

## Barroco: tiempo y alegoría

Bidon-Chanal, Lucas (UBA-USAL-IESLV “J.R. Fernández”)

Observa Alejo Carpentier en su conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”, apoyándose en los planteos de Eugenio D’Ors, que el barroco es un espíritu que puede atravesar cualquier momento de la historia de la humanidad. Es claro en su exposición el clásico contraste entre un espíritu barroco y otro clásico. El clasicismo, sinónimo de academicismo, caracteriza épocas asentadas, plenas, seguras de sí mismas; el barroco suele manifestarse allí donde priman la transformación, la inestabilidad, la innovación. Así como el primer Romanticismo alemán identificaba lo romántico en el *romanzo* italiano, en Ariosto, en Shakespeare, en la Edad Media, en Oriente, Carpentier extiende ese espíritu barroco, además, al propio romanticismo, a un Novalis, al *Gargantúa y Pantagruel* del renacentista Rabelais, a la segunda parte del *Fausto*, a la concatenación de subordinadas proustianas, a Mayakovsky, a Lautréamont, al surrealismo. Espíritu barroco que trasciende la mera esfera del período comprendido entre los siglos XVII y XVIII en Europa, frente al gótico, por ejemplo, que no supera las fronteras de la arquitectura y las artes plásticas del siglo XVI (algo que seguramente discutirían quienes hablan de literatura o de música góticas).

Sin embargo, y más allá de las apropiaciones y las identificaciones artísticas a veces forzadas, es interesante el vínculo que establece Carpentier –igual que ocurre en Lezama Lima, Perlongher, Sarduy, Octavio Paz–, entre ese “espíritu” barroco y Latinoamérica. “América fue desde siempre barroca”, sentencia Carpentier (1990, p. 186). Cuando dice “América”, habla de Latinoamérica, del continente del mestizaje, de la simbiosis, del sincretismo, barroca desde el *Popol Vuh*, desde la escultura y la arquitectura aztecas. Siempre es complejo entender a América Latina como un bloque homogéneo. La debilidad o ausencia del influjo barroco en algunos países latinoamericanos, más bien formados en la estética clasicista y fundamentalmente romántica o decimonónica, permite hablar de un neobarroco en el Río de la Plata, incluso en Cuba, mientras que en países como Perú o México hay una tradición que se remonta al siglo XVI, donde se da un choque especialmente barroco entre una tradición poética, plástica, arquitectónica, como la incaica o la azteca, y la cultura hegemónica europea, tensión que atraviesa la historia de estos países (a pesar de las corrientes republicanas ilustradas del siglo XIX que buscan romper con el pasado hispánico) hasta el día de hoy, por eso tal vez sea más apropiado hablar de un transbarroco que de un neobarroco, como sostiene el peruano Rubén Quiroz Ávila (*Cfr.* Quiroz Ávila, 2012).

Preferiría más bien limitarme a hablar de una sensibilidad barroca que de un “espíritu”, en el sentido de una *aísthesis* o una estética asociable a los pliegues, a la proliferación formal, la escenificación, el artificio, la inconclusión, y de un *páthos*, una cierta propensión anímica tal vez asociable a una melancolía que no necesariamente tiene que ser sólo contemplativa. Esa sensibilidad barroca y sus reverberaciones al nivel de la filosofía de la historia encuentran un núcleo notable en las observaciones acerca de la alegoría y el tiempo histórico barrocos que plantea Walter Benjamin en sus estudios sobre el *Trauerspiel*.

