

# Materialidad, mediación y performatividad en las formas teatrales barrocas

—  
Ángeles Smart\*

## I. Tensión dialéctica y mediación barroca

La extrañeza que acompaña la lectura de *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin no imposibilita la apreciación de su genialidad. Y más allá de los derroteros que dicho texto tuvo en la propia vida de su autor<sup>1</sup>, las ideas que lo atraviesan reverberan en la memoria con fuerza y persistencia a pesar de la oscuridad de muchos de sus pasajes. Una de ellas es la afirmación de la tensión dialéctica que caracteriza no sólo al teatro barroco sino a todo el arte barroco en general. En sintonía con el siglo XVII que lo vio nacer, lo barroco alberga en su seno y expone, con especial nitidez, las luchas y contradicciones propias de toda vida en la naturaleza, tanto de las humanas como de las no humanas. Benjamin afirma que así como la reflexión romántica descansaba sobre la idea de *continuum*, por el contrario, la apoteosis barroca es dialéctica, «se lleva a cabo mediante la revolución recíproca de los extremos».<sup>2</sup> Si los símbolos iluminan con el esplendor de un relámpago a la historia que queda de este modo divinizada y transfigurada, las alegorías propias del barroco acompañan a la naturaleza y al mundo en su discurrir sobresaltado y lleno de interrupciones. Benjamin introduce algunas comparaciones para distinguir la naturaleza de la alegoría barroca de la del símbolo romántico: si una es como el mundo vegetal y su crecimiento, el otro se asemeja a la inmutabilidad de las montañas, si éste nos acoge en el espacio del bosque, aquella nos sumerge en el abismo y el vértigo.

Cabe señalar que la concepción benjaminiana de la dialéctica se nutre, asimismo, de manera particular del universo barroco en la medida en que así como el tiempo acmé (ἀκμή) es un tiempo suspendido, igual de interrumpida está la dialéctica. El término griego acmé se usa figuradamente en teatro para designar el «punto culminante» de tensión dramática que queda aplazado al finalizar un acto o una jornada. Pero a

---

\* Reside en San Carlos de Bariloche, es Licenciada en Filosofía (UCA) y Doctora en Teoría Crítica (17, Instituto de Estudios Críticos, México).

<sup>1</sup> Este texto había sido preparado por Benjamin como tesis de habilitación docente. Para tal fin, según la Nota editorial de Rolf Tiedemann de 1977, Benjamin la presentó en mayo de 1925 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Frankfurt. El profesor de Germanística, Franz Schultz, considerándola inadecuada para su área, la pasó al departamento de Estética, donde Hans Cornelius, después de leerla, le aconsejó –vía Schultz– retirarla ya que sería, con toda seguridad, rechazada. Esto le imposibilitó una trayectoria docente en el ámbito universitario teniendo consecuencias fatales en la medida en que no pudo, ante la persecución nacionalsocialista, buscar plazas en universidades extranjeras como sí lo hicieron sus allegados del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. <sup>2</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus 1990, p. 152.

<sup>3</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 65.

diferencia de la perspectiva temporal de los dramas renacentistas que se sostenían sobre una «expectativa de un tiempo terminal»<sup>3</sup>, Benjamin describe al acmé barroco como «una edad de oro de la paz y de las artes, ajena a cualquier dimensión apocalíptica»<sup>4</sup> que no termina de resolverse en la peripecia del protagonista. De la misma manera, la dialéctica benjaminiana es una «dialéctica en suspenso». La clave y particularidad de la misma consiste en que cada uno de los dos polos que la conforman «en cuanto se opone al otro, lo refuerza, y esto quiere decir: lo constituye en y por la oposición, pero de tal modo que cada uno pone al otro de manifiesto y es así el principio de su crítica»<sup>5</sup>. No hay –como en la dialéctica de Hegel– una verdad o síntesis última que adviene como reconciliación de los estadios anteriores que están ahí para ser superados. En esta detención –que Benjamin llama «mesiánica»– el acontecer, el tercer momento de superación o síntesis queda excluido. No es en el futuro o en lo próximo donde aparecerá una verdad última, sino que el breve estado de posesión simultánea de las formas en polaridad se presenta

como una felicidad fugaz, como el ἄκμῆ de los griegos: el fiel de la balanza no oscila sino débilmente. Lo que espero no es verla pronto inclinarse nuevamente, menos aún el momento de la fijación absoluta, sino, en el milagro de esa inmovilidad dubitativa, el temblor ligero, imperceptible, que me indica que vive<sup>6</sup>

Las imágenes son de por sí elocuentes. Los signos de la vida se presentan no en el frenesí de un devenir que todo lo devora, tampoco en la inmovilidad anquilosada de una afirmación unívoca que todo lo excluye; estos signos los encontramos en la tensión de los contrarios, en el nunca descansar en un supuesto equilibrio alcanzado una vez y para siempre, sino en la atención a la exacta proporción de la inclinación y las fuerzas. En un estar en el aquí y ahora de lo que sucede y está en juego en este preciso instante. La fuga hacia el futuro queda de esta manera vedada.

Reacio a la seducción de cualquier idea de progreso, avance o totalidad que justifique o invisibilice los momentos particulares, Benjamin, como sus coetáneos de la Teoría Crítica, superando a Hegel, deja muy en claro su diferencia, que aunque filosófica, es principalmente humana, frente a este pensador. Pensador que a pesar de todas sus proezas y hallazgos, a pesar de sus logros, sus cargos y sus discípulos, no ha sabido, no ha querido o –tal vez, ojalá– no ha podido prestar oído ni a la vida ni a sus muertos. Actitud que bien puede resumirse con las irónicas palabras de Max Horkheimer quien en sus “Anotaciones sobre la dialéctica” enfatizaba y subrayaba esta distancia con Hegel: «nosotros, por el

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 65.

