

CUERPOS FRENTE AL ESPEJO



Marcela Labraña C.
Escuela de Literatura, UFT
Profesora, UDP

En gran medida, todo intento por pensar el barroco desemboca en el ámbito de la complejidad expresiva. Así, las aproximaciones teóricas sobre el tema abundan en el establecimiento de parejas de contrarios que subrayan la tensión que pareció gobernar los impulsos culturales y vitales del período. El cuerpo, en su tránsito por este camino inquieto, se encuentra frente al espejo. Ciertamente, no es novedad que ambos, cuerpo y espejo, se necesiten mutuamente, pero en el barroco esta pareja adquiere inusitada fuerza y protagonismo.

A través del tiempo, en el contenido simbólico de ambos términos, se ha proyectado con frecuencia la silueta de una segunda pareja de términos que destaca el contraste, el conflicto que subyace, a veces de manera un tanto difusa, en la relación cuerpo-espejo. Me refiero al binomio realidad y representación, al que aluden en particular algunos aspectos generales de la carga simbólica del espejo. Juan Eduardo Cirlot explica en su *Diccionario de símbolos* que desde la Antigüedad el espejo ha sido entendido como un objeto ambivalente. Por un lado, se lo ha visto como símbolo de la conciencia o la imaginación en virtud de su capacidad para reproducir los reflejos del mundo visible. Pero precisamente este sometimiento absoluto del espejo a la ley del cambio y de la sustitución que gobierna este reino voluble, explica que también se lo haya definido como una lámina engañosa que hace aparecer y desaparecer las imágenes, recordándonos, de paso, la a veces violenta fragilidad de lo real¹. Como señala Arnold Hauser, el espejo barroco, en síntesis: "dice la verdad y miente a la vez. Es claro como el cristal, duro y liso, pero también delicado y frágil; y si el espejo es la superficie del agua, basta un leve soplo para destruir la imagen, para convertir el espejo y la imagen en pura ilusión"².

Francisco de Quevedo, uno de los aspectos de esta síntesis, el lado claro del espejo, la cara que dice la verdad, en este soneto:

*"Dificulta el retratar una grande hermosura, que se lo
habían mandado, y enseña el modo que sólo alcanza para
que fuese posible"*

*Si quien ha de pintaros ha de veros
y no es posible sin cegar miraros,
¿quién será poderoso a retrataros*

sin ofender su vista y ofenderos?

*En nieve y rosas quise floreceros,
mas fuera honrar las rosas y agraviaros;
dos luceros por ojos quise daros,
mas ¿cuándo lo soñaron los luceros?*

*Conocí el imposible bosquejo,
mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
aseguró el acierto en su reflejo.*

*Podraos él retratar sin luz impropia,
siendo vos de vos propia, en el espejo,
original, pintor, pincel y copia³.*

Quevedo se refiere a la dificultad que conlleva todo intento por representar o plasmar la realidad. La distancia entre copia y modelo se vuelve aún más extensa cuando el original posee una belleza sobresaliente, ya que ésta, como explica el primer cuarteto, enseguece al pintor. El segundo cuarteto da cuenta de los vanos esfuerzos del pintor por ser fiel, por no agraviar la belleza del modelo. Al inicio del primer terceto, reconoce su fracaso absoluto: "Conocí el imposible en el bosquejo"⁴. Pero inmediatamente aparece el espejo que se erige como el territorio que logra conciliar todos los elementos del proceso representativo: "original, pintor, pincel y copia"⁵.

Pero recordemos que también el espejo barroco tiene otro lado, el reflejo que miente y ostenta involuntariamente la fragilidad de sus conquistas. En el soneto "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión", de Sor Juana Inés de la Cruz, se despliega una aguda conciencia del artificio al que induce este reflejo:

*Éste que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,*

es un vano artificio del cuidado,

*es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:*

*es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada⁶.*

Este poema se refiere al espejo de manera oblicua, a través de la alusión a un retrato, es decir, al reflejo de un cuerpo sobre una tela. Lo primero que llama la atención es lo poco que estos versos cuentan acerca del cuerpo retratado. No nos dicen nada respecto a la pose, al encuadre que recoge el reflejo. Nada sobre los colores de la piel, los atuendos y el fondo que lo ampara. El cuerpo calla, duerme, mientras el reflejo convoca palabras que proclaman su carácter de artificio, de engaño.