En el *Origen del drama barroco alemán (Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928), Benjamin reconoce en la alegoría el concepto medular del Barroco, sepultado por

el dominio usurpador en la filosofía del arte del símbolo, producto del Romanticismo y su genética clásica. La reprobación de los procedimientos alegóricos (y, por ende, del Barroco) responde, según Benjamin, a una serie de prejuicios forjados por el clasicismo y continuados por la ideología romántica. Se puede ver en Goethe, quien entiende que en la alegoría lo particular es un mero ejemplo o muestra de lo general, mientras el símbolo se presenta como “la verdadera naturaleza de la poesía, que expresa algo particular sin pensar en lo general o aludir a él”<sup>1</sup>, manifestando de forma viva e instantánea lo insondable. Belleza y vivacidad triunfan en los dominios de la sensibilidad clásica. Winckelmann, que tanto influyera en un Goethe o en un Hegel, encuentra en la escultura griega del período clásico el paradigma por antonomasia de la belleza, en tanto transición entre el cuerpo bello y lo divino. Creuzer observa que el símbolo artístico es plástico y se distingue por ello del símbolo místico o religioso. En el símbolo religioso predomina lo inefable, cuyo ser quiebra la frágil forma terrena buscando su expresión, como una vasija que no puede con un contenido que la doblega, quedando aniquilada la visión y dando lugar al solo “asombro mudo”. En cambio, en el símbolo plástico, “el ser no tiende a la efusividad, sino que, obedeciendo a la naturaleza, se adapta a su forma, la penetra y la anima”: el conflicto entre lo infinito y lo finito queda resuelto en tanto lo infinito se humaniza. “De esta purificación de lo figurativo, por un lado, y de la renuncia voluntaria a lo desmesurado, por otro, surge el fruto más bello de todo el orden simbólico”. Así Creuzer llega a afirmar que la diferencia entre la representación simbólica y la alegórica reside en que la última sólo constituye “un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible”<sup>2</sup>. Imposible dejar de oír el eco en la definición hegeliana de lo bello artístico como la “aparición sensible de la Idea”.

La alegoría barroca, en cambio, hace que los objetos pierdan sus vivas características naturales, los convierte en algo inanimado, en signos que no irradian ningún significado por sí solos, en significantes de una idea, en un lenguaje por signos, en escritura (Benjamin, 1999, p. 178). La separación entre el significante (el objeto natural) y su significado expresa el abismo que se abre entre la naturaleza caída del hombre y su espíritu. La alegoría pone en escena el artificio del mundo terrenal: la unión arbitraria de cuerpo y alma, de lo temporal y lo espiritual. Es el efecto disolvente de la muerte: el cuerpo y sus pasiones son tan arbitrarios como los objetos naturales de la alegoría, carecen de significado por sí solos, desaparecen al separarse del principio trascendente que les da sentido. Hay una íntima relación entre escritura alegórica y muerte. La naturaleza caída y la historia se convierten en cosas inanimadas como las palabras, las letras, que cobran vida con el sentido que el autor les da, y hasta podrían sustituir a los animales como personajes de una fábula.

La noción de tiempo resulta decisiva para irradiar algo de luz sobre la relación entre símbolo y alegoría. Benjamin lo expresa magistralmente: “Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos

<sup>1</sup> El pasaje citado por Benjamin (1990, p. 153) corresponde a Goethe, J.W., *Sämliche Werke*, edición del Jubileo, vol 38: *Schriften zur Literatur III*, p. 261 (*Maximen und Reflexionen*).

<sup>2</sup> Los pasajes citados por Benjamin (*Ibid.*, p. 157) corresponden a Creuzer, F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1era. parte, Leipzig-Darmstadt, 1819, pp. 63-64.

del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera” (*Ibid.*, p. 159), carente de expresión, de armonía clásica, de todo rasgo humano. Y completa: “tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia” (*Ibid.*). Así, para Benjamin, la naturaleza caída del mundo profano, carente de una redención que le urge, convertido en mera *physis*, no puede entrar en el dominio del símbolo, donde priman la armonía, la reconciliación, la plenitud, sino que este mundo desencantado se corresponde más bien con el arte alegórico, que expresa la disrupción, lo irreconciliado, lo oprimido. La historia está escrita en la naturaleza con los caracteres de la caducidad y es escenificada por los alegoristas barrocos en forma de ruina. La alegoría se ubica más allá (o más acá) de la categoría de lo bello. “Las alegorías, según Benjamin, son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas” (*Ibid.*, p. 171). El alegorista acumula alegoría sobre alegoría sin hallar nunca un sentido trascendente así como la historia acumula ruina sobre ruina sin un *télos* rector –recordemos al ángel de la historia de la tesis IX “Sobre el concepto de historia” que, de espaldas al futuro, mira pasmado el pasado, donde no ve una cadena de acontecimientos, sino una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies, mientras el huracán el progreso lo empuja hacia el futuro (Benjamin, 2010, pp. 64-65)–.

