumento de análisis alternativo a la modernidad, aunque surgido de su seno, donde se cuestiona el humanismo (como superioridad del hombre sobre la naturaleza, poblando el espacio de toda clase de seres animados e inanimados en una alegre hibridez imaginaria) y otra muy diferente, una visión donde se igualan en la crítica todos los objetos, sin separar en ellos lo real de lo imaginario, renunciando a la política y su capacidad de transformación. Peligroso momento cuando los conservadores coinciden con los posmodernos en su decepción e indiferencia respecto del mundo». (GONZÁLES, Alejandra. «Para una Hermenéutica de las políticas estéticas»...,p.21).



---

originario, donde la *identidad de la no identidad* constituye la regla y que ha llevado la expresión al éxtasis donde toda diferencia acaba en lo perfectamente indiferente. Resulta igualmente revelador que Echeverría, quizá al ver que sus cuatro *ethe modernos* se desvanecían ante la globalización postmoderna, afirmara: «cada vez se vuelve más evidente que la humanidad del “hombre en general” sólo puede construirse con los cadáveres de las humanidades singulares». <sup>613</sup> Y es que efectivamente la postmodernidad y el semiocapitalismo parecen ser máquinas de borrar, neutralizar y normalizar todas las diferencias hasta lo indiferente. En todo esto, el (neo)barroco se liga «por un camino paradójal» con la postmodernidad: «porque ha descompletado —escribe Alejandra Gonzáles— el sentido de la historia, el significado y el tiempo a través de una imaginación desaforada atraída por el horror del vacío». <sup>614</sup> De hecho, la cultura postmoderna, precisamente por ese horror al vacío sobre el cual se «fundamenta», ha emprendido una sobresaturación de gestos, imágenes y signos absolutamente desprendida de cualquier sentido, como en una huida hacia adelante que parece no conocer pausa ni retorno.

A todo esto, es posible afirmar que el concepto de barroco, llevado al límite de lo moderno, o bien se excede como neobarroco, neobarroso, neobarrocho, ultrabarroco y neobarroco postmoderno (y entonces emprende una suerte de *aceleracionismo estético*), o bien intenta detener radicalmente la teatralidad, la imaginación y la proliferación de los signos en un espacio que, como veremos, ya no es el puro y eterno vacío, sino el abierto y errante desierto. A contrapelo de la esquizofrenia conceptual, podría pensarse que el ‘barroco’ (en ese mismo límite) produjo una corriente residual cuyo horizonte ya no es la postmodernidad, sino la errancia por una modernidad póstuma. Nuestra intención con esto no es más que comenzar a andar este *otro* camino abierto el límite «inferior» del ‘barroco’. Pues en este sentido el barroquismo «es la expresión del límite, de una expresividad situada frente al abismo de la irrepresentabilidad, un lenguaje que mira hacia el silencio». <sup>615</sup> Un barroco de la anorexia, de la pobreza absoluta, árido y desértico, cuyo complejo,

---

<sup>613</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco...*, p.27

<sup>614</sup> GONZÁLES, Alejandra. «Para una Hermenéutica de las políticas estéticas»..., p.20

<sup>615</sup> MORAÑA, Mabel. «Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco»..., p.68

---

quizá, consista en seguir siendo a pesar de todo un barroco. Pues, la pregunta del latinoamericano no es tanto cómo se llega a ser barroco, sino cómo se deja de serlo sin perderse a sí mismo, sin perder su diferencia. A fin de cuentas, han sido varios poetas y artistas latinoamericanos —todos próximos a la estética barroca—, quienes han sugerido la necesidad de un nuevo concepto, de un nuevo *estethos*, de una nueva estrategia de resistencia o contratransferencia frente al antiteatro postmoderno, el absolutismo de la realidad integral y la demencia del semicapital.