<sup>5</sup> Pablo Oyarzún R.: «Introducción». En Walter Benjamin: *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados 2008, p. 43.

<sup>6</sup> Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría, sin numerar. Recuperado de Walter Benjamin (unam.mx).

contrario, no pasamos con ese gesto de autoseguridad sobre la muerte de la criatura, tan insignificante para pensadores de tanto peso»<sup>7</sup>. En esta línea, también para Benjamin, el discurso dialéctico tiene que avanzar pero detenido. Dando saltos de tigre al pasado y tomando de él aquello que aún hay que redimir. Escuchar en el «tiempo del ahora»<sup>8</sup> a los vivos, a los muertos y a todo lo negado, instalarse en un «presente que no es tránsito» sino uno en el que el hoy «se equilibra y entra en un estado de detención»<sup>9</sup>.

Si tomamos las palabras con las que Mauricio Beuchot describe la dialéctica antihegeliana de Søren Kierkegaard también podemos afirmar que la barroca es una dialéctica abierta, sin síntesis, inconclusa, donde «el movimiento no se detiene, pues aquí la mediación es el conflicto mismo»<sup>10</sup>. Si bien pareciera que esta idea de no detención se contraponen a la «dialéctica en suspenso» benjaminiana, la diferencia no es tal. Benjamin niega la substancialización de un devenir que determina como meros accidentes a cada una de sus partes y Beuchot refuta la parálisis de una compilación que también sacrifica con la misma indiferencia las particularidades en juego. Lo común en ambos pensadores es la búsqueda de una perspectiva que mantenga la vibración que caracteriza a la vida y a la existencia y que no implique la noción ilustrada de progreso o la de una cancelación de la historia. Lo que interesa es salvar los momentos singulares, los detalles concretos, las decisiones individuales, las manifestaciones únicas. Particularidades y apariciones que principalmente en su contradicción mutua encuentran la articulación que las expone y manifiesta. Esta «dialéctica de la diferencia»<sup>11</sup> conserva los opuestos y sus características antitéticas, las oposiciones existen y conviven las unas por las otras. Como en el teatro, es la intensidad del conflicto quien sostiene la trama y guía la acción. La clave va a estar, por lo tanto, en esa mediación de frágiles y siempre cambiantes conciliaciones y negociaciones que se van determinando momento a momento y decisión a decisión.

En su ensayo “Historia natural del teatro”, escrito en la década del ‘30, Theodor Adorno realiza una serie de reflexiones sobre distintos aspectos que entran en juego en una función teatral. La relación entre actores y público a través del aplauso y la disposición arquitectónica de la sala –con la galería, los palcos, la platea, el anfiteatro, el foyer y la cúpula– son analizados a partir de la idea de una tensión entre los polos que acompaña toda representación. De especial interés para estas reflexiones tienen los comentarios sobre la galería (paraíso o gallinero) y sobre la cúpula que se construyó

---

<sup>7</sup> Max Horkheimer: *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*. Madrid: Trotta 2000, p. 224.

<sup>8</sup> Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, sin numerar.

<sup>9</sup> Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, sin numerar.

<sup>10</sup> Mauricio Beuchot: *Kierkegaard y su dialéctica analógica*. México: Quintanilla 2020, edición digital, sin numerar.

<sup>11</sup> Mauricio Beuchot: *Kierkegaard y su dialéctica analógica*, sin numerar.

tardíamente sobre ella. Este lugar más alto del teatro encierra la clave de interpretación de todo el teatro barroco y las palabras de Adorno parten, según Benjamin, «de una mirada extremadamente original y verdaderamente barroca del escenario y su mundo»<sup>12</sup>. En la galería se dan cita, en medio del humo y armando jaleo, aplaudiendo y emocionándose, el pueblo más llano –con sus gorros, bebidas y ropas llamativas– con el cielo transparente y sus nubes. Y si antes los corales alcanzaban directamente «el oído de Dios»<sup>13</sup> y ahora la cúpula tapa el cielo, la misma «ocupa una dialéctica que la ópera libera»<sup>14</sup>. Ya que este muro de separación crea al mismo tiempo el único espacio acústico que posibilita que la música operística despliegue todo su esplendor. Un movimiento ininterrumpido de distancia, contacto y liberación dialécticas permiten la comprensión última de la representación. Y si bien es verdad que la galería que antes era abierta, ahora se cerró con la cúpula,

los que se sientan más cerca de ella, por poco dinero, a la máxima distancia del escenario, saben tanto mejor que el techo sobre ellos no está firmemente fijado y esperan a ver si un día lo hacen saltar por los aires y producen la unificación de escena y realidad en cuya imagen se funden para nosotros recuerdo y esperanza.<sup>15</sup>

Por otro lado, si volvemos al libro de Benjamin sobre el teatro barroco y consideramos la justificación que hace sobre por qué juzga que en las obras de Pedro Calderón de la Barca se encuentra la forma artística del drama barroco en su mayor grado de acabamiento, encontramos que la razón última es la simultaneidad de los opuestos en tensión que está presente en cada una de las piezas del dramaturgo español: «La validez ejemplar de éste (...) se debe, entre otros motivos, a la precisión con la que es capaz de armonizar los elementos de luto o duelo [*Trauer*] y del juego o espectáculo [*Spiel*]»<sup>16</sup>. La mediación que subraya el barroco es aquella que se da en el intersticio de los contrarios, en la que se resaltan las diferencias y se niega su homogeneización estandarizadora. Y así como el mismo nombre alemán del drama barroco [*Trauerspiel*] articula la co-presencia del luto y el juego, del dolor y la alegría, de la sobriedad y del despliegue, todo el arte barroco puede contemplarse desde las dobles dimensiones que lo atraviesan: la lúdica y la reflexiva, la material y la espiritual, la sagrada y la profana, la popular y la aristocrática, la natural y la artificial, la privada y la pública, la sensorial y la racional.