El arte alegórico barroco se opone al arte simbólico de la tragedia (*Tragödie*) en tanto adoptan distintas posiciones ante la noción de tiempo histórico, como se plantea en un texto de juventud que anticipa su estudio sobre el *Trauerspiel*. Dos formas temporales profanas se plasman artísticamente en el drama barroco y la tragedia, y se distinguen del tiempo mesiánico, que representa una forma temporal que no puede hacerse plena, condensarse en un acontecimiento determinable empíricamente, sino que constituye una idea, la idea de un tiempo histórico pleno (*erfüllten Zeit*) que está fuera de la historia y llega para ponerle fin. Mientras el mesiánico es un “tiempo cumplido divinamente” (Benjamin, 1998, p. 180), el tiempo trágico, se consume finita, individualmente. La grandeza histórica sólo encuentra su plasmación artística en la tragedia. La *anagnórisis* trágica, en tanto responde a una temporalidad histórica que se objetiva en las acciones de los grandes individuos, compromete al sujeto de la acción en el reconocimiento de lo ya acontecido originariamente como predestinación de su obrar, como el *kairós* de *Edipo*, que decide tomar el destino en sus manos y actuar.

El tiempo profano barroco es intermediario entre la temporalidad mítica clásica de la tragedia y la mesiánica. Mientras en la tragedia el tiempo aparece como colmado humanamente, con la acción signada por el *kairós* y la resolución, el tiempo barroco se caracteriza por la irresolución, la postergación indefinida del acto. La tragedia representa la inexorabilidad del destino, mientras que en el *Trauerspiel*, opuesto también a la temporalidad mesiánica, lo representable no es la redención sino su necesidad (urgente). La historia es la puesta en escena de la repetición constante de la catástrofe (convergiendo con la crítica del progreso, que Benjamin recupera en las citas

de *Passagen-Werk* de Auguste Blanqui, el líder de las barricadas parisinas de 1848<sup>3</sup>). El *Trauerspiel* es la elaboración estética de la idea histórica de la repetición (y la irresolución): las figuras del drama no aparecen confrontadas al cumplimiento del destino, sino que se hallan ante la postergación indefinida de la acción. El modelo ya no es Edipo, sino el melancólico Hamlet. Los acontecimientos del *Trauerspiel* son imágenes alegóricas de un juego (o representación, *Spiel*) en el que la muerte se desvanece, de ahí que su carácter no sea mítico sino espectral: en el drama los muertos se convierten en fantasmas. La repetición en el *Trauerspiel* no se identifica con una nueva recuperación de la tradición ni con la apertura de una posibilidad histórica auténtica para el ser, en él la repetición constituye la sola prolongación indefinida de la catástrofe, el amontonamiento de ruinas.<sup>4</sup> Allí los acontecimientos no acontecen; sólo hay imágenes fúnebres que evidencian un mundo en que la muerte no es término de nada. Los muertos no están a salvo pues se convierten en fantasmas, como el padre de Hamlet, y los vivos son sólo almas en pena sin esperanza de redención.

Mientras que el arte simbólico simula positivamente la felicidad, la libertad, la reconciliación, la plenitud y precisa de una crítica ideológica para ser descifrado, el arte alegórico expresa la experiencia de lo sufriente, oprimido, lo irreconciliado, lo negativo, se presenta él mismo como crítica (Cfr. Ibarlucía, 1993, pp. 154-155). Habría una fuerza crítica en el Barroco, proveniente del poder subversivo de la hibridación, de una concordancia discorde. El montaje de imágenes anula la unidad y promueve la proliferación del fragmento, la extrañeza, la oscuridad, frente a la claridad y la proporción clásicas. Lo barroco está más cerca de lo sublime que de lo bello, como la extensión inabarcable de América, obstáculo para el proceso civilizatorio (según ciertas visiones decimonónicas y otras no tanto).