[POSTLUDIO]

El propio lenguaje (neo)barroco muestra desde sí mismo los síntomas del cansancio. Por ejemplo, en el último poema de su último libro intitulado *En la Masmédula* [1963] el poeta argentino Oliverio Girondo, escribió: «madres playas cálidas de *hastío* de alas calmas / sempiternísimamente archicansado / en todos los sentidos y contrasentidos de lo instintivo o / sensitivo tibio / o re meditativo o remetafísico y reartístico típico / y de los intimísimos remimos y recaricias de la lengua / y de sus regastados páramos vocablos y re conjugaciones y recópulas / y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras / simplemente *cansado del cansancio*». <sup>616</sup> La hiperestesia: sentirlo todo, hasta el no-sentir. La hiperfantasía: imaginarlo todo, hasta el no-imaginar. La hiperconsciencia: pensarlo todo, hasta el no-pensar. He ahí que el sujeto neobarroco del poema ha pasado por todos los predicados, ha visto todas las imágenes, ha naufragado por los infinitos sintagmas y desplazamientos de sentidos y sonos, ha entrado en la fascinación pura y ha salido —en un cerrar de libros— «cansado del cansancio».

En 1972, Arturo Carrera, otro poeta argentino neobarroco, en su libro titulado *Escrito con un nictógrafo*, cuya peculiaridad reside en que los versos están esgrafiados en letras blancas sobre papel negro, nos propone una imagen muy sugerente: «ínfimo templo barroco / EN LA PARED / EN LA PALABRA». <sup>617</sup> Entonces, ya no la monumentalidad exhibicionista de aquellos templos que —construidos sobre las ruinas de los templos incas o aztecas— intentaban reemplazar la antigua grandeza con un igual o mayor; sino lo ínfimo de un templo barroco que cabe en el agujero de una pared o en una sobria palabra.

En un poema de 1977 intitulado *Die Verneinug* Osvaldo Lamborghini (poeta *neobarroso*); intercala constantes desplazamientos del sentido, interrupciones y proliferaciones de especie neobarroca, con signos de cansancio y anuncios del desierto: «el arte viene así / como ritual extinto» [...] «La mañana es pesada como un amasijo de malentendidos sobre la vanguardia» [...] «ahora no hay desierto suficiente / falta el nunca del más allá» [...] «Esto que se extiende se llama desierto». <sup>618</sup> El propio lenguaje neobarroco en su constante ir hacia el límite, parece tender hacia el desierto; el cual debe ser entendido como una imagen desertificada, como la última imagen en sentido moderno, desde la cual se espera el recuento con lo real.

---

<sup>616</sup> GIRONDO, Oliverio. «En la Masmédula». En: *Obra completa*. Madrid: Colección Archivos, 1999. p.263.

<sup>617</sup> CARRERA, Arturo. «Escrito con un nictógrafo». En: *Vigilámbulo. Poesía reunida III*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2014. p.566

<sup>618</sup> LAMBORGHINI, Osvaldo. *Poemas 1969-1985*. Barcelona: Penguin Random House. 2015. p.78-103

---

Raúl Zurita, poeta chileno también próximo al neobarroco, escribió en 1979 su libro *Purgatorio*. En esa obra, la imagen (neobarroca), varada entre tierra y cielo, se ve abrazada por el Desierto de Atacama, que es el motivo fundamental del libro. Allí los pastizales, las ovejas y el azul del cielo se muestran como imágenes disminuidas ante la omnipresencia del desierto: «como un sueño el silbido del viento todavía recorre el árido espacio de estas llanuras».<sup>619</sup> De la naturaleza exuberante va quedando el viento y la arena, de la música y la disonancia un débil silbido, del azul del cielo el blanco del papel, de los relieves y ornamentos simples llanuras.

