



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EL GABINETE BARROCO CON TEATRO CATÓPTICO:
UN APARATO PARA LA INDIVIDUACIÓN Y PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPECTADOR REFLEXIVO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA: BEATRIZ RODRÍGUEZ MORENO

DIRECTOR DE TESIS

DR. VICTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO. UNAM

JURADO

MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDIA RUIZ FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO. UNAM

MTRO. NOÉ MARTÍN SÁNCHEZ VENTURA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO. UNAM

DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

DR. MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO. UNAM

Ciudad de México, noviembre de 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

ÍNDICE	3
AGRADECIMIENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	1
PRIMER CAPÍTULO.....	9
El gabinete barroco y la construcción del sujeto: integración de formas de representación	9
1.2. La complejidad de lo barroco: la época.....	11
1.3. La complejidad de lo barroco: el hombre barroco europeo	14
1.4. El teatro: de lo público a lo íntimo	18
1.5. Sujeto y reflexión en el retrato barroco	24
1.6. Coleccionismo, una práctica para recordar	29
1.7. Memoria y unión especular.....	34
.....	40
SEGUNDO CAPÍTULO.	43
El gabinete barroco: estructura y antecedentes de representación, teatro catóptrico y teatro de la memoria	43
2.1. La vida social del gabinete.....	45
2.2. Alegoría de cupido.....	52
.....	57
2.3. Diseño del gabinete.....	57
2.4. El teatro catóptrico y el gabinete	48
2.5. El teatro de la memoria en el gabinete	53
2.6. La experiencia en el gabinete.....	60
.....	64
TERCER CAPÍTULO.	65
Operación e individuación en el gabinete: sintaxis, temporalidad y performance	65
3.1. Individuo e individuación	66
3.2. Sintaxis, aparato, performatividad	69
3.3. El diseño sintáctico del gabinete	73
3.4. Cajones-objetos y escenario teatral	80
3.5. Teatro catóptrico.....	82
REFLEXIONES FINALES	89
REFERENCIAS.....	93

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres, Beatriz Moreno y Juan Rodríguez por su amor y apoyo permanentes; a Oscar Palancares por todo el tiempo que me dedicó; a la Dra. Laura González por la gran oportunidad que me dio de entrar a sus cursos sobre *El aparato estético foto, cine, museo* y presentarme a Jean-Louis Déotte que, sin sus libros, su trabajo sobre los aparatos, simplemente fuera otra tesis la que entregaría el día de hoy, tuve suerte al conocerlo, junto con la Dra. Laura y a Oscar que me ayudaron a comprender las teorías de Déotte. Gracias al universo porque fui afortunada.

Agradezco también a la Dra. Linda Báez por ser tan linda y compartir conmigo su amor por las imágenes y mostrarme la magia que hay en ellas, y claro, por creer en mi trabajo. A la Mtra. Laura Buendía por toda su paciencia, apoyo y buen corazón. Gracias a Marco Antonio por compartir conmigo el asombro de encontrar objetos maravillosos en el mundo para coleccionar.

Gracias al Dr. Fernando Zamora por ser mi asesor, revisor, crítico y corrector, por todo su apoyo y amabilidad; al Mtro. Noé Sánchez y al Dr. Marco Antonio Sandoval que aceptaron leer mi trabajo y me brindaron apreciables puntos de vista.

Gracias a Fernando Priego por ayudarme a darle diseño editorial a esta tesis.

Doy las gracias al posgrado en Artes y Diseño por darme la oportunidad de emprender esta aventura.

INTRODUCCIÓN

“Creo (...) en mi alma; la Cosa”

León Deubel,

Œuvres, Paris [Mercure de France], 1929, pág. 193.

La finalidad del presente trabajo académico es iluminar la forma poética de un gabinete perteneciente a la colección de Antonio Haghenbeck y de la Lama. El mueble en cuestión es un gabinete de estilo flamenco del siglo XVII, posiblemente fabricado en los Países Bajos o en Alemania, con escenario teatral y teatro catóptrico, que se encuentra en la Museo Hacienda de San Cristóbal Polaxtla, Puebla (Ver Figura. 6 y 7). La poca información de la que dispone el museo, y la extendida manufacturación de estos muebles en Alemania, España, Bélgica, hacen difícil precisar su origen, además de que la hechura de los gabinetes sigue un estilo internacional cuyas formas combinan, por ejemplo,

el arte italiano con el diseño alemán en ciertos gabinetes.¹ A ello se suma que estos objetos a menudo eran fabricados para un cliente en especial, por lo que son únicos, y que no suelen llevar el nombre del taller o artesano. Muebles similares y ciudades europeas diferentes, se pueden observar en el Museo Franz Mayer (Ciudad de México). La similitud entre muebles alemanes y españoles principalmente hace evidente que el diseño internacional obstaculiza señalar con mayor precisión la historia del mueble, el significado de los motivos, el origen de la forma y valor de sus figuras. Sin embargo, numerosa publicación de catálogos de coleccionistas abre la posibilidad de que en las bibliotecas europeas se disponga de información especializada sobre los talleres y estilos locales. Para mi investigación he dejado de lado esa pesquisa y me centro en el estudio de la forma y la poética barroca del objeto.

La aproximación a la poética buscará despejar dos aspectos clave: la sintaxis y la individuación en el gabinete. Por la primera entiendo la enunciación del mueble conforme a su diseño, mientras que la individuación es el

proceso actual entre un medio y su entorno, proceso en el que se produce una singularidad llamada individuo. Lo que pretendo mostrar es que la sintaxis articula una serie de relaciones de individuación, concretadas por las acciones que un operador lleva a cabo en apego a la sintaxis del mueble. La hipótesis general es que este gabinete con teatro catóptrico de la colección de Antonio Hagenbeck, es un aparato estético y por lo tanto un medio poético de individuación.

La estructura expositiva y argumentativa a lo largo de la investigación va de lo general (Capítulo 1) a lo específico (Capítulo 2), y de aquí a lo conceptual (Capítulo 3). Así, el primer capítulo es una aproximación al contexto del mueble en el periodo barroco. Tal aproximación simultáneamente es un acercamiento de investigación para responder cuáles son las funciones del mueble, cuyo entramado es parte de la vida social y por lo tanto de sujetos sociales. Las significaciones simbólicas que señalo transitan entre el gabinete y la configuración estética de la vida social.