La alegoría barroca se presenta, como escritura, arbitrariedad, artificio, convirtiendo al objeto natural en el significante de una idea, en algo inanimado, cuyo sentido es determinado por el alegorista, que ve en él la clave de un dominio de saber escondido, que embestiría contra el sentido oficial de las cosas, como señalaría Perlongher (2008, p. 95). Aquí reside tal vez el potencial de la alegoría. Barrocamente oscurecida la relación entre significado y significante, el último entra en el terreno de la

---

<sup>3</sup> “Lo que llamamos progreso está murado sobre cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, el mismo decorado, sobre la misma escena estrecha, una humanidad ruidosa, infatuada de su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad [...] La misma monotonía, la misma inmovilidad en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y salta en su lugar” (Blanqui, 1872, p. 73. La traducción es nuestra).

<sup>4</sup> Es interesante el señalamiento de Howard Caygill acerca de un contrapunto implícito en este escrito temprano de Benjamin con la filosofía de Martin Heidegger, que se volverá más evidente con el correr de los años. Si bien ambos comparten en muchos aspectos la crítica a la noción liberal de progreso y el reconocimiento de la dimensión cualitativa del tiempo y de la ambigüedad de la temporalidad histórica como condición de posibilidad e imposibilidad de la historia; mientras que Heidegger da lugar a que el tiempo histórico (o la tradición) sea vehículo de la *autenticidad* (*Eigentlichkeit*), en el pensamiento de Benjamin no cabría lugar para tal opción: el tiempo histórico redimido (“auténtico”) sólo sería posible justamente al final de la historia con la llegada del Mesías. Heidegger sostendría una concepción trágica del tiempo histórico para la que cabe la posibilidad de un tiempo cumplido individualmente, la posibilidad de redención en el tiempo histórico, implicando que la culpa presente puede ser redimida en el tiempo a través de superar o combatir el pasado. Para Benjamin, en cambio, no podría haber redención en el tiempo histórico, sólo redención *de* él, pues el tiempo mesiánico está fuera de la historia, es su final (Caygill, 1994).

ambigüedad y en una multiplicidad desbordante de sentidos. El derroche barroco produce un malestar porque rompe con la “pureza y la unidad del significado” (Benjamin, 1990, p. 171) de la visión clásica. El Barroco termina por transgredir las fronteras entre las artes discursivas y las figurativas: “lo escrito tiende a la imagen visual” (Benjamin, 1990, p. 168). La escritura puede transformarse en pintura y viceversa, las artes se interpenetran en el Barroco, las fronteras se disuelven atentando “contra la paz y el orden de la legalidad artística” defendida por la Ilustración y el Clasicismo.

Irlemar Chiampi, que intenta trazar algunas aproximaciones entre la teoría benjaminiana del *Trauerspiel* y la concepción neobarroca, observa que el Barroco se libera del flujo de la historia como *continuum* para producir un salto benjaminiano – diríamos– “hacia lo incompleto e inacabado, situándonos en la modernidad por la disonancia” (Chiampi, 1993, p. 139). El Barroco (encrucijada de signos y temporalidades, la razón estética del duelo y la melancolía, de la convulsión erótica y el patetismo alegórico) “reaparece para testimoniar la crisis o fin de la modernidad y reflexionar sobre la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto (posbarroco) del Iluminismo” (*Ibid*, p. 140). Retomando a Lezama Lima, la contrarreforma barroca europea se convierte en Latinoamérica en la contraconquista, modelada “por la experiencia dolorosa y conflictiva de los mestizos transculturados de la colonización” (*Ibid*, p. 139).