De modo muy similar, el poeta peruano Mario Montalbetti, en el que quizá sea su libro más neobarroco (*Fin desierto* de 1997); escribió: «no tengo razón ni fin soy paisaje mínimo ... / aquí no hay nada / me he cortado la cabeza / he visto que no hay figuras / en el fondo de mis ojos / he probado los sabores que vagan sobre mi lengua / y las raíces secas que crecen bajo ella / aquí no hay nada para la puesta en escena / porque todo fue puesto en abismo ... / el desierto es mi pastor todo me falta».<sup>620</sup> El paisaje es mínimo. En el fondo de los ojos que lo han visto todo, sólo se ve que no hay figuras. La lengua dice haber probado no sólo infinitos sabores, sino también la sequedad indiferente que crece en su reverso. Incluso, de manera muy sugerente según cuanto venimos planteando, la voz que habla en el poema afirma que allí «no hay nada para la puesta en escena / porque todo ha sido puesto en abismo», es decir, no quedan objetos o experiencias que teatralizar, porque todas han sido previamente teatralizadas en el abismo de ese antiteatro que es la realidad postmoderna. Por lo demás, la figura del desierto reemplaza al Cristo del *salmo 23* («*el señor es mi pastor nada me falta*»), y entonces se convierte, no tanto en el lugar del exilio, como en el no-lugar de una mística sin dios, de una errancia por la Ausencia.

A todo esto, de querer situarnos en el límite entre el barroco y el desierto, para intentar pensar desde ahí un nuevo concepto, una nueva salida; debemos evocar el poema que Lezama Lima escribió el 1 de abril de 1976, a sólo meses de su muerte. En dicho poema, que lleva por nombre *El pabellón del vacío*, el poeta barroco americano por excelencia, transita sorprendentemente hacia una especie de palabra sobria, ínfima, cansada y desértica. El poema, que comienza con el autor sentado en un café («Estoy en un café / multiplicador del hastío»), acaba con una pregunta que se prolonga en lo desconocido:

¿La aridez en el vacío  
es el primer y el último camino?  
Me duermo, en el *tokonoma*  
evaporo al otro que sigue caminando.<sup>621</sup>

---

<sup>619</sup> ZURITA, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979. p.34-39

<sup>620</sup> MONTALBETTI, Mario. «Fin desierto». En: *Lejos de mi decirles. Poesía reunida*. Isla de San Borondón: Ediciones Liliputienses, 2017. p.101 y 135

<sup>621</sup> LEZAMA LIMA, José. «Fragmentos a su imán». En: *Poesía completa*. México D.F: Sexto Piso, 2016. p.808-811

---

En la proximidad de la muerte, Lezama evapora al *otro* que sigue caminando, pero no por el puro y eterno vacío, sino por el abierto y errante desierto. El *hórror vacui* del barroco que Lezama definió como el «miedo a quedarse sin imágenes»<sup>622</sup>, va transmutando en la necesidad de rehusar toda imagen, pero también toda percepción y todo pensamiento. Es como si el barroco, llevado al límite de lo moderno, reculara de golpe hacia la mística, pero no por ascesis sino por exceso. Ese *hórror vacui* que alguna vez propició la emergencia de una *dramaticidad barroca*, siguió allí, latente, a la manera de un motor inmóvil; pero cuando ese vacío se encontró de vuelta, ya solo quedaba el desierto de la imagen.

¿A dónde puede ir el barroco a buscar una nueva dramaticidad sino es al desierto? ¿Puede haber diferencia y singularidad allí, en lo indistinto? ¿No es este cansancio una forma de rendirnos ante la desertificación que significó la *herida colonial*? ¿Acaso el laberinto del barroco americano no acaba abriéndose finalmente a un desierto sin nombre? Si el luto y la melancolía mezcladas con el juego y el disfrute daban el *stimmung* de la experiencia barroca, el hastío comporta el *stimmung* propio de una experiencia de esa modernidad póstuma por la que el *otro* sigue caminando. Tras el umbral, parece necesario comenzar a pensar un 'barroco desértico', un *estethos* informalista y una heterología de la cosa sepultada en el olvido; pero, sobre todo, una comunidad de obras y personas reunidas en virtud de ese pensamiento.

En fin, para dar un paso más allá de la palabra y concluir este escrito imaginando el silencio; véase la pintura del peruano Manuel Moncloa intitulada *Verónica (Deus absconditus)* de 2005. Con un gesto que hace eco en el *Cuadrado Negro* (1915) de Malevich y en el *De Kooning borrado* (1953) de Rauschenberg; esa obra oblitera el rostro de Cristo imprimado en el manto de la Verónica, tal como lo había pintado el barroco español Francisco de Zurbarán en 1631. Lo que resta: un manto en blanco ¿o acaso un telón?, plegado como el viento pliega las arenas del desierto, nada más.