---

<sup>12</sup>Theodor Adorno y Walter Benjamin: *Correspondencia 1928-1940*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2021, p. 30.

<sup>13</sup>Theodor Adorno: *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras/Quasi una fantasia/Escritos musicales III. Obra completa*, 16. Madrid: Akal 2006, p. 326.

<sup>14</sup>Theodor Adorno: *Escritos musicales I-III...*, p. 325.

<sup>15</sup>Theodor Adorno: *Escritos musicales I-III...*, p. 317.

<sup>16</sup>Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 67.

## II. El dispositivo escénico barroco y la apoteosis de una materialidad que todo lo eleva

De la palabra *barroco* se han contado muchas historias. Sólo mencionaré tres que me gustan especialmente: en la península ibérica significaba un tipo de perla de forma irregular y rara, en Italia, figura del silogismo, un razonamiento pedante, retorcido y de escaso valor argumental<sup>17</sup>. Severo Sarduy prioriza el uso del término entre los joyeros: ya no designará lo natural, piedra o perla, sino lo elaborado o minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre, la precisión de la joyería mental<sup>18</sup>. La palabra acabó por convertirse, en todas las lenguas europeas, en un sinónimo de extravagante, inusitado o irregular y en este sentido fue adoptado por los críticos del siglo XVIII para indicar el arte del siglo precedente. La misma retórica del Concilio de Trento<sup>19</sup> y la literatura jesuita y salesiana de la época manifiestan el gusto barroco por las imágenes, las sorpresas al final del camino, las transposiciones de las formas (anamorfosis) y los desplazamientos del centro de atención (metonimia). Trucos lingüísticos, astucias plásticas y arreglos argumentativos puestos al servicio de lo espiritual, la salvación y la fe. La espiritualidad propia del barroco es una que se constituye en y a la par de la consideración de la corporeidad del creyente. Equidistante de un espiritualismo sobrio y austero como de un materialismo vulgar, esta sensibilidad religiosa propenderá a la valoración y uso de la materia, a la exacerbación de la imaginación y a la estimulación de los sentidos y las emociones. Una lógica de la abundancia y el derroche convive con el desinterés por la economía de los medios y de los signos. Porque todo suma. Todo encuentra su lugar y es reconocido.

Junto con la galería y la cúpula, también puede pensarse la figura del escenario barroco como un ejemplo claro de esta mediación barroca, este dar lugar a las distintas fuerzas y polaridades que atraviesan la vida y que buscan mostrarse en su totalidad. Los tabladros escénicos del siglo XVII se organizan de manera tal que el mismo mundo es representado a semejanza de la obra *El palacio confuso* de Lope de Vega. Todos allí se dan cita: los reyes, los nobles, el pueblo, la naturaleza animada y la inanimada, los astros, el viento. Pero también están Dios, los santos, el diablo y los demonios. Dice Erika Fischer-Lichte:

---

<sup>17</sup> Flavio Conti: *Cómo reconocer el Arte Barroco*. Barcelona: Edunsa 1993, p. 7-8.

<sup>18</sup> Severo Sarduy: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Bs. As.: F.C.E. 1987, p. 149.

<sup>19</sup> «Siendo tal la naturaleza de los hombres, que no se pueda elevar fácilmente a la meditación de las cosas divinas sin auxilios, o medios extrínsecos; nuestra piadosa madre la Iglesia estableció por esta causa ciertos ritos, a saber, que algunas cosas de la Misa se pronuncien en voz baja, y otras con voz más elevada. Además de esto se valió de ceremonias, como bendiciones místicas, luces, inciensos, ornamentos, y otras muchas cosas de este género, por enseñanza y tradición de los Apóstoles; con el fin de recomendar por este medio la majestad de tan grande sacrificio, y excitar los ánimos de los fieles por estas señales visibles de religión y piedad a la contemplación de los altísimos misterios, que están ocultos en este sacrificio» [Concilio de Trento, Sesión XXII (17 de sept. de 1562), cap. V].

Mientras en el Renacimiento (así como más tarde en la Ilustración) el escenario sólo representaba lugares terrenales y concedía cierto valor a lo horizontal como eje de su extensión, el escenario barroco incluía el Cielo y el Infierno, por eso el eje vertical se convierte en el más importante.<sup>20</sup>

En las diversas reconstrucciones que se han hecho de los teatros de la época se aprecian los distintos niveles que presentaban sus escenarios: el foso, el tablado propiamente dicho, los dos pisos de galerías sobre él y más arriba el desván de los tornos. Al fondo o al costado se situaba una escalerilla que recorría toda la vertical del edificio, desde el foso hasta el desván. En la anotación escénica de *Catharina von Georgien* de Andreas Gryphius se lee: «El escenario está lleno de imágenes de cadáveres/ coronas/ cetros/ espadas etc. Sobre el escenario se abre el cielo/ bajo él el infierno. La eternidad viene del cielo/ y permanece en el escenario»<sup>21</sup>. Y ya en el Prólogo se lee que el «consuelo y deleite»<sup>22</sup> del cielo desciende sobre el «Teatro de la mortalidad»<sup>23</sup> del espacio terrenal. La vida humana transcurre en la tierra, entre las polaridades del cielo y el infierno, entre la paz eterna o la condenación. Con ayuda de una técnica escénica compleja y sofisticada «se podía actualizar las posibilidades principales de significado existentes en esta división del espacio»<sup>24</sup>. Los variados recursos incluían: tres pisos desde donde podían representar los actores; escotillones para el paso de objetos, personas, contrapesos y cuerdas; accesos desde los laterales en el nivel del tablado y en cada una de las galerías; tornos en el desván para descensos y elevaciones de tramoyas; las <canales>, mecanismos manejados mediante un torno situado en el foso que permitía descender desde la segunda galería hasta el nivel del tablado y cuyas cuerdas y contrapesos recorrerían la vertical del teatro a través de trampillas practicadas en cada nivel; máquinas de efectos diversos de sonido, así como de candiles y velas para la iluminación artificial. Toda esta maquinaria escénica estaba al servicio de la aparición de lo sobrenatural en la vida terrenal de los personajes. Las manifestaciones de espíritus, fantasmas, demonios, ángeles y santos, pasaban y llegaban efectiva y literalmente al mundo a través del eje vertical del escenario. Por otro lado, Fischer-Lichte enfatiza en la consideración del bastidor como la forma típica de decorado teatral barroco ya que permitía demostrar ante los ojos de los espectadores el carácter efímero y transitorio de toda vida: «donde había un paisaje resplandeciente se divisa ahora un cementerio desconsolado, a la imagen de un palacio soberbio le seguía la de unas ruinas»<sup>25</sup>. Los bastidores consistían en telas tensadas en un marco de madera que se corrían