¹ Se puede comparar el mueble de este estudio con los de la colección permanente del Museo Franz Mayer (Ciudad de México). El gabinete con reloj de éste museo es comparable con el que está en San Cristóbal Polaxtla por tener múltiples cajones, puertas que los encierran, molduras e incrustación, y replicar a escala motivos de edificios públicos. Del mueble que está en el museo Franz Mayer, se

sabe por su cédula que fue hecho en Alemania y posiblemente trasladado a España; pero hay muebles similares realizados en éste último país.

El segundo capítulo estudia la construcción formal del gabinete. Este capítulo servirá para mostrar su estructura, como también, exponer su funcionamiento operativo seguido de su forma. Es el sujeto social el que dejará entrever qué cambios estéticos respecto al exterior social ocurren en la inmersión del mueble; este planteamiento se formulará hipotéticamente bajo la descripción de una experiencia, que, como tal, liga la forma del mueble con el sujeto. No obstante, el trabajo está limitado al gabinete; la individuación del sujeto social mediante el gabinete quedará como un signo pendiente a desarrollar en otra investigación, pues depende de otros aspectos particulares, tales como la psicología, la sociología, la historia, el lenguaje y una profundización de la estética. Otro punto que no será abordado frontalmente en la investigación como parte de la experiencia del operador es el de la luz. En efecto, ésta es otro elemento de individuación técnica y es el, junto con el tacto, el medio sensible base al referirnos a la visualización de las figuras del mueble y espacios del mueble. La luz es también un individuo adaptado a la forma. Si no hago un estudio frontal es porque merece un capítulo especial en el que se hable de la concepción de la naturaleza de la luz en el siglo XVII y de la percepción de ésta en el alma. El estudio

² Cfr. René Descartes, *La dioptrique* (Québec: Université du Québec, 2002), 5-8.

me alejaría de mi propósito pues sería imposible evitar el tema de la imagen y la fisiología según la tesis cartesiana de que la luz es un movimiento captado por el tacto,² o las asociaciones entre el alma monádica y la luz en Leibniz. Mi tema de estudio sería una búsqueda de los fundamentos de la naturaleza llevados a la técnica en el gabinete. Por otro lado, mi objetivo es por mucho más modesto. Sólo busco responder a las implicaciones estéticas de la poiesis sintáctica de un objeto para el que la luz es un hecho dado. La pertinencia de mi modestia está en experimentos técnicos similares a lo largo del barroco, como las vistas curiosas de la anamorfosis, que limitan la óptica formulaciones visuales cifradas, o ciertos usos de la catóptrica, cuyo recurso técnico sirve de alegoría visual de la prudencia.³ En el caso de mi estudio, es la luz como un hecho dado que media, junto con el tacto, un ejercicio de autoidentidad y de memoria del espectador-operador del gabinete.

Finalmente, el tercer capítulo es el estudio frontal de la sintaxis implicada en la relación entre el gabinete y su operador. Conforme fui avanzando en este estudio, me percaté que la sintaxis es una capa de singularidades operativas, figurativas y de enunciación, y que no necesariamente se solidarizan una con otra bajo un sentido de

³ Cfr. Jurgis Baltrusaitis, *Le miroir: Essai sur une légende scientifique* (Paris: Seuil, 1978), 7-14.

obviedad; más bien se solapan y se confrontan dando lugar así a singularidades inéditas. Así, entre cada nivel de sintaxis existe una singularidad, un pequeño mundo, y es así como el concepto de individuación adquiere notoriedad: no hay sintaxis técnica sin un correlato de individuos, o bien, éstos son el auténtico contenido de una estructura poética. Por el avance de la investigación, pero también por la lógica argumental (la introducción general del gabinete en el primer capítulo, la forma en el segundo), es el tercer capítulo el que aborda frontalmente la sintaxis y la individuación (ésta, en el sentido de Gilbert Simondon), ayudándome para ello de la noción de “aparato” en Jean-Louis Déotte y “performatividad” en John L. Austin.

Los pocos documentos sobre los gabinetes (*cabinets*, *Kunstschränk*, *Kabinet*, refiere a un tipo de mueble parecido a un pequeño armario con cajoneras para guardar pequeños objetos personales) de los que se puede disponer en México, como *Flemish 17th Century Lacquer Cabinets* de Wilfried De Kesel & Greet Dhont, *Historia del mueble: estilos del mueble desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX* de Hermann Schmitz, *Cabinets of curiosities* de Patrick Mauriès, *Historia de la vida privada* de Philippe Ariès y Georges Duby, carecen de estudios sobre su estética y aún más, su poética, limitándose casi siempre a datos historiográficos que permitan una clasificación. Por

otro lado, abundan los catálogos de coleccionistas. Es probable que en bibliotecas especializadas europeas haya más fuentes, pues países como Alemania tienen bien documentadas sus prácticas artísticas y artesanales. En México son pocos los estudios al respecto, de entre los cuales destacan los trabajos sobre el mueble novohispano de Gustavo Curiel (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), que en parte replicaron los diseños europeos –muchos de ellos del barroco. No obstante, las perspectivas y universo de los muebles barrocos son muy amplios, y la veta que tomo para el presente trabajo está aún fuera del campo despejado por Curiel.

El estudio que ofrezco es relevante porque muestra que desde la poética de un objeto es posible precisar el modo técnico de individuación del sujeto de una época según el punto de vista de la forma y la interacción con la técnica. La construcción y el trabajo que ejerce un objeto inciden en la manera de concebir una representación; en otras palabras, ninguna representación es natural, sino depende de un *medio*. Lo que propongo pues es concebir el gabinete como medio de representación y estudiar entonces tanto su forma sintáctica como sus procesos para percibir algo, en este caso, la imagen individuada *del* operador del mueble, y no la individuación del operador en sí. Si según Jean-Hugues Barthélémy, el objeto técnico, una

máquina, es lo que se encuentra entre la naturaleza y un sujeto, la imagen de esa naturaleza es menos un análogo de la realidad que una singularidad sensible, singularidad denominada individuo estético.⁴ Es sobre este individuo que encaminaré la investigación de esta tesis. No se trata pues del individuo como “sujeto”, sino como lo que articula un medio trabajando sobre su entorno. Quiero mostrar, pues, que el mueble crea una imagen de la individuación, cuyo correlato es la vida burguesa según las formas de representación del barroco. Puesto que no hay objetos técnicos separados de la vida cultural de su época, estas formas son parte de otros medios socialmente asentados e integrados al mueble: el coleccionismo, la arquitectura, el teatro, la escenografía, el retrato.