*San José, Febrero de 2023.*

---

<sup>622</sup> LEZAMA LIMA, José. «Confluencias»..., p.844

---

## BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, Leonardo. «El barroco de Indias y la ideología colonialista». En: *Barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1985.
- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética. Obra Completa Vol. 7*. Traducción de Jorge Navarro Pères. Madrid: Akal. 2004.
- ADORNO, W. Theodor. «La idea de historia natural». En: *Actualidad en filosofía*. Traducción de José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona. Altaya, 1994.
- ANCESCHI, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Traducción de Rosalia Torrent. Madrid: Técnos. 1991.
- AULLÓN, del Haro. *Estudio Preliminar*. En: Lezama Lima, José. *La Expresión Americana*. Madrid: Verbum, 2020.
- ÁLVAREZ, Armando. «Órbita de Lezama Lima». En: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Cuba: Casa de las Américas, 1970.
- ARIZMENDI, Luis. «Bolívar Echeverría: la aventura de la Teoría Crítica al barroquismo». *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 8, 135-153, ISSN e2386-3730. 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Traducción de Joaquim Jordá. Barcelona: Anagrama, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Fragments*. Translated by Chris Turner. New York: Routledge, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012.
- BENJAMIN, Walter. «Experiencia y pobreza». En: *Obras II, vol. 1*. Madrid: Abada, 2007.
- BENJAMIN, Walter. «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán». En: *Obras I, vol. 1*. Madrid: Abada, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno; translated by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Traducción y edición de Bolívar Echeverría . Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2008.

- 
- BERARDI, Franco. *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación colectiva*. Traducción de Alejandra López Gabrielidis. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Traducción de Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Trotta, 2019.
- BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Traducción de Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Traducción de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Trotta. 2003.
- BURKHARDT, Jacob. *El Cicerone*. 3 vols. Barcelona, Iberia, 1953.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. California: SAGE Publications, 1994.
- BRUNO, Giordano. *La cena de la cenizas*. Traducción y notas de Miguel Ángel Granada. Madrid: Alianza, 1994.
- CANGI, Adrián. «Historicidad y transhistoricidad del barroco». En: Bertorello, Adrián y Rossi, María José. (eds.) *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2017.
- CARRERA, Arturo. «Escrito con un nictógrafo». En: *Vigilámbulo. Poesía reunida III*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2014.
- CHIAMPI, Irlemar. «Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima». *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) 35 (2): 485, 1987.
- CHIAMPI, Irlemar. «La historia tejida por la imagen» En: *La Expresión Americana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- CUESTA ABAD, José Manuel. «Sobre el concepto de crítica en Walter Benjamin». En: *Demoliciones. Literatura y destrucción*. Madrid: Abada. 2015.
- CUESTA ABAD, José Manuel. «Estética de la destrucción. Rilke – Benjamin – Riegl». En: *Demoliciones. Literatura y destrucción*. Madrid: Abada. 2015.
- CUESTA ABAD, José Manuel. «Dialéctica sentimental. Schiller agonista». En: *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*. Madrid: Abada. 2010.
- D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- DE CAMPOS, Haroldo. «De la Razón Antropofágica: Diálogo y Diferencia en la cultura brasileña» En: *De la Razón Antropofágica y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI. 2000.

- 
- DE CAMPOS, Haroldo. «El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: El caso de Gregorio de Mattos». En: *De la Razón Antropofágica y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI. 2000.
- DELEUZE, Gilles. *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós. 1989.
- DERRIDA, Jaques. «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas». En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DERRIDA, Jacques. «La Différance». En: *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *La Gramatología*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1986.
- DIAZ, Valentín. *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, Argentina. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- DUQUE, Félix. *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal, 1998.
- ECHEVARRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D.F: Ediciones Era, 1998.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. «El Ethos Barroco». *Debate Feminista* 13, 1996, pp. 67-87. <http://www.jstor.org/stable/42624321>.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. «El ethos barroco y los indios». *Sophia, Quito-Ecuador* 2, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Sociología 5, 1983.
- FUENTES, Maximiliano. «Hacia lo desconocido: Eugenio D'Ors en la crisis de la conciencia europea». *Historia Social*, 2012, No. 74, pp. 23-42.
- GADAMER, Hans George y KOSELLECK, Reinhardt. *Historia y hermenéutica*. Introducción de José Luis Villacañas y Faustino Oncina. Barcelona: Paidós. 1997
- GADAMER, Hans George. *El problema de la consciencia histórica*. Traducción de Agustín Domingo Moratalla. Madrid: Técnos, 1993.
- GALILEI, Galileo. *Dialogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano*. Madrid: Alianza, 2011.
- GIRONDO, Oliverio. «En la Masmédula». En: *Obra completa*. Madrid: Colección Archivos, 1999.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván. *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.