---

<sup>20</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco 1999, p. 369.

<sup>21</sup> Citado en Erika Fischer-Lichte: *Semiótica del teatro*, p. 369.

<sup>22</sup> Citado en Erika Fischer-Lichte: *Semiótica del teatro*, p. 369.

<sup>23</sup> Citado en Erika Fischer-Lichte: *Semiótica del teatro*, p. 369.

<sup>24</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiótica del teatro*, p. 370.

<sup>25</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiótica del teatro*, p. 372.

fácilmente hacia atrás o hacia adelante a través de un sistema de ranuras en el piso del escenario. Pintados simulando distintos lugares (paisajes naturales, edificios religiosos, palacios, fortalezas o cuarteles etc.), con profundidad y perspectiva, posibilitaban el cambio veloz en la decoración del escenario. Podemos agregar a los análisis de Fischer-Lichte que este mecanismo de transformación rápida y drástica de la decoración debió ser ingeniada ante la necesidad de subrayar plásticamente las contradicciones y polaridades que eran representadas en las obras barrocas. La perspectiva dialéctica quedaba plasmada, de esta manera, desde todo el sistema de signos teatrales usados en la época.

Walter Benjamin<sup>26</sup> también llama la atención sobre otro recurso propio de la técnica escénica del barroco: el uso del telón intermedio daba lugar a una doble representación. Además del eje vertical ya mencionado, los escenarios contaban con una fuga hacia el fondo. Por un lado estaba el tablado propiamente dicho, que se elevaba aproximadamente 1,5 mts., del suelo y se proyectaba unos 3 mts. hacia el patio, y por otro, el espacio llamado «teatro» que se ubicaba tras las cortinas que podían abrirse y cerrarse según la necesidad. Este implemento permitía sostener una representación dual: una escenificación delantera en el proscenio que alternaba con otra que se desarrollaba en el fondo. La profundidad del escenario era, según Benjamin, el dominio de las causas y los significados, del destino como ley universal y divina que aparecía como encuadre de los actos humanos que sucedían en la parte anterior. Los *tableaux vivants*, grupo de actores en actitud o vestimenta claramente alegórica para ayudar a la comprensión, funcionaban desde atrás como la descripción visionaria del mundo de los signos y de los sueños<sup>27</sup>. Del mismo modo cuando se descubría una «apariciencia» –manifestación «súbita de una imagen, anunciada con efectos sonoros o con música, esencial para el sentido de la trama y capaz de asombrar y de maravillar al espectador»<sup>28</sup>– se rompían los límites del espacio natural dando lugar al mundo de los sueños, al paraíso, al limbo, al infierno o a la presencia divina rodeada de los colores del arcoíris. Según Benjamin, convertir los acontecimientos en simultáneos es el «procedimiento más radical para hacer presente el tiempo»<sup>29</sup> y «la esencia del Barroco estriba en la simultaneidad de sus acciones»<sup>30</sup>. La representación de la trama en el proscenio alternada con los *tableaux vivants* o danzas con intención alegórica, la presencia de fantasmas y espectros, hasta la más «extraña aparición

---

<sup>26</sup> He analizado la relación entre el escenario barroco y la propuesta benjaminiana sobre la transfiguración del mal en mi trabajo: “La posibilidad de la “transfiguración” del mal en el drama de Calderón según el *Ursprung des deutschen Trauerspiels*”, en Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Strosetzki (editores) *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo 2017, pp. 565-584.

<sup>27</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 188.

<sup>28</sup> Javier Aparicio Maydeu: *El teatro barroco: guía del espectador*. Madrid: Montesinos 1999, p. 130.

<sup>29</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 189.

sobre la escena de los espíritus de las personas vivas»<sup>31</sup>, todo apuntaba a eso mismo que tomó Benjamin de Wilhelm Hausenstein según lo cual el barroco es «el arte de las distancias mínimas»<sup>32</sup>. Las acciones dramáticas significativas estaban insertas en una historia que no era solamente particular, sino que también formaba parte de una que la trascendía y también contenía. Esta inserción sucedía realmente en el escenario, ya que las acciones de los personajes, lo fáctico y fenoménico que veía claramente y de cerca el espectador, eran salvadas y redimidas en la simultaneidad del fondo que acompañaba el desarrollo de la acción. Este compendio alegórico, «réplica dramáticamente móvil»<sup>33</sup> de un devenir mundano lleno de sufrimientos, que si bien ya estaba escrita en la caducidad de la naturaleza, ahora era duplicada y replicada en el teatro, era para Benjamin, el producto de una lucha dialéctica entre la intencionalidad teológica y la intencionalidad artística propia de todo el teatro barroco. Una voluntad artística forzaba a la teología a materializar sus premisas, y si bien ésta intentaba trascender el mundo, no podía evitar quedar atrapada en la inmanencia de un gusto por la proliferación natural y por un lenguaje «atestado de materia»<sup>34</sup> que sufría «la regresión radical al nivel del vocabulario concreto»<sup>35</sup>. Así, por sólo dar un ejemplo, los pesebres que representaban el nacimiento de Cristo estaban rodeados de construcciones en ruinas que amenazaban escenográficamente la univocidad consoladora del mensaje.