En el primer y en el último verso del cuarteto inicial, encontramos la palabra *engaño* que en ambos casos se utiliza para definir al retrato. En concreto se explica que los colores sobre una tela, es decir, el sustrato material que da vida a un cuerpo retratado, son sólo "falsos silogismos" captados por los ojos. Luego, en el segundo cuarteto, se pone en entredicho uno de los fundamentos de la función social que el retrato desempeñaba en ese tiempo. Me refiero a la idea de que el cuadro, a diferencia del cuerpo, garantizaba la eternidad del retratado, la derrota "de la vejez y del olvido". Los dos tercetos, en tanto, están compuestos por versos que deshojan distintas maneras de decir una misma verdad: el retrato no salva de la muerte, ni es un salvoconducto que permite viajar sin mácula por el tiempo. Todos los versos de los tercetos son definiciones destinadas a subrayar la precariedad del retrato, su calidad de "vano artificio". Severo Sarduy explica que "El retrato, el autorretrato como género, ha tenido siempre por objeto la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, su exaltación al rango del arquetipo"⁷. Este poema, entonces, subvierte las características propias del retrato en cuanto género, omitiendo por completo al sujeto; por el contrario, elogia o exalta la precariedad de la pintura (la copia) y su modelo (el sujeto).

Aquí conviene recordar que el barroco proyecta sobre el espejo y el retrato su obsesión por la fugacidad de la vida, su visceral

conciencia de la muerte. Esto explica, por una parte, la habitual presencia de los espejos en las *Vanitas*, aquellas pinturas que buscan representar al mismo tiempo el esplendor y la fugacidad del mundo. Así, espejos, pompas de jabón, cristales, violines con cuerdas cortadas, flores y calaveras, se desprenden de su dimensión cotidiana y en conjunto inscriben un lema pictórico sobre la precariedad de lo real. Por otra parte, se cree que la incorporación casi obligatoria de la calavera en este tipo de cuadros tiene su origen justamente en los retratos: “hacia fines del siglo XVI, la figura que aparece con mayor frecuencia en el reverso de los cuadros es la calavera, en tanto proyección inversa del retrato, su negativo exacto: mientras el retrato pretendía perpetuar la memoria y la fama de un hombre, el reverso borraba toda señal identificatoria y lo convertía en *memento mori*, recuerdo de la muerte”⁸.

El poema de Sor Juana culmina con un verso notable tanto a nivel de contenido como de insistencia rítmica: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”. Aquí se establece en forma categórica que el retrato posee el mismo destino final que el cuerpo que le dio origen. De manera implícita, se mimetizan también la naturaleza, la esencia de ambos términos. Este proceso de intercambio de piel se vuelve particularmente evidente al aislar este último verso. Al margen del marco de sentido que le otorga el resto del poema, estas palabras (cadáver, polvo, sombra, nada) remiten inmediatamente al cuerpo y a su carga de finitud. Me parece, además, que en este poema de Sor Juana subyace una reflexión sobre los alcances de la reproducción mimética y del arte, en general. En él se plantea que más allá de los detalles superficiales, que se omiten conscientemente, la representación, el reflejo, se identifican sustancialmente con lo representado, porque el arte también es vano afán, también es parte de “este mundo, república del viento / que tiene por monarca un accidente”, como escribió otro poeta del siglo XVII, Gabriel Bocángel, en su soneto “Huye del sol, el sol y se deshace”⁹.

Francisco de Quevedo aborda en su famoso soneto “Amor constante más allá de la muerte” el tema de la muerte del cuerpo recurriendo precisamente a esta socorrida imagen del polvo: “su cuerpo dejarán, no su cuidado; / serán cenizas, mas tendrá

sentido; / polvo serán, más polvo enamorado”¹⁰. Queda claro que estamos ante una perspectiva del destino final del cuerpo mucho menos negativa que la expresada por Sor Juana en su soneto “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”. En él, tanto el cuerpo como su reflejo son materia, son polvo y, en última instancia, son nada. Por el contrario, en el soneto de Quevedo, el polvo, las cenizas del cuerpo adquieren un sentido: el amor, la pasión salva al polvo de la nada. Pero esta imagen, como suele ocurrir en el barroco, también posee un lado oscuro. Octavio Paz supo dar cuenta de esas sombras:

*¿Las cenizas sienten, el polvo sabe que está enamorado? Quevedo se aparta del platonismo y del petrarquismo: no afirma la inmortalidad del alma sino la del cuerpo, literalmente reanimado por la pasión. El amor de Quevedo se resuelve en una afirmación eminentemente cristiana que ya había escandalizado a los filósofos paganos: la resurrección del cuerpo. (...) Pero la imagen de Quevedo también es escandalosa para un cristiano: el agente de la resurrección no es Dios sino el amor humano hacia otra criatura humana. Y algo todavía más escandaloso: no hay realmente resurrección del cuerpo sino reanimación de sus despojos.*¹¹

Por otra parte, el espejo barroco también se vincula al simbolismo del agua *reflejante* y al mito de Narciso que, según Carmen Bustillo, constituye el elemento clave de una tendencia estética de alto impacto en el Barroco. Así, se puso el énfasis en la reflexión del creador sobre su propia obra, lo que en el fondo respondería al afán de ver la propia imagen reflejada, de hacer, de escribir o pintar, observándose; “Las Meninas” de Velázquez es, sin duda, el ejemplo más conocido de esta corriente.

Muchas veces este “hacer observándose” trata el problema que ya he mencionado: la dificultad o la imposibilidad de la representación. La copia, el reflejo del cuerpo en el agua, emerge como un eco inexacto, siempre en deuda y ciertamente siempre en fuga. En Sor Juana, hay varios poemas en los que esta reflexión se hace manifiesta:

“En un Anillo retrató a la Sra. Condesa de Paredes. Dice por qué”

*Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrescribir la mano
lo que tiene dentro el pecho:
que, como éste viene estrecho
a tan alta perfección,
brotó fuera la afición;
y en el índice la emplea,
para que con verdad sea
índice del corazón*¹².

"Esmera su respetuoso amor hablando a un Retrato" (fragmento)

*Copia divina, en quien veo
desvanecido al pincel,
de ver que ha llegado él
donde no pudo el deseo;
alto, soberano empleo
de más que humano talento;
exenta de atrevimiento,
pues tu beldad increíble,
como excede a lo posible,
no la alcanza el pensamiento.*

*Toco, por ver si escondido
lo viviente en ti parece:
¿posible es, que de él carece
quien roba todo el sentido?
¿Posible es, que no has sentido
esta mano que te toca,
y a que atiendas te provoca
a mis rendidos despojos?
¿Que no hay luz en esos ojos?
¿Que no hay voz en esa boca?*

*Y aunque ostentes el rigor
de tu Original, fiel,
a mí me ha dado el pincel
lo que no puede el amor.
Dichosa vivo al fervor
que me ofrece un bronce frío:
pues aunque muestres desvío,
podrás, cuando más terrible,
decir que eres impasible,
pero no que no eres mío*¹³.

En el primer poema, se desarrolla una observación crítica sobre

el hacer, el pintar en este caso, que da cuenta de un cambio de rumbo: el artista prescinde de la información sensorial que le proporciona el modelo y opta por plasmar en la tela los sentimientos, la imagen interna del original que sus sentimientos han dibujado. De hecho, es su "cariño ufano" el que despierta la necesidad de pintar, el deseo de "sobrescribir la mano / lo que tiene dentro del pecho". La autoevaluación estética, por consiguiente, ya no depende de la proximidad del retrato a la apariencia del modelo sino de su propia capacidad para copiar o reflejar una imagen o emoción interna.

En "Esmera su respetuoso amor hablando a un Retrato", Sor Juana plantea que el arte tiene un poder evocador que en ocasiones logra convertir la ausencia en presencia cautiva, es decir, el arte a veces traspasa la frontera, deja de evocar la realidad y, decididamente, la convoca. Este poder otorga al reflejo del cuerpo, al retrato, una existencia paralela que pertenece por completo a su creador, al artista: "Y aunque ostentes el rigor / de tu Original, fiel, a mí me ha dado el pincel / lo que no puede el amor. (...) pues aunque muestres desvío, podrás, cuando más terrible, / decir que eres impasible, / pero no que no eres mío"¹⁴. Estos versos de cierre remiten al último terceto de uno de los sonetos más conocidos de Sor Juana, "Que contiene una fantasía contenta con amor decente". Aquí la poderosa energía evocadora del retrato se canaliza a través de la fantasía: "que tu forma fantástica ceñía, / poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía"¹⁵. Me parece que esta alusión a la fantasía clarifica una línea importante del pensamiento estético de Sor Juana, ya que permite leer ambos finales como manifestaciones de un modo de entender o concebir la relación arte (retrato, fantasía)-realidad.