- 
- GONZÁLES, Alejandra. «Para una Hermenéutica de las políticas estéticas». En: Bertorello, Adrián y Rossi, María José. (eds.) *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2017.
- HARTT, Frederick. *Michelangelo: the complete sculpture*. New York: Abrams. 1968.
- HARRY, John. *Winckelmann's "Philosophy of Art": A Prelude to German Classicism*. Oxford: Cambridge, 2012.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte, tomo 2*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Estética*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal. 1989
- HEGEL, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética* [verano de 1826] Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor Von Kehler. Edición de: Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Traducción de: Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada, 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Traducción de José Gaos. Madrid: Tecnos, 2005.
- HEIDEGGER, Martín. «La época de la imagen del mundo». En: *Caminos del Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial. 2002
- HEIDEGGER, Martín. «¿Y para qué poetas?». En: *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HEIDEGGER, Martín. *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Trotta, 2020.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión. Piezas escogidas*. Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), 2020.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «La utopía de América». En: *La utopía de América*. Caracas, Ayacucho, 1992.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El descontento y la promesa». En: *La utopía de América*. Caracas, Ayacucho, 1992.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «Barroco en América». En: *La utopía de América*. Caracas, Ayacucho, 1992.
- JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Traducción de José Luis Pardo. Barcelona: Paidós, 1991.

- 
- KNECHT, Herbert, H. *La logique chez Leibniz. Essai sur le rationalisme Baroque*. Francia: Dialectica, Editions L'Age D'Homme. 1981.
- KOYRÉ, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1999.
- KOSELLECK, Reinhardt. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político social*. Traducción de Luis Fernández. Madrid: Trotta. 2012.
- KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Bueno Aires y Barcelona: Paidós. 1993
- KIERKEGAARD, Søren. *Sobre el concepto de ironía*. En: *Escritos Volumen I*. Madrid: Trotta, 2006.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Poemas 1969-1985*. Barcelona: Penguin Random House. 2015.
- LEZAMA LIMA, José. «Las imágenes posibles». En: *El Reino de la imagen*. Caracas, Ayacucho. 1981.
- LEZAMA LIMA, José. «Una Exposición de Roberto Diago». En: *Tratados en la Habana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 1969.
- LEZAMA LIMA, José. «Julián del Casal». En: *Confluencias. Selección de Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- LEZAMA LIMA, José. *La Expresión Americana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- LEZAMA LIMA, José. «Confluencias». En: *La cantidad hechizada*. Ensayos completos IV. Sevilla: Editorial Confluencias, 2015.
- LEZAMA LIMA, José. «La imagen histórica». En: *La cantidad hechizada*. Ensayos completos IV. Sevilla: Editorial Confluencias, 2015.
- LEZAMA LIMA, José. «La posibilidad en el espacio gnóstico americano». En: *Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- LEZAMA LIMA, José. «Fragmentos a su imán». En: *Poesía completa*. México D.F: Sexto Piso, 2016.
- LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, Virginia. «¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis». *Revista del Colegio de Filosofía*, N 30-31, diciembre 2016. p.39-60.