### III. La performatividad del pliegue y despliegue como estrategia

En las páginas finales de su libro, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Gilles Deleuze afirma que es con Walter Benjamin con quien la comprensión del barroco da un paso decisivo al demostrar la productividad y performatividad de la alegoresis, diferenciándola de la producción simbólica. Ya que, tomando distancia de la tradición de la crítica literaria alemana –que siempre vio en la alegoría un símbolo fallido– es Benjamin quien marca los aciertos de este tropo literario que «descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo»<sup>36</sup>. En su análisis Deleuze introduce nuevas variables a los ya innumerables estudios publicados, tanto desde la historia del arte como desde la filosofía, sobre el barroco<sup>37</sup>. Haciendo eco de las complejidades del tema, inicia el párrafo donde se formula la pregunta sobre el alcance del concepto, afirmando que «los mejores inventores del Barroco, los mejores comentaristas, han dudado sobre la consistencia de la noción,

---

<sup>30</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 189.

<sup>31</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 188.

<sup>32</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 51.

<sup>33</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 158.

<sup>34</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 194.

<sup>35</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, p. 194.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 161.



espantados por la extensión arbitraria que corría el riesgo de adquirir a pesar suyo»<sup>38</sup>. El término fue utilizado, según Deleuze, con un sinfín de acepciones: o se lo restringió a un sólo género, la arquitectura, o bien a una determinación de períodos o espacios cada vez más acotados, a tal punto que hasta se habría levantado una inusitada sospecha: «el Barroco no había existido»<sup>39</sup>. Por otro lado y contrariamente, parecería que por su falta de notas diferenciadoras, a cualquier cosa, podía por lo tanto, predicársele el ser barroca. Pero, teniendo en cuenta que «las perlas irregulares existen»<sup>40</sup>, Deleuze se pregunta si hay algún concepto determinado y claro al cual la palabra barroco se refiera. Si bien la complejidad del estado de la cuestión terminológica recién es planteada en el capítulo III de su libro, ya Deleuze había dado inicio al mismo con la siguiente afirmación:

El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va al infinito.<sup>41</sup>

El pliegue, el acto performático de plegar, es el concepto operativo o criterio del barroco. La imagen de las vetas del mármol, su jaspeado, describe la cualidad del pliegue de la materia como también la de las ideas del alma. Pliegue que a diferencia de aquél aparecido en otras épocas aquí transcurre hacia el infinito: «el Barroco inventa la obra o la operación infinitas. El problema no es cómo acabar el pliegue, sino cómo continuarlo»<sup>42</sup>. El pliegue, como elemento genérico o línea infinita de inflexión, afecta a todas las materias, las determina y hace aparecer en ellas las distintas formas. La unidad mínima de la materia, no sería por lo tanto el punto, sino el pliegue y así, por ejemplo para Leibniz, toda la geografía material remite al pliegue: al del aire, al del fuego, al del agua. Y el alma también tiene pliegues. Deleuze aclara que Leibniz habría tomado de los neoplatónicos el término mónada, que como sujeto o punto metafísico, como un estado de lo Uno es el punto de inflexión de la singularidad intrínseca; el puro acontecimiento, por lo cual el alma también tendría pliegues interiores, animados y espontáneos.

---

<sup>37</sup> Deleuze utiliza en su libro, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, el sustantivo Barroco siempre en mayúscula. Sólo utiliza la minúscula cuando funciona como adjetivo. La traducción de Paidós que aquí seguimos utiliza el mismo criterio. Sin embargo, en español, la palabra en mayúscula sólo es privativa del período histórico, y cuando se hace mención del estilo, la palabra debe usarse en minúscula. Aquí sigo el criterio español, salvo cuando las citas son textuales de Deleuze, en donde respeto su elección original.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós 1989, p. 48.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 49.

<sup>40</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 49.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 11.

<sup>42</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 50.

La armonía barroca, a partir de la mediación dialéctica, es la del cuerpo y del alma, que gracias a la distinción de dos pisos resuelve la tensión o distribuye la escisión. El mundo barroco se organiza según dos vectores: el hundimiento hacia el abajo, el empuje hacia lo alto. En su explicación de la operación de plegar, desplegar y replegar que realiza el barroco y su diferenciación entre «los pliegues en la materia y los pliegues en el alma»<sup>43</sup>, Deleuze introduce la alegoría de <la casa barroca> y el dibujo de la misma. La casa barroca expresa cómo «el acorde perfecto de la escisión, o la resolución de la tensión, se logra por la distribución en dos pisos, siendo los dos pisos de un sólo y mismo mundo (la línea del universo)»<sup>44</sup>. En el barroco el pliegue deja de ser solo representación y deviene método, operación, acto, por lo cual el despliegue «no es, ciertamente, lo contrario del pliegue, ni su desaparición, sino la continuación o la extensión de su acto, la condición de su manifestación»<sup>45</sup>. A partir de la física de Leibniz que distingue a las fuerzas activas de la materia de las fuerzas pasivas o de resistencia del material, Deleuze habla del estiramiento que sufre la materia y que, en lugar de oponerse al pliegue, lo expresa en estado puro cuando, en su límite antes de la ruptura o el desgarró, aparece la textura en sus dominios más diversos. Dominios que se conformarán a través de las siguientes distinciones: los pliegues simples y compuestos; los dobladillos, nudos y costuras, los drapeados, las texturas materiales y los aglomerados y conglomerados (fieltro). El vestido, de esta manera, siguiendo el criterio adorniano según el cual el barroco es *decorazione assoluta*, liberándose de su consideración desde el fundamento de la materia vestida, se emancipa de su subordinación al cuerpo:

El traje propiamente barroco  
será ancho  
ola hinchable  
tumultuosa  
burbujeante  
pliegues autónomos  
siempre multiplicables  
tipo rhingrave-canon  
el justillo  
el manto flotante  
    la exuberancia del volado  
    el enorme alzacuello  
la camisa desbordante  
    todo en despliegue.  
        Y en más despliegue.