Ahora bien, la confianza en la capacidad del arte para convocar la realidad que Sor Juana expresa en los poemas que acabo de revisar, contradice por completo al primer poema suyo que comenté en este ensayo. En él, el retrato, el arte, aparece como signo del fracaso. La fantasía aquí no atrapa, ni convoca nada del mundo real; muy por el contrario, se convierte ella misma en realidad, en cuerpo-cadáver, en polvo, en nada. Elegí precisamente estos tres poemas de Sor Juana para mostrar la huella que dibuja el movimiento de un espíritu barroco como el



suyo. Estos trazos en torno a la idea del retrato responden a la ambivalencia del barroco que ciertamente encuentra en el espejo y sus manifestaciones un reflejo inagotable de su ambigüedad. A la vez, creo que estos poemas responden a lo que Hauser señala respecto a la relación espejo-propuesta estética: “¿Qué podía responder mejor que el símbolo del espejo al concepto manierista del arte, a su contradicción interna, a su irrealidad, a su lúcido brillo y encanto”¹⁶.

Para finalizar esta revisión del espejo barroco, quiero mencionar la reflexión de Octavio Paz sobre los retratos de Sor Juana que pintaron Miranda y Cabrera. Paz señala que, en estas dos versiones de su retrato,

*hay una oscilación entre la representación y la reserva. Los dos pintores confirman a sus poemas; al pintarla, pintaron la imagen ambigua de la seducción y el desengaño. (...) La actitud y la mirada evocan el indefinible gesto de Narciso mientras ve cómo la corriente cambia su rostro y acaba por borrarlo. (...) Después de verse en la admiración de los otros, Narciso se ve en el momento de mirarse a sí mismo y se aborrece. En Sor Juana ese aborrecimiento no llega a la destrucción. No rompe el espejo: contempla con melancolía su imagen y acaba por mofarse de ella. La introspección enfila hacia la ironía y la ironía es una manera de quedarse sola*¹⁷.

Como vemos, no sólo los poemas, sino además la imagen del cuerpo de Sor Juana, también revela esa ambigüedad melancólica tan propia de esta época. Pero el símbolo del espejo no nace y muere en el barroco. Quizá en su propia contradicción radique el secreto de su eterna vigencia. En la poesía contemporánea, existen numerosos ejemplos que beben de este pozo inagotable. Muchos son poemas efrásticos, que nacen de la contemplación de un autorretrato o retrato. Uno de los más famosos, al menos en el ámbito anglosajón, es el poema “Autorretrato en espejo convexo” de John Ashbery, basado en un cuadro de 1524 que lleva el mismo título. Vasari cuenta la génesis del cuadro que Francesco Mazzola, “El Parmigianino”, pintó: “Francesco se puso un día a sacarse su retrato, y se miró con ese propósito en un espejo convexo, como los que usan los barberos ... Para ello mandó a un tornero que le hiciera una bola de madera,

y tras partirla por la mitad y reducirla al tamaño del espejo, con gran arte se puso a copiar cuanto veía en el espejo”¹⁸. El cuadro muestra al Parmigianino mirando a un espejo convexo. La habitación en la que posa adopta el aspecto de una esfera convexa. El pintor, además, tiende su mano alejándola del cuerpo, de modo que ésta se ve deforme en el cuadro, dos veces mayor que la cabeza.

En esta larga meditación poética, Ashbery reflexiona obsesivamente sobre el espejo. Al inicio señala que “el retrato (de Parmigianino) es el reflejo una vez quitado. El espejo decidió pintar tan sólo lo que el veía”¹⁹. Luego comenta que pese a su distorsión el cuadro no produce una sensación de falta de armonía debido a que conserva una fuerte dosis de belleza ideal. Ashbery considera que a estos vestigios de la belleza los “nutren nuestros sueños” y que nos parecen formas extrañas, bizarras, porque en realidad no podemos verlas. De todo esto, “sólo nos damos cuenta en un punto en el que se esfuman como una ola rompiendo en una roca, renunciando a su forma en un gesto que expresa esa forma. Las formas conservan una fuerte dosis de belleza ideal al hurgar en secreto en nuestra idea de la distorsión”²⁰. Así resuena el eco del barroco en estos planteamientos; por un lado, se destaca el poder de los sueños, de la fantasía y, por otro, se articula una estética en torno a la fugacidad, a la precariedad de las formas.

En Chile, un poeta que ha desarrollado de manera notable la reflexión poética sobre la pintura es Gonzalo Millán, especialmente en su libro *Claroscuro*, que recoge poemas inspirados en pinturas de Zurbarán y Caravaggio. En su siguiente publicación, *Autorretrato de memoria*, deja por un momento las grandes obras de la pintura y dirige su mirada hacia sus autorretratos, fotográficos o imaginarios. En “#347 (Aproximado)”, medita sobre la dificultad de la representación en relación a los signos de desvanecimiento y decadencia que el tiempo va infligiendo tanto en el retrato como en su modelo:

*Aquí el contorno de la figura se pierde.
La nitidez deja de ser lo que fue,
Esfumada por el halo del color.
El valor de la línea se empaña y decae.*



*El rostro invadido por el tiempo
Destaca el pómulo huesudo,
Las orejas infladas y porosas,
Las arrugas y orejas peludas.
Entre una ventanilla y otra de la nariz,
Se extiende el Sahara.
Entre los ojos hay un Desierto de Atacama.²¹*

Aquí, además del problema de la representación, aparece lo que ya veíamos en Sor Juana: el espejo no sólo da cuenta del presente, sino del futuro, en tanto *memento mori*, recuerdo de la muerte. Pero, en el poema de Millán, el polvo del barroco se ha convertido en un desierto.

Escojo como estación terminal de este recorrido por ambos lados del espejo un poema de Enrique Lihn que reúne varios de los temas que han estado girando hasta ahora. Un espejo de larga data devora a Narciso y lo enfrenta a su verdadero y secreto rostro: la nada, “la nada que está en todo como el sol en la noche”, como la calavera en el reverso del retrato.

La vejez de Narciso

*Me miro en el espejo y no veo mi rostro.
He desaparecido: el espejo es mi rostro.
Me he desaparecido;
porque de tanto verme en este espejo roto
he perdido el sentido de mi rostro
o, de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito
o la nada que en él, como en todas las cosas,
se ocultaba, lo oculta,
la nada que está en todo como el sol en la noche
y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto.²²*

⁵ Ibidem.

⁶ Cruz, Sor Juana Inés de la. *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*. Selección e introducción de María Luisa Pérez. Santiago: Universitaria, 1994, pp. 47-8.

⁷ Sarduy, Severo. *Obra completa*. Edición Crítica. Tomo II. Coordinadores: Gustavo Guerrero y François Wahl. Buenos Aires: ALLCA XX, 1999, p. 1319.

⁸ Accatino, Sandra. “Vanitas: imágenes del conocimiento y de la vacuidad de todo saber”. *Vértebra* 10 (2005): p. 29.

⁹ En *Paraíso cerrado*. Edición de José María Micó y Jaime Siles. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003, p. 578.

¹⁰ En *Antología de la 1ª poesía española del siglo de oro*. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid: Espasa, 1999.

¹¹ Paz, Octavio. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 131.

¹² Op. cit., pp. 100-1.

¹³ Idem, pp. 90-2.

¹⁴ Idem, p. 92.

¹⁵ Idem, p. 32.

¹⁶ Citado por Carmen Bustillo en op. cit.

¹⁷ Paz, Octavio: op. cit., p. 240.

¹⁸ Citado por John Ashbery en *Autorretrato en espejo convexo*. Traducción de Javier

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Idem, p. 23.

²¹ Millán, Gonzalo. *Autorretrato de memoria*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2005, p. 40.

²² Lihn, Enrique. *Porque escribí. Antología poética*. Selección, prólogo y apéndice crítico de Eduardo Llanos Melussa. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 24.

¹ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1998.

² Citado por Carmen Bustillo en *Barroco y América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1998, p. 119.

³ En *Paraíso cerrado*. Edición de José María Micó y Jaime Siles. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 505-6.

⁴ Ibidem.