- 
- LUKÁCS, Gyorgy. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las forma de la gran literatura épica*. Traducción de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- MARTÍ, José. *Obras Completas*. Vol. 7, 2ª ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 1975.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. «Peruanicemos al Perú: el indigenismo en la literatura nacional II». *Mundial: revista semanal ilustrada* (Lima, Perú), Enero, 28, 1927. Versión electrónica, 2016, ICAA.
- MARTÍNEZ, Luz Ángela. *Barroco y neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2011.
- MATAIX, Remedios. «José Lezama Lima y la reinención de América». *América sin nombre*. N. 5-6, dic. 2004. pp. 147-155.
- MONTALBETTI, Mario. «Fin desierto». En: *Lejos de mi decirles. Poesía reunida*. Isla de San Borondón: Ediciones Liliputienses, 2017.
- MORAÑA, Mabel. «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, No. 28, 1988, pp. 229-251. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4530399>
- MORAÑA, Mabel. «Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca». En: *El límite de la escritura*. Madrid: Iberoamericana. 2010
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Traducción de José Manuel Garrido. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2000.
- NANCY, Jean y LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe. *El Absoluto Literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción por Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- NEWMAN, Jane O. *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque*. New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. «El Nacimiento de la Tragedia». En: *Obras Completas, Volumen I*. Madrid: Tecnos, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. «Consideraciones Intempestivas. De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida (II)». En: *Obras Completas, Volumen I*. Madrid: Tecnos, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. «Humano demasiado humano II». En: *Obras Completas, Volumen III*. Madrid: Tecnos, 2014.

- 
- NIETZSCHE, Friedrich. «Humano demasiado humano I». En: *Obras Completas, Volumen III*. Madrid: Tecnos, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. «Ecce Homo». En: *Obras Completas, Volumen IV*. Madrid: Tecnos, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. «De la Genealogía de la moral». En: *Obras Completas, Volumen IV*. Madrid: Tecnos, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos. Volumen II (1875-1882)*. Madrid: Tecnos, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos. Volumen IV (1885-1889)*. Madrid: Tecnos, 2008.
- PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Traducción de Carlos R. De Dampierre. Madrid: Gredos. 2012.
- PERLONHGER, Néstor. «Caribe transplantino». En: *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue. 1997
- PICÓN SALAS, Mariano. *De la Conquista a la Independencia. Tres Siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*. Tercera Edición. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1958.
- RILKE, Reiner Maria. *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Edición de Eustaquio Barjau. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1992.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Traducción de Ana Pérez López. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1987.
- RUIZ, Fecundo. *La forma barroca latinoamericana. Literatura, cultura urbana y criollismo en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, Argentina. 2012
- SARDUY, Severo. «Barroco». En: *Ensayos*. Tomo III de la obra completa. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2013.
- SARDUY, Severo. «El Barroco y el neobarroco». En: *Ensayos*. Tomo III de la obra completa. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2013.
- SARDUY, Severo. «El Heredero». En: *Ensayos*. Tomo III de la obra completa. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2013.
- SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico*. Madrid: Abada, 2004.

- 
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas II. Globos (Macroesferología)*. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid, Siruela, 2017.
- SZONDI, Peter. *La teoría hegeliana de la poesía*. En: *Poética y Filosofía de la Historia I*. Madrid: Antonio Machado Libros. 1992.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, trad. y notas de Virginia López-Domínguez. Madrid, Tecnos, 1999.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Bueno Aires: Nova, 1963.
- TAPIE, Victor L. *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Editorial Cátedra, 1991.
- VITIER, Cintio. «La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular». En: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Cuba: Casa de las Américas, 1970.
- VALENZUELA, Alejandro. «La danza de lo invisible: la teoría de la imagen de José Lezama Lima». *Atenea*, núm. 515, julio, 2017, pp. 81-95.
- WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- WINKELMANN. *Historia del arte de los Antiguos*. Traducción de Joaquín Chamoro Mielke. Madrid: Akal, 2011.
- WINKELMANN. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- WINKELMANN. *Winckelmann Writings on Art*. Selected and edited by David Irwin. London: Phaidon, 1972.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducción de José Moreno Villa Tercera Edición. Madrid: Austral. 2014.
- WORRINGER, Wilhelm. *La Esencia del Estilo Gótico*. Traducción de Manuel García Morente. Nueva Visión: Buenos Aires. 1957.
- ZURITA, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.