---

<sup>43</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 11.

<sup>44</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 51.

<sup>45</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 51.

Así, lo barroco también funciona según el código de la ley de extremo de la materia que implica «un máximo de materia para un mínimo de extensión»<sup>46</sup>. Volviendo al ejemplo del teatro barroco, también el vestuario, el maquillaje, los peinados, los trajes y los accesorios en su efervescencia y derroche, colaboran con el énfasis y la exageración en los gestos, la palabra, el tono y la mímica de los actores y actrices que fortalecen de este modo la importancia de la materialidad y su posibilidad de mediar hacia una comunicación de sentido.

La focalización en el barroco como una operación o acción performática permite comprender la centralidad que las reflexiones sobre la teatralidad han encontrado en la propuesta del pensador ecuatoriano-mexicano Bolívar Echeverría sobre el *ethos* barroco. Tanto en *La modernidad de lo barroco* (1998) como en *Definición de la cultura* (2001) Echeverría desarrolla su teoría de los *ethos*<sup>47</sup> como un marco clave desde donde interrogar el devenir cotidiano y la especificidad de una época histórica. Un *ethos* es, para Echeverría, un «comportamiento social estructural», «ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto» que puede ser visto como «todo un principio de construcción del mundo de la vida»<sup>48</sup>. Comprende un modo distintivo de ver la realidad, estrategias específicas para erigir modos de habitar el mundo, valores estéticos y obras de arte particulares. Como comportamiento y estrategia implica no tanto una realidad fija y permanente, una forma de ser estable y siempre igual a sí misma, sino una dinámica atravesada por la acción y el suceder. Un determinado *ethos* reúne, por lo tanto, el conjunto de prácticas y objetos que se van desarrollando, de una manera siempre cambiante, en la configuración concreta de la vida de todos los días de una comunidad particular. Centrándose en el estudio de la modernidad, Echeverría propone su teoría de los cuatro *ethos* para diferenciar las distintas respuestas de hombres y mujeres ante el hecho capitalista. Sostiene que si bien son cuatro los *ethos* históricos que tuvieron su vigencia alternativamente en períodos particulares de la modernidad –el barroco, el clásico, el romántico y el realista– estas posibles formas de organizar la vida pueden leerse como actitudes fundamentales que aparecieron y siguen apareciendo ante el fenómeno del capitalismo<sup>49</sup>. De los cuatro, será al barroco, al que más atención y reflexión le dedica

---

<sup>46</sup> Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 157.

<sup>47</sup> En la mayoría de sus escritos, Echeverría utilizó el término *ethos* en singular ya que estaba acompañado de alguna de sus determinaciones modernas, o barroco, o realista, o clásico o romántico. Cuando se refirió a los cuatro modos en su conjunto, usó el plural griego *ethe* dando lugar a la fórmula ‘cuádruple *ethe*’. Por otro lado, utilizó el par de palabras *ethos* e histórico, también las más de las veces en singular, ya que un *ethos* siempre se da en una concreción y forma determinada. Sin embargo, en diversos lugares utiliza la forma castellanizada de ‘*ethos* históricos’ para referirse a la pluralidad de configuraciones con las que puede presentarse un *ethos*. Es el caso del apartado titulado “El hecho capitalista y el cuádruple *ethos* de la modernidad” de *La modernidad de lo barroco*, y también el de la entrevista que le realizó Iván Carvajal en 1996 en Quito y publicada en *Kipus*. Durante este trabajo elegí esta variante castellanizada de *ethos* también para el plural, por considerar que fluye más naturalmente en nuestra habla cotidiana.

<sup>48</sup> Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*. México: Era 2005, p. 37.

Echeverría, siendo uno de sus aportes más importantes y significativos al pensamiento contemporáneo.

La radical performatividad del *ethos* barroco es, para Echeverría, una de sus marcas destacadas. Y es en su teatralidad donde esta cualidad de realización se actualiza de una manera particular. Echeverría sostiene que la estrategia propia del *ethos* barroco es la que se abre en los tiempos de crisis o de catástrofes. Estrategia ensayada, principalmente, por los grupos más débiles y vulnerables como táctica de sobrevivencia<sup>50</sup>. Siguiendo el modelo del poder y del arte barrocos que exageran y ostentan cuanto más precaria y comprometida es su situación, la actitud barroca simula y actúa tan enfáticamente la superación de las circunstancias, teatraliza con tal fuerza y con tal despliegue de materialidad, que su versión imaginaria termina deviniendo real por el acto mismo de su escenificación. Los hombres y mujeres atravesados por el *ethos* barroco viven la vida como si ésta fuera una puesta en escena, la cual no es una mera copia de lo que existe sino que representa lo latente, aquello posible y deseado. Al hacerlo se compenetran tanto en la representación, que la convierten en una “representación absoluta” o “liberada”<sup>51</sup> que opera y tracciona sobre la realidad concreta, sus contextos y sus circunstancias, dando lugar a la aparición de una nueva versión del mundo, mejorada y enriquecida. Sin embargo, la nueva figura del mundo, perfeccionada y adornada, no solo no niega las antítesis y antinomias pasadas, sino que las expone y confiesa. De esta manera, tanto el *ethos* como el arte barroco develan y expresan aquello que toda realidad –y no sólo la que se nos presenta como aciaga o funesta– alberga y esconde. Dice Echeverría:

Al acercarse a la cosa para reproducirla en imagen, el arte barroco se topa con un objeto cuya objetividad tiene abiertamente la consistencia de un acontecimiento dramático que se desarrolla ante sus ojos. La cosa es, ella misma, un trascender ficticio de la contradicción que le es inherente, un “suceso proto-teatral”; por esta razón, reproducirla implica necesariamente una mimesis de esa consistencia dramática.<sup>52</sup>

La tensión dramática, la polaridad y la contradicción son, para Echeverría, partes constitutivas de toda realidad. Lo que se manifiesta y se muestra como en cohesión y reposo, es una apariencia y mediación que posibilita la continuación de la vida. Lo propio del barroco es no recurrir a la negación o falsa superación de esa contradicción, sino rescatar, desatar y exagerar esas turbulencias de las profundidades, a fin de poder así, conjurarlas.

---

<sup>49</sup> Ver “Modernidad y Capitalismo (15 tesis)”, en *Las ilusiones de la modernidad. Ensayos*. México: UNAM/Equilibrista.

<sup>50</sup> Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*, p. 180.

<sup>51</sup> Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*, p. 212.

Las investigaciones de Echeverría muestran cómo este comportamiento barroco, que principalmente estuvo «en la base de las realidades históricas más importantes del siglo XVII americano»<sup>53</sup> implica un hacer, una praxis que se manifiesta de manera privilegiada en los contextos de la fiesta, del juego y del arte<sup>54</sup>. En ellos, la teatralidad y la estetización de la vida cotidiana juegan libremente con los objetos metamorfoseados, transportándolos y desplazándolos a una existencia de segundo grado donde lo lúdico, el dispendio y el gozo, acallan el totalitarismo del mundo del trabajo capitalista y sus categorías. Las formas lúdicas, festivas y artísticas, como polos que tensionan con el trabajo y el consumo, actúan irrumpiendo el ritmo impuesto por las necesidades y cuestionan aquello que se presenta como evidente por el automatismo de la repetición y la inercia. La performatividad del *ethos* barroco desbarata los ordenes vigentes y da lugar a configuraciones alternativas, que si bien esporádicas, también se van repitiendo en ciclos sucesivos y muchas veces establecidos, tal como sucede con algunas fiestas, celebraciones, carnavales y ferias. Es en estos tiempos de ruptura, en los momentos que se despliegan los principios de placer y disfrute y se rompe la objetividad anquilosada del mundo y las cosas, cuando las posibilidades de la existencia se amplían y las opciones se multiplican.

#### **IV. Conclusión: La esperanza barroca como mediación entre la catástrofe y la redención**

Considero que abordar los temas propuestos –el de la mediación dialéctica, la exacerbación de la materialidad y la primacía de lo performativo– desde una perspectiva barroca, nos permite captar la mejor versión de nuestro mundo contemporáneo claramente atravesado por estas condiciones. Y si bien estos aspectos tienen su lado crítico y proyectan diversas sombras sobre nuestro día a día, tengo la convicción de que son sus aspectos luminosos los que finalmente prevalecen. Como ya mencioné más arriba, Theodor Adorno sostenía que los que se sentaban más cerca de la cúpula del teatro por poco dinero experimentaban, mejor que los demás espectadores, que ésta podía un día saltar por los aires y producir «la unificación de escena y realidad en cuya imagen se funden para nosotros recuerdo y esperanza»<sup>55</sup>. Elijo creerle y afirmar con él que las diferentes formas en que la articulación barroca se hace presente en nuestra cotidianidad nos habilita a pensar desde la esperanza y la expectación. Aquello que buscamos y esperamos ya está, muchas veces, enunciado en las figuras de la fantasía y en las formas de la imaginación. Pero también lo absolutamente nuevo, lo que aún no ha sido ni pronunciado como posibilidad, aquello que nuestro presente no habilita a desear, encuentra su germen y su origen en lo vislumbrado en el tiempo libre del arte y la creación. Benjamin, en la misma línea que Adorno, propondrá

---

<sup>52</sup> Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*, p. 213.

<sup>53</sup> Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*, p. 182.

<sup>54</sup> Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*, pp. 189 y ss..

también ese vínculo de escena y vida como un paradigma desde donde pensar un futuro prometedor:

Una y otra vez, en Shakespeare, en Calderón, al último acto lo llenan batallas, y los reyes, príncipes, donceles y séquitos “entran huyendo”. El instante en que se vuelven visibles para los espectadores los hace detenerse. El escenario le da la voz de alto a la huida de los personajes del drama. Su entrada en el espacio visible de los que no participan y son auténticamente superiores permite que los desamparados recuperen el aliento y les proporciona un cambio de aire. Por eso es que la aparición en escena de los que entran “huyendo” tiene su significado oculto. En la lectura de esta fórmula se juega la expectativa de un lugar, una luz o unos focos escénicos en los que también nuestra huida por la vida esté protegida ante espectadores extraños.<sup>56</sup>

Las lecturas que realizan Adorno y Benjamin del teatro barroco nos hablan de una particular organización de la mirada que articula lo que sucede en el ámbito imaginario de la ficción con aquello que acontece en el plano de la realidad. Al igual que Echeverría, consideran que lo teatralizado no permanece encerrado en la inmanencia de una lógica ficcional, sino que trasciende hacia un afuera que se ve de esa manera transformado. Ambos mundos dialogan y tensionan entre sí. Así, aquello que aparece en la acción mimada y representada puede ser el primer paso para el advenimiento de ese lugar, esa luz o esa tierra que alguna vez nos fue prometida.