El alegorista europeo del que habla Benjamin procede contemplativa y desesperadamente, deja irredentos los objetos al no poder descifrarlos, compone con fragmentos configuraciones arbitrarias ante la imposibilidad de restituir la totalidad originaria, sin aproximarse a dar con un sentido que no sea arbitrario, se aleja cada vez más de su meta y se sume profundamente en la subjetividad, en la melancolía. Pero de la caída, del hundimiento en la repetición de lo mismo, de la ambigüedad alegórica, surgen las expectativas mesiánicas. Benjamin es crítico del idealismo melancólico de los alegoristas barrocos, que abandonan la naturaleza transitoria, vista como alegoría de la historia humana como ruina, y la acción política, como reino de intrigas arbitrarias (*Cfr.* Buck-Morss, 1995, p. 197; Vedda, 2012, pp. 44-45). Benjamin es tan ambiguo como la alegoría: la alegoría revela la imposibilidad de redención investida de un potencial redentor.<sup>5</sup>

Podrían disputarse el Romanticismo y el Barroco, igual que el surrealismo, la potestad de numerosos elementos, obras, recursos, autores. Sin embargo, comparten algo América y el Barroco. Hay algo en la nominación, tan importante para Benjamin, que los une: los románticos eligieron llamarse románticos e hicieron un culto de su nombre, igual que Breton, Aragon y cía. se autoproclamaron surrealistas; el Barroco fue llamado así por sus denostadores clasicistas, el continente americano recibió el nombre que le impusieron sus conquistadores.

---

<sup>5</sup> Tal vez Benjamin encontrara en Kafka, narrador europeo posterior al fin de la narración tradicional, a un nuevo alegorista –quizá más aún que en el surrealismo o en Baudelaire–, contra buena parte de la lectura que se hace de la obra kafkiana como una obra trágica. Las alegorías kafkianas se presentan como la transmisión poética de una doctrina que brilla por su ausencia (*Cfr.* Benjamin, 1999, pp. 145-146; Bidon-Chanal, 2012, pp. 154-156).

## Referencias

- Benjamin, W. (2010) "Tesis de filosofía de historia". En *Ensayos escogidos* (trad. de H.A. Murena). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- (1999) Franz Kafka". En *Iluminaciones IV* (trad. de Roberto Blatt). Madrid: Taurus.
- (1998) "Drama y tragedia". En *Metafísica de la juventud* (trad. de Luis Martínez de Velazco). Barcelona: Altaya.
- (1990) *El origen del drama barroco alemán* (traducción de José Muñoz Millanes). Madrid: Taurus.
- Bidon-Chanal, L. (2012) "Tradición y ruptura: La esperanza del jorobadito". En Mascaró, L. y Bertorello, A. (comps.) *Actas de las Segundas Jornadas Internacionales de Hermenéutica*. Buenos Aires: Eds. Proyecto Hermenéutica.
- Blanqui, L. (1872) *L'Éternité par les astres*. París: Librairie Germer Baillière. (Extraído de la edición francesa disponible en formato digital en el sitio web de la Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/>)
- Buck-Morss, S. (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (trad. de Nora Rabotnikof). Madrid: Visor.
- Carpentier, Alejo (1990) "Lo barroco y lo real maravilloso". En *Obras completas*, vol. 13, Ensayos I. México: Siglo XXI.
- Caygill, H. (1994) "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition". En Benjamin, A. y Osborne, P. (comps.) *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*. Routledge: Londres-Nueva York.
- Chiampi, I. (1993) "El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia". En AA.VV., *Sobre Walter Benjamin: Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza/Goethe Institut.
- Ibarlucía, R. (1993) "Benjamin y el surrealismo". En AA.VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza/Goethe Institut.
- Perlongher, N. (2008) "Barroco barroso". En *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Quiroz Ávila, Rubén (2012) "El transbarroco en la poesía peruana contemporánea", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nro. 76, año XXXVIII, 2do. semestre. Lima-Boston.
- Vedda, M. (2012) "Introducción". En Benjamin, W., *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.