Ahora bien, como el contorno de la imagen producida por el gabinete es la del operador, particularmente en el teatro catóptrico, es fácil inferir que la individuación técnica del gabinete equivale a la individuación subjetiva. Quiero advertir de ese deslizamiento y evitarlo para mi propósito expositivo. El individuo no es igual a un sujeto, aunque tomado desde cierto modo de expresión pueda resultar así. El individuo al que me enfoco es el de la sintaxis téc-

nica según la construcción del gabinete. Si hay una individuación subjetiva del operador, ésta se ve tomando al operador como medio y al mueble como medio asociado o entorno, sin embargo, y así lo verá en este trabajo, la sintaxis del gabinete realiza su enunciación con ayuda del operador, quien funge como entorno o medio asociado activo; las actividades operativas son base para la creación de una individuación subjetiva. Un estudio estético completo del mueble ameritaría una investigación sobre la individuación subjetiva, basada en lazos sociales y afectivos, y en la que mediante el gabinete el operador se ve a sí mismo como individuo virtualmente separado de su comunidad, afectado por una historia y memoria personal que serían reveladas por el mueble. Ese segundo estudio, que apela a un modelo de individuación psicosocial mucho más amplio –y en el que serían cruciales las diferencias y relaciones entre lo simbólico, lo imaginario y lo afectivo- que el que ahora me propongo, queda pendiente.

Por otro lado, del lado de las artes y los estudios sobre la imagen contemporáneos, la aproximación que ofrezco sobre el gabinete presenta ciertos puntos de interés comunes. Si bien el gabinete no es una obra de arte,

⁴ Cfr. “Gilbert Simondon: Une philosophie de l’individuación” en *France Culture*, revisado en mayo 17, 2019,

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/gilbert-simondon-24-une-philosophie-de-l>

sino artesanal —o bien, va en la línea de lo que siglos después será el diseño industrial— hace notorio que los objetos destinados a un uso práctico poseen atributos estéticos de subjetivación más allá del fetichismo. Es común en Karl Marx, Louis Althusser o Gilles Lipovetsky que se tienda a ver en los objetos burgueses una máquina de alienación sensual e ideológica. Una de nuestras líneas de ideas centrales es la de Jean-Louis Déotte,⁵ de quien comparto la posición benjaminiana de que no hay liberación que no surja del plasma imaginal colectivo y por lo tanto del espectro cultural, abarcando mitos, expresiones, prácticas. Así como este plasma está asentado en la temporalidad de una cultura y es producto de la técnica, la cultura es una técnica en tanto es, antes que otra cosa, un medio de múltiples percepciones, concretamente de los aparatos estéticos. De mi parte, metodológicamente busco presentar al gabinete como un aparato en nombre de otros objetos artesanales o de diseño, haciendo ver implícitamente que la libertad de la que goza el artista no es exclusiva del mundo del arte, sino de la facultad estética y por consiguiente debe tener lugar en las masas (*a posteriori* faltaría entonces otros estudios sobre otros objetos, poniendo a debate si pueden o no ser

aparatos estéticos). La conexión de este gabinete con el mundo actual es, pues, una crítica metodológica del valor estético de los objetos fuera del mundo del arte, en virtud de su poética y creación de imágenes.

⁵ J.L. Déotte (Francia, 1946 – Costa de Marfil, 2018) fue alumno de Jean-François Lyotard. A las coincidencias y críticas sobre Lyotard, se sumaron sus estudios sobre Walter Benjamin, Gilbert Simondon y Vilém Flusser para pensar la estética desde la técnica, bajo el

concepto de *aparato estético*. A grandes rasgos, un aparato estético es un medio técnico por cuyas operaciones sintácticas produce un modo de temporalidad colectiva y entonces un modo de subjetividad.

PRIMER CAPÍTULO.

El gabinete barroco y la construcción del sujeto: integración de formas de representación

El gabinete que estudio en este trabajo es uno de los aparatos que dieron forma a la representación del espectador del siglo XVII. Es un mueble para el uso privado del hombre burgués barroco, con aspiraciones intelectuales y estéticas de la época. Es también una sofisticación del gabinete de curiosidades y el teatro de la memoria, que se introduce en la vida íntima y crea un espectador particular, el propietario, el cual manipula y admira lo que produce este mueble que conjunta diversos modos de

expectación. La representación arquitectónica, teatral, escenográfica, de retrato y de coleccionismo, están unidas por un arreglo de espejos que introduce un modo de ver que lleva lo público a lo privado, dando forma a un modo sintáctico de individuo.⁶

Del centro del gabinete, que tiene dimensiones no mayores a las de un tocador, surge la figura reflejada de un mismo sujeto multiplicado al infinito, dentro de un escenario donde el actor es él mismo. El mueble demanda un ritual de soledad y reflexión que da lugar a la imagen complementaria del sujeto moderno⁷, que acompañado necesariamente de objetos personales produce especularmente la huella de su persona sin necesidad de otro arte que el dispuesto por el mueble. Las pequeñas pertenencias unidas al propietario, y para las que el gabinete reserva un lugar especial de guardado,

⁶ En este trabajo, siguiendo a Gilbert Simondon, llamaremos individuo al producto de la interacción de un medio técnico (en este caso el gabinete, o bien, las partes que integran el gabinete) con su entorno. Señalamos dos cualidades del individuo. 1) A diferencia de un sujeto, la existencia del individuo se da en el acto de interacción medio-entorno (la de un sujeto puede ser posterior). 2) Si un objeto técnico dispone de diferentes medios es posible la existencia, simultánea o sucesiva, de diferentes individuos. Este concepto será desarrollado en relación con el gabinete en el tercer capítulo. Cfr. Gilbert Simondon, "Evolución de la realidad técnica; elemento, individuo, conjunto", en *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo, 2007), 77- 86.

representan a un sujeto atado a su tiempo personal y único, el de su memoria compuesta por su rostro y las cosas que simbolizan su carácter y sus hechos.

En el presente capítulo expongo las formas de representación que el gabinete conjunta. La hipótesis para este capítulo es que el gabinete produce un espectador reflexivo basado en acciones contemplativas y de inmersión dirigidas por la forma escenográfica del mueble, las cuales se asientan en la unión especular del espacio teatral, el retrato, y el coleccionismo. El argumento consistirá en exponer el diálogo de representaciones ahí generadas conforme la sensibilidad común del siglo XVII en las urbes europeas; es decir que el gabinete en tanto objeto destinado al ámbito íntimo introduce, la imagen de la memoria activa del sujeto barroco, por medio de la unión de representaciones públicamente compartidas.

⁷ El significado que damos al adjetivo "moderno" está ligado con la invención del progreso, que ya en el siglo XVII iba ganando fuerza desde la economía y el pensamiento intelectual de avanzada, cercano al racionalismo cartesiano y el naturalismo de Francis Bacon cuyas metas era dominar la incertidumbre y la naturaleza mediante el conocimiento demostrativo. En el arte, el progreso implica conocer las formas y *superarlas*. El conocimiento implica reconocer el valor de los antiguos sin conformarse con ellos, pues el mejoramiento de las técnicas prometía una mejora, un perfeccionamiento [Cfr. Antoine Compagnon, "El prestigio de lo nuevo", en *Las cinco paradojas de la modernidad* (México: Siglo XXI, 2010), 12-34]. El sujeto moderno es entonces el que debe superar lo que ha sido y perfeccionarse, y el deber de hacerlo público y reflejarlo en lo privado.

1.2. La complejidad de lo barroco: la época.

Los contrastes que dan forma al periodo barroco son el de la contrareforma y el imparable avance del pensamiento científico heredado del Renacimiento. La sofisticación de la retórica clerical romana era la vía para remediar la pérdida de autoridad religiosa, a consecuencia del racionalismo y el naciente empirismo, cuyas teorías chocaban con el dogma religioso. Este choque es, como explica José Antonio Maravall, uno de los eslabones que definen el tiempo del siglo XVII⁸. El arte, la economía y el gobierno, no están exentos de ese choque, que llevará a reflexionar sobre la necesidad y los límites del punto de vista del sujeto (el filósofo, el gobernante monárquico, el espectador) frente la multiplicidad del mundo, confrontada con la interpretación de los textos religiosos.

El punto de vista central renacentista fue el invento que marcó la modernidad. La técnica de organizar una escena realista para la arquitectura y la pintura en el *Quattrocento*, se convirtió pronto en la estética de un único cosmos. Durante el Renacimiento esta visión fue canónica para crear la imagen del universo armónico en una sola fe, bajo la herencia de la historia clásica y una sola narrativa. Pero con el advenimiento del cisma religioso que pone en duda la autoridad de los jerarcas cristianos, la perspectiva se ligó a la manera no dogmática de ver el mundo. La afirmación de un Yo interior capaz de elegir y razonar autónomamente (el “pienso, luego existo” de Descartes), y la asociación de nuevas técnicas de representación perspectiva, cada vez más sofisticadas permitieron crear las figuras de lo barroco: imágenes que salen del cuadro, que conjuntan la pintura con otras artes, que revolucionan la narrativa teatral dotando al sujeto de virtudes ordinarias en el centro de la trama.

El siglo XVII es la época del Yo reflexivo. Para percibirlo no basta la pintura de proyección perspectiva, porque fija los objetos desde un solo punto de vista adentro de un espacio cónico. Se requiere entonces de un ojo

⁸ Cfr. José Antonio Maravall, “La cultura del barroco como un concepto de época”, en *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1975), 38-47.

desdoblado en diferentes espacios simultáneos, análogos a los puntos de vista de un objeto estudiado reflexivamente por el Yo; se requiere, pues, de visualizar movimiento y unidad.

La idea del barroco en Bolívar Echeverría amplía los rasgos señalados por Maravall. Si, en efecto, hay un cambio en los temas artísticos, posibilitados por el reformismo religioso, no menos cierto es que las artes y la estética poseen un movimiento histórico propio que converge con la reflexividad móvil del Yo derivado filosóficamente de la hermenéutica teológica. Este movimiento es barroco, después del clasicismo renacentista y el manierismo, entendido como un *sacudimiento* de las perfectas formas clásicas, movimiento cuyo fin es “despertar así la vida que dormita o está congelada en ellas”.⁹ La lógica del barroco en Echeverría lleva a identificar –así lo entiendo– lo propiamente estético, pues la perfección clásica renacentista es la expresión mediadora de la línea que, como punto de fuga, establecerá *a priori* una unidad para cualquier contenido de representación: al fondo del cono proyectivo hay siempre ya un sujeto de razón, sujeto cuya lógica es la destinación es unir las líneas que arman la sensación de profundidad del espacio. No importa el tema

⁹ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Era, 2000), 88.

pictórico, si éste sigue las reglas de proyección a profundidad, habrá primero una unidad de percepción visual solidario al instante fijado y armonizado en las líneas de fuga. La perfección clásica resultante en el Renacimiento es una vuelta petrificada a una idealización del pasado, mientras que la actual vida del movimiento y de la voluntad quedan rezagados en tanto lo esencial de la representación. En otras palabras, la movilidad de la vida física y espiritual son marginaciones de la perfección figurativa del clasicismo renacentista.

No obstante, la sacudida no es un rechazo al clasicismo ni antiguo (las ruinas) ni moderno (la arquitectura y pintura florentinas). De hecho la sacudida tiene que ver poco con una “Reforma” de las formas, sino con la de la voluntad. El barroco es un asunto de voluntad, y en este sentido, permite inferir Echeverría, es un cambio de sentido en el (re)aparecer estético de lo vivo. Barroca es la voluntad de:

provocar una proliferación de subformas parasitarias que, al rodear a una determinada forma y revolotear en torno a ella, la someten a un juego de reflejos multiplicados que la potencian virtualmente, la obligan a dar más de sí, a encontrar la fidelidad a su designio profundo.¹⁰

¹⁰ Loc cit.

De esta definición, lo más importante es que se enlaza con un *ethos*,¹¹ con una manera de mantener un conjunto de conductas caracterizadoras de una comunidad –conductas sociales, de administración pública, religiosas, científicas, artísticas, de enseñanza; los comportamientos institucionales en general. Barroco es buscar las posibilidades de proyección de la viva voluntad sedimentada en la perspectiva cónica. De ahí la proyección filosófica del alma en Descartes y la proyección de series monádicas en Leibniz, como también la del individuo social en el ensayismo literario de Montaigne, el recurso de las vanitas en el autorretrato, la nueva relevancia de los teatros de la memoria y el naciente interés por la catóptrica en Kircher. Por cuanto los objetos y gabinetes, serán una proyección alegórica del pulso del alma, asociados con otros recursos de proyectivos¹² como la escenografía teatral, la escala

arquitectónica, los juegos de espejos y, fuera de la óptica, el estudio del tacto.

El gabinete es el aparato que prepara la sensibilidad del hombre barroco europeo para percibir al Yo reflexivo.¹³ Como la reflexión tiene como objeto lo público y lo privado así como lo natural, la historia, y lo trascendente, de la misma manera el gabinete relaciona estos aspectos que son los temas de ocupación del sujeto barroco. ¿Cómo era pues este sujeto que se reconoce propiamente en ese mueble tan característico de la época?

¹¹ Cfr. *ibid.*, 89-95.

¹² Jean-Louis Déotte sostiene que la génesis común de los aparatos modernos es la proyección. Proyección no tanto en el sentido de “inscribir” a distancia o “diseñar”, sino de abrir una temporalidad conforme a la etapa eminentemente racional de los aparatos que concretizan conceptos científicos según Vilém Flusser [cfr. *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Trillas, 1990), 17-22]. El carácter estético y temporal de la proyección es el “*eso será* del constructor” [J.L. Déotte, *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 296], sea un operador o un artista, pero no más las entidades divinas o la fuerza inmanente de la naturaleza. Ante todo la proyección es la afirmación de un estado por venir configurado por

la técnica, y que abarca la cámara obscura, la perspectiva, la fotografía, el psicoanálisis, el museo y el cine, así como otras técnicas emergentes.

¹³ Con base en Jean-Louis Déotte, por aparato nos referimos a un objeto técnico que configura una sensibilidad colectiva a partir de la recepción y transmisión de apariencias integradas a una cultura. Además, el aparato es un objeto tecnológico que incorpora diferentes técnicas de aparato; en otras palabras, un aparato técnico es un objeto tecnológico cuyas apariencias remiten, como un archivo, a modos de aparecer previos. Cfr. J.L. Déotte, “¿Existe lo “sensible puro”?”, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007), 7-34.

1.3. La complejidad de lo barroco: el hombre barroco europeo

Imaginemos al sujeto barroco, sus actividades, sus paisajes, su andar. Un ambiente de contrastes entre un tradicionalismo y búsqueda de novedades en el momento en que se fundaba el modo de vida de las grandes ciudades modernas con el flujo masivo de gente de campo a la ciudad. Convivían bajo tensión conservadurismo y rebelión, amor a la verdad y el culto al disimulo, cordura y locura, sensualidad y misticismo, superstición y racionalidad, austeridad y consumismo¹⁴. La gente de campo y los nuevos burgueses afincados en las urbes españolas, francesas, alemanas, italianas, iban perdiendo gusto por la cultura popular campestre, e iban tratando de asimilar y adaptarse a un modo de vida altamente mercantilizado y a los subproductos de la alta cultura a medio estudiar. No era raro encontrar manuales más bien vulgares de arte, literatura o modales¹⁵. Lo mismo que pinturas de

casí desconocidos artistas, reproducciones escultóricas miniaturizadas.¹⁶

La adaptación a la vida urbana fue naturalmente desigual por la diversidad de gente que llegó a las urbes, mientras que el nuevo modelo urbano necesitaba de un sistema de integración que mediara las desigualdades. Fue así que las distintas diversiones públicas adaptadas a lo moderno se hicieron necesarios. Romerías, fiestas, reuniones, puestas en escena en palacios, calles y jardines se disponían para el ocio colectivo. Para un público pudiente más selecto era el aprecio de la arquitectura sinuosa, ordenados jardines, teatros, salones bien ornamentados. Aparecieron también lugares especiales donde departirse entre diferentes actividades públicas, ejerciendo incluso en el ocio las funciones propias de un oficio o un cargo. Salones para sesudas discusiones de varones cargadas con humor y juicios sociales; otro para las mujeres que podían aprender oficios charlando sin dejar de apurar tareas que daban decoro. Para el sujeto barroco, el de aspiraciones burguesas, urbanas y liberales, los roles familiares, siendo colega, amigo, eran uno de los mayores

¹⁴ Rosario Villari, "Introducción: El hombre barroco", en *El hombre barroco*, ed. R. Villari (Madrid: Alianza, 1991), 12.

¹⁵ Cfr. José Antonio Maravall, "Una cultura masiva", en *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1975), 174-223.

¹⁶ *Ibid.*, 179, 182.

aprecios públicos. Lo individual, manifestado en la reserva de un espacio íntimo y de una consciencia personal era el sello de adopción del modo de ser público.

El panorama barroco estaba alimentado por los avances en el pensamiento, la técnica y las artes. En conjunto cada disciplina intervenía en las otras a manera de pasaje. La influencia entre una y otras es, además, una transformación de los conceptos a modos de producción e imágenes; a la inversa la sensibilidad provista de una ampliación de experiencia por las innovaciones técnicas renovó varios conceptos. El concepto de individuo remite a la singularidad y a la unicidad, algo simple e indivisible. El concepto de individuo esta filosóficamente fundamentado (Leibniz escribe en 1663 la *Discusión metafísica sobre el principio de individuación*), pero no hubiera sido sino una abstracción sin la contribución de una configuración sensible producida por nuevas técnicas y extendida por las artes. Si lo individual es el sello de adopción del modo de ser público, es porque la imagen del sujeto moderno adopta pensamiento y arte. Por parte del pensamiento, es la tesis leibniziana de la monada; por parte del arte, la reproducción al infinito de una imagen de la memoria

gracias al teatro catóptrico de Kircher, y el uso simbólico de las *vanitas* provenientes de los gabinetes y los retratos pictóricos.

En la concepción europea de lo íntimo y del Yo a fines de la Edad Media, ciertos lugares y ciertos espacios se consideran especialmente propicios para buscarse a sí mismo y para el encuentro entre distintos sujetos¹⁷. Estos lugares fueron encontrando su cauce en el Renacimiento, afinándose en el Barroco y adoptando nuevas formas.

Todas estas relaciones crearon un mapa de lugares comunes demarcados una y otra vez por la cotidianidad. Un mapa de huellas que juegan en un vaivén de situaciones entre lo público y lo privado. Se dibuja un laberinto en el que conforme uno se acerca al centro se desdoblán las máscaras de la vida pública; gradaciones que se matizan hacia la privacidad de la habitación en las que el hombre barroco europeo se encontrará a sí mismo pero no tanto vuelto a la “naturaleza” desinhibida de lo privado, como en la posición de mirarse reflexivamente en tanto una parte en el todo de la esfera pública.

¹⁷ Orest Ranum, “Formas de la privatización”, en *Historia de la vida privada. Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración*, dir. Philippe Ariès y Georges Duby (Madrid: Taurus, 2003), 209.

En el Barroco, en lo íntimo palpita el valor público a la privacidad. Lo íntimo es un estado de consciencia, pero que tiene sentido práctico porque está creado por un espacio para habitar en solitario, una habitación para recreación personal que aleja de los roles públicos y que da una imagen exterior y material de lo íntimo a través de presencias que tejen la vida del sujeto: libros, instrumentos, pinturas, son medios de contemplar ordenadamente el afuera. Entre éstos, el mueble llamado gabinete es productor de un conjunto de imágenes que motivan una reflexión sobre sí mismo; es un mueble creado para albergar colecciones de pequeños objetos cargados de recuerdos, compuesto por un modelo de arquitectura pública en el que se acondiciona el acomodo de cajones depositarios de los recuerdos, y un tablero deslizable para escribir. En el centro interior mora un escenario teatral y un teatro catóptrico, vistos ambos al abrir las dos hojas principales que hacen de frente del gabinete; el espacio interior está reservado a la autoridad de su dueño. ¿Por qué en el lugar más íntimo de una sala privada está colocado un pequeño teatro? ¿Por qué es necesario un escenario para

recordar? Reservado al corazón de lo privado —lo íntimo—, ¿qué produce el gabinete y de qué manera?

Un horizonte de respuesta tentativo es que la maduración del hombre moderno requiere de una memoria acorde a su época. En el siglo XVII va cobrando fuerza el racionalismo y la individualidad de la vida privada. La memoria moderna recupera el traspaso de lo colectivo a lo privado¹⁸, y entonces a lo individual, basado en nuevas maquinarias y técnicas de lo imaginario. El gabinete es entonces una presentación reducida e intertextual de ese ámbito, en el que la narración de actos tiene vital importancia, por simbólica que sea. Los cajones para guardar pertenencias personales, el escritorio para la escritura de cartas a nombre propio y el diario íntimo, se acomodan al diseño narrativo del teatro. No hay relato de recuerdos sin representación y el teatro es el lugar donde la memoria se hace presente con la representación de su propietario. Él es actor y público juicioso. Este doble papel sólo es posible gracias al reflejo simultáneo. Esta sería la razón por la que el diseño teatral del gabinete es un ingenio catóptrico: un aparato que crea un lugar donde se debate y

¹⁸ Uno de los ejemplos más duraderos, pues llega a nuestros días, es la invención y práctica del ensayo literario por Michel de Montaigne, quien un siglo antes escribía sobre los intereses públicos a título y responsabilidad personal. Así como con Montaigne surge la idea del *autor moderno*, defensor de ideas personales y no absolutas, con el

propietario de su espacio personal surge, en la práctica social, la defensa del individuo: un complejo de rostro, recuerdo y memoria, intenciones, emociones. Es, por así decirlo, una firma autoral extendida en el tiempo de un cuerpo, en necesaria oposición con el tiempo y sabidurías eternos.

se conforma el hombre barroco europeo como sujeto individual.

Este artificio para la memoria sería subsidiaria de un fin del hombre moderno –la maduración como estado cultural-, la respuesta rastreada, incluso si se sirve de la historia, sería entonces sociológica. Hay sin embargo otro horizonte de respuesta afín al potencial productor de la forma, un potencial poético que recae en la estética. Este horizonte es el del acto icónico como el proceso creativo de reflexión detonado por las imágenes.¹⁹ Siguiendo a Horst Bredekamp, en el término acto icónico está en firme la pregunta por los efectos de las imágenes, abarcando el fenómeno del habla según un soporte formal icónico o según las reacciones que afectan o producen tanto un sujeto de enunciación como la conformación de un cuerpo.²⁰ El acto icónico se enfoca en el habla acorde a las cualidades formales de la imagen, “hay que entender en el acto icónico un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y por la interacción con quien tiene enfrente observando, tocando y también escuchando”.²¹

¹⁹ Cfr. Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017), 32, 33

Si bien la interacción y la respuesta o efecto icónico tiene lugar en el sujeto barroco, rodeado de un contexto determinante, no es menos cierto que el campo poético de acción depende de la imagen misma, así como el orden de interacción del que se desprenden las representaciones está ordenado por la sintaxis.

El horizonte de estudio del gabinete se desplaza del hombre barroco de la Europa del siglo XVII como destinatario, a la lógica de enunciación icónica del gabinete como destinador. Ello no me hace exenta de exponer, para este capítulo, los contenidos de valor de las partes del mueble dentro de su contexto, como también de determinarlos.

²⁰ *Ibid.*, 41-49, 65-81.

²¹ *Ibid.*, 36.

1.4. El teatro: de lo público a lo íntimo

La presencia popular de los espectáculos teatrales del siglo XVII dominó la conciencia del espectador, identificado con dramas y comedias que imitaban situaciones y caracteres contemporáneos. A partir de los montajes técnicos y un metalenguaje desbordante, el teatro actoral motivó al espectador a tomar para sí las figuras de narrativa escenográfica como también de mnemotecnia, y moldearlas hacia un mundo íntimo cuya configuración se nutría de la verosimilitud del imaginario teatral. El teatro mostró al espectador pasajes para su desdoblamiento como sujeto mostrando múltiples dimensiones de la realidad. Es este modelo cambiante de representación pública el que fue tomado para los confines privados con el fin de dar imagen a la caracterización cambiante del Yo agitado del barroco, cuya estabilidad intelectual y emocional se sacude con la pregunta reflexiva “quién soy”.

¿Pero por qué el teatro? ¿Por qué una imagen para motivar la pregunta del Yo inquieto? Desde la perspectiva social, es el burgués moderno del siglo XVII el sujeto

urbanizado y curioso de las novedades que expandan su conocimiento. Él valora y dedica tiempo a estas cuestiones sin estar obligado a ser un filósofo profesional. Este intelectual amateur razona sobre las limitaciones de su experiencia, y es aquí que las imágenes tienen relevancia, pues las imágenes producidas por un medio técnico sirven de formulaciones sensibles de un tipo de experiencia a ser cuestionada: aquí, la de la imagen reflexiva, volitiva y moviente del Yo. La forma reproducible de una imagen es también el modo de conservar un problema, y el teatro es precisamente la forma de reproducir el Yo con sus inquietudes reflexivas.

Desde el punto de vista estético, se requiere de una forma de imagen que sea adecuada a los movimientos divagantes del Yo. Estos movimientos, más que determinables por conceptos, lo son por analogías del movimiento psíquico de la memoria y del recuerdo en tanto afecciones que hacen presentes la reflexividad como sensación; estas analogías a su vez dependen de una técnica de producción de cierta *imagen* reconocible al Yo para ser re-experimentada y estudiada a partir de la percepción. Entiendo en este trabajo por imagen no una mera figura, sino una representación por cuyas cualidades miméticas reconozco un objeto e interactúo con él como si

el objeto representado estuviera presente.²² Aquí, la imagen es aquello que representa las cualidades del movimiento reflexivo del Yo

¿Porqué, una vez más y desde el lado de la estética, el teatro actoral y no la pintura, no la arquitectura, no la escultura, tampoco la música ni la literatura como recursos formales del acto de reflexividad icónico? La pintura se basa en el sistema de un ojo central que funciona para un espectador que, por turno o en grupos, en salas privadas y en salones de aristócratas, observa un espectáculo congelado. Los espectadores debaten sobre él, como separados del tiempo eterno reservado en la pintura. Algo parecido ocurre con la escultura aunque se muestra en plazas públicas; el drama del monolito es indiferente a la narración y el comentario de produce el público. Por su parte la literatura se goza en soledad y privacidad, y el límite de la música para contarnos una historia es la abstracción. La arquitectura se habita, dentro de ella hay una tensión entre arte y herramienta; forma hábitos y funciones

²² Tomamos el concepto primordialmente humanista de imagen, antes que desde el punto de vista de las ciencias de los signos. Erwin Panofsky lo resume como sólo es posible en lo esencialmente humano: una acción. Una imagen es un acto de *reconocimiento* de un entorno sensible, cuya forma, si bien tiene una sintaxis estructural, es también parecida a algo vivo, móvil, que modifica continuamente sus aspectos pues, a diferencia de un concepto que se ciñe a un orden de presentación, la imagen presenta de golpe la diversidad de las

colectivas penetrantes al inconsciente, consolidando símbolos de institucionalidad y poder; es hogar, lugar de oración, de gobierno, de administración de finanzas, etc., por lo que parte de la arquitectura consiste en dejar morir el arte por intervalos y poner en práctica la vida de la ciudad.

El teatro actoral es otra cosa: es el arte vivo, el arte de lo presente, el arte de muchos y para muchos. Es el arte de la inmersión colectiva del Yo así como de la producción múltiple de Yo. Además, como siglos después lo hará el cine, este teatro conjunta todas las artes. Es el arte dramático, es literatura, música, arquitectura, escultura, pintura en movimiento, todo reunido en el espacio escénico que cubre la acción y el tiempo. La duración de la obra acompaña el involucramiento en la escena, la inmersión en la que el público padece las palabras y gestos del personaje sobre un espacio ficticio. La escena es máquina de acción y transformación, convierte cuerpos, materia, signos, ámbitos. Se apoya en adornos y en truquerías

cosas. “Cuando un conocido me saluda –dice Panofsky al introducir el estudio de las obras de arte por sus imágenes- en la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde el punto de vista formal no es más que el cambio de detalles dentro de una configuración que es en parte una estructura general de color, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual”. Cfr. Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1987), 45.

invisibles para que la unión de acciones y espacios sea verosímil e inmersiva.

El espectador que asistía a un montaje [...] advertirá [...] que unas máquinas (que no ve) permiten que en el foro funcione un mar en movimiento (que sí ve), que una cueva gigantesca se abre y se cierra por medio de un mecanismo que tampoco ve pero que permite mutaciones notables del decorado, y que el talento del escenógrafo ha dispuesto de tal forma los bastidores, hacia el punto de fuga del fondo escénico que la perspectiva creada logra englobar al espectador engulléndolo e introduciéndolo en las mismísimas fauces de la ilusión escénica. El empleo de la luz artificial lo maravillará en cada ocasión en que la luminotecnia juegue, como quiere la tecnología ideada por el jesuita Kircher [...] con las luces y sombras, generando efectos mágicos.²³

La escenografía teatral es la realidad otra materializada, la del pasado y la de lo posible, la que retrata la sociedad y da voz y cuerpo al Yo interior.

El espectáculo teatral es movimiento de transformación escénica y de desplazamientos en el universo sen-

sible del espectador. Durante la función el espectador se mueve virtualmente desde su asiento, va de un lugar en la ciudad a otro en el campo, atraviesa tiempos comprimidos en pocos instantes con un abrir y cerrar de telón, interioriza con múltiples personajes confundiendo a veces su juicio soberano como espectador con el del personaje presente. Brincando sobre la butaca juzga a gritos lo que considera no conveniente y aplaude lo que a su juicio es digno de gozo y reconocimiento compartido. En el teatro, ¿hay un arte del espectador?

El espectador del siglo XVII asistió como participante devoto en las procesiones en forma de romería, como invitado que se unía en la danza final en las mascaradas, como muchedumbre en las rebeliones de una trama más de comedia en las calles y como testigo silencioso del amor prohibido entre dos amantes en los jardines y estanques de los palacios que servían de escenografía. “El espectador del teatro barroco es muy participativo y a veces sin saberlo lo arrojan al escenario, a veces lo diluye en una sombra. Es una criatura que aguarda, pero que lo sabe todo”²⁴. Recorrer la ciudad entera le servía de escenario para conocer y emocionarse, y proyectar esas vivencias a lo que consideraba digno de ponerse sobre el espectáculo teatral.

²³ Javier Aparicio Maydeu, *El teatro barroco: guía del espectador* (Barcelona: Montesinos, 2013), 151.

²⁴ *Ibid.*, 11.

Estéticamente, “la experiencia del teatro penetró de tal manera en la sociedad que ésta parece desenvolverse como si un espectador imaginario la viera desde una atalaya, y la tuviera por espectáculo infinito”²⁵.

Existe entonces un arte del espectador que configura la mirada a partir de montajes técnicos que dinamizan el espacio en el que el espectador se reconoce, pues no hay espectador que no sea previamente preparado para identificarse y leer lo que se presenta a sus sentidos. La truquería teatral recurre a automatismos que amplían la ilusión de mirar el mundo de lo exterior e interior. Hacen presente seres extraordinarios, juegos de perspectiva que amplían el espacio que hacen desaparecer los límites del escenario, la luminotecnia que acaba por dar vida a las figuras y a las pasiones.

El teatro barroco de salas públicas organiza también formas de metalenguaje, representando una escena dentro de otra escena, que sensibiliza al espectador a criticar y reflexionar lo que se está presentando de manera pre-dirigida. Se lleva así al espectador a una experiencia límite de inmersión ya que por momentos puede ser parte de la puesta en escena en la que entran calles, sitios de la

cotidianidad. Son éstos algunos elementos que hacen aparecer una realidad extraordinaria pero a la vez engañosa e incierta.

La realidad y la ficción se perciben como puentes hacia los diferentes planos de la reflexión. Así en la vida como en la escenografía teatral puede salir de sí mismo y entrar a voluntad en sus diferentes dimensiones. En el teatro barroco, se reafirma y naturaliza la manipulación de la imagen del Yo y su cuestionamiento reflexionante. Este arte dio herramientas al sujeto para prepararlo en la intimidad a una introspección rica pero a la vez engañosa.

El gabinete recupera en la privacidad esta sensibilidad y prácticas colectivas. Con la incorporación de una escenografía teatral a escala y un teatro catóptrico, conforma el escenario preparado para un acto de autorreflexión teatralizada, para el traspaso de ámbitos en espacio y tiempo, para el aislamiento del espectador en la proyección actuante de sí mismo. Es un lugar ficticio de pensamiento levantado sobre la percepción de una imagen del Yo.

²⁵ Loc. cit.

No obstante esta incorporación implica cambios notables respecto a la teatralidad, pues el gabinete no es *el* teatro. Lo que de modo convencional se entiende por teatro es el conjunto de la escena, el drama representado con actores, y un público presente desde una posición fija y razonablemente distante respecto del escenario y en una posición privilegiada para enterarse de todo cuanto ocurre en la puesta en escena. Sin estos tres elementos no existe la institucionalización de la cultura teatral como hasta hoy la reconocemos. En vez de ello, el gabinete activa y conduce un acto icónico planteado como juego alegórico de espacialización del Yo y como metáfora del teatro de sala pública. Así, la función teatral del gabinete es que: 1) represente alegóricamente el Yo, 2) permita el diálogo reflexionante del operador con su Yo, 3) pero de manera distanciada para dar a éste libertad de movimiento con el fin de no sujetar *a priori* su aparición, esto es, para mirarlo en tanto una naturaleza libre adecuada al diseño del mueble. Al mismo tiempo, de parte del operador, el acto icónico conformado por el mueble le libera del lugar fijo del espectador para representar, desde su particularidad, a la multitud de espectadores atestiguando la representación.

²⁶ Horst Bredekamp, op. cit., 77.

El Yo activado por la teatralidad del gabinete corresponde, sintácticamente, a un esquema, pues en el ámbito de las cosas concretas el Yo es un *carácter idealizado* que formalmente habita en la abstracción. Adopto la definición de esquema ("*schema*") ofrecida por Bredekamp:

Con el concepto "schema" se hace referencia a un criterio formal que define el contenido descrito en su valor, con objeto de que, de este modo, tengan efecto ejemplarizante en el observador. El schema pretende dar estándares de la valoración y, con ello también, de la orientación y de la imitación mediante la figura especial de la figura viviente.²⁶

El Yo reflexivo es una creación formal del intelecto (el "yo pienso, luego existo" de Descartes, el alma monádica de Leibniz), pero su presencia espacializada es conformada por el teatro.

La escenografía a escala de un teatro en el gabinete hace la función alegórica de dotar de carácter al Yo. Aquí la escenografía es la forma que valida un carácter con causas y motivos, es decir, el contenido sensible del Yo que habrá de ser emplazado. ¿Cuáles causas y motivos? Los que, sin estar sujetos a un guion, presupone el espacio actoral según las prácticas escenográficas públicas. Esta presuposición general y ambigua es la forma del Yo en

libertad. Aunque aquí el Yo nunca es visto, la arquitectura escenográfica a escala llama, por necesidad, a su presencia virtual ordenada por un carácter actoral, cuya materia guía para las acciones la suministran los objetos-recuerdo albergados en los cajones (cfr. Capítulo 3 de este ensayo).

El teatro catóptrico complementa esta metáfora de adecuación teatral a la presencia alegórica del Yo reflexivo. El espectáculo de reflejos en movimiento e inestables confieren presencia visual y acción concreta al sujeto de reflexión: el operador. Sin el sistema teatral catóptrico, la escenografía a escala del gabinete sería insuficiente para identificar al Yo reflexivo con su contraparte, y entonces el acto icónico no sería concretado pues habría el soporte formal de la escena escalada, mas no habría la imagen de identidad reflexiva por la que el acto tendría sentido.

Finalmente cabe mencionar que la adecuación metafórica del teatro en el gabinete responde también a la tradición de las técnicas del arte de la memoria, la cual está enlazada con el teatro moderno del Barroco. La retórica de este arte avanza desde la devoción religiosa del medioevo a los “abstractos edificios teóricos que trataban de explicar todas las variantes y cambiantes estructuras del mundo” en

el Renacimiento²⁷, y que se presentan en el mueble mediante la arquitectura escenográfica. Varios estudiosos de la mnemotecnia como el filósofo Giulio Camillo y el médico alquimista Robert Fludd adoptan el teatro como forma arquitectónica de los sistemas de memoria. El diseño teatral o escenográfico del siglo XVII, Fludd lo anunció con las siguientes palabras:

Llamo teatro [al lugar en que] se exponen todas las acciones de las palabras, de las oraciones, de las particularidades de un discurso o de las materias, como en un teatro público en el que se representan comedias y tragedias.²⁸

Fludd utilizará como sistema de lugares para la memoria de palabras y de cosas, el arreglo de un escenario real de teatro público. Cada puerta del escenario es un lugar de la memoria. Estos teatros parecen más habitaciones a las que le falta una pared a fin de que el espectador pueda mirar dentro de ellas. El gabinete reproduce este sistema a partir de la creación ilusoria de habitaciones mediante espejos que reflejan al infinito la arquitectura del escenario central. El espectador activa el sistema visual reflejándose él mismo, colocándose así, virtualmente, como único personaje de un “guion” prestado simbólicamente por una memoria artificial, organizada tanto por los espacios y lugares de la escena

²⁷ Miguel Ángel Hernández, *Coleccionismo en México*, (Monterrey: Museo del vidrio, 2000), 59.

²⁸ Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Siruela, 2005), 387.

ampliada, como por