Quisiera destacar también, que esta huella o resto de esperanza barroca, si bien incierta, inestable y ambigua –como todo lo barroco– nos permite sin embargo, pensar que aún hay tiempo y hay remedio<sup>57</sup>. Como esperanza que nos es dada gracias «a aquellos sin esperanza»<sup>58</sup>, se conserva de manera particular en el *ethos* barroco propuesto por Bolívar Echeverría y es una esperanza que no mira al futuro, sino que se instala en un aquí y ahora<sup>59</sup> que es de lo que con mayor seguridad podemos disponer. Es una esperanza basada en la posibilidad que siempre tenemos de asumir nuestras circunstancias e influir sobre ellas. Esta es la actitud que rescata Echeverría en el fragmento *Barocchissimo*, aparecido en su columna *Ziranda*. El aforismo es un comentario al refrán: “hacer de lo impuesto por el momento una virtud eterna”. Echeverría lo explica diciendo que esto significa «presentar lo que es improvisado como si fuese algo premeditado; hacer una comprobación de poder de lo que fue un simple golpe de suerte»<sup>60</sup>. El breve desarrollo que sigue circunscribe la reflexión a cuando las circunstancias son un golpe, no de la buena suerte, sino de la mala:

Hacer “que el mal venga por bien”, “convertir la necesidad en virtud” (que es,

---

<sup>55</sup>Theodor Adorno: *Escritos musicales I-III...*, p. 317.

<sup>56</sup>Walter Benjamin: *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata 2014, p. 118.

en verdad, convertir en “necesario” lo “contingente”). No *sufrir* lo que le es impuesto a uno por las circunstancias, achicándose para que lo poco que llega sea suficiente, sino *asumirlo* como decidido por uno mismo, y de este modo transformarlo, convirtiéndolo efectivamente, en la medida de lo posible, en algo que es “bueno” en un segundo nivel, trascendente del primero (en el cual sigue, sin duda, siendo un “mal”): esto es comportarse de manera “barroca”.<sup>61</sup>

Ser barroco no significa, para Echeverría, conformarse con un destino aciago, ni asumir como bueno aquello que no lo es. No implica verle el lado bueno a lo malo. Pero tampoco significa resignarse ante lo malo de lo malo, sino desatar (desplegar diría Deleuze) lo bueno a partir de lo malo. La estrategia consiste en enfrentar la realidad, poner el cuerpo e intentar seguir decidiendo sobre la propia vida. Ensayar lo que Baltasar Gracián sugería en su obra *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* en la parte dedicada a las llamadas <transmutaciones> donde explicaba cómo a través del alarde, el artificio barroco puede transformar un suceso y convertirlo en su contrario. El comportamiento barroco implicará un no abandonar el espesor del entramado corporal y material ante la amenaza, un no “achicarse”, sino por el contrario, redoblar la apuesta hacia una corporalidad y teatralidad exageradas, en donde la ampulosidad del gesto y la representación disolverá, si no el mal, sí, por lo menos, la violencia destructiva de sus efectos.

La barroca es una esperanza que media entre polaridades que al ir transmutando abren un resquicio en donde vivir «como si fuera tiempo de gestación lo que es tiempo de catástrofe»<sup>62</sup>. Es aquella que, según Echeverría, tal vez actualizó aquel hombre que se lanzó al vacío desde una de las Torres Gemelas cuando –también tal vez– «tuvo tiempo de poner en suspenso lo que le sucedía, su estar ya casi muerto; de ignorarlo e imaginar por unos instantes algo diferente, viviendo en calidad de vuelo la sensación de

---

<sup>57</sup> Cfr. Franz Rosenzweig: *El nuevo pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 30.

<sup>58</sup> Es Herbert Marcuse quien recoge en el último párrafo de *El hombre unidimensional* las palabras de Walter Benjamin: «Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza» (Ariel 2001, p. 286).

<sup>59</sup> En las reflexiones sobre el aquí y ahora, centrales en los estudios sobre la performatividad, se reconoce como hito relevante el aporte de la teórica Erika Fischer-Lichte en sus estudios sobre el giro performativo, la producción performática de la materialidad y la introducción del concepto de “realización escénica”. Oscar Cornago se hace eco de esta propuesta y profundiza desde la experiencia de los países hispanoparlantes en los nuevos modos de pensar lo escénico, el cuerpo y la materialidad. En ambos pensadores el abordaje del teatro de la segunda mitad del siglo XX se encuentra atravesado por un constante ponerlo en diálogo con las categorías y los imaginarios barrocos: la afirmación de las representaciones, la construcción a partir de citas y fragmentos y la preeminencia del cuerpo, el signo y el artificio. Ver la versión en español del libro de Erika Fischer-Lichte *Estética de lo performativo* (Akal 2011) con introducción de Oscar Cornago.

<sup>60</sup> Bolívar Echeverría: Fragmentos. Ziranda. *Revista de la Universidad de México*, número 620, p. 107.

<sup>61</sup> Bolívar Echeverría: Fragmentos. Ziranda. *Revista de la Universidad de México*, número 620, p. 107.

su descenso acelerado»<sup>63</sup>. Como si hubiera tiempo, como si hubiera remedio. Esperanza que no consiste, por lo tanto, en negar el estado de cosas tal cual existen; no consiste en evadirse de las catástrofes que muchas veces ya están aquí y están sucediendo. De lo que se trata, más bien, es de ignorar la univocidad de su significación. Implica un poner en acto la imaginación –aquella que opera en el alegorista y en el *ethos* barroco– para que se den vuelta las imágenes. Para que realicen una voltereta hacia su contrario en un juego de transmutaciones donde la caída sea al mismo tiempo, una redención. En el aquí y en el ahora. Todavía.

---

<sup>62</sup> Bolívar Echeverría: Cavilaciones de Clío. Ziranda. *Revista de la Universidad de México*, número 627, p. 75.

<sup>63</sup> Bolívar Echeverría: Cavilaciones de Clío. Ziranda. *Revista de la Universidad de México*, número 627, p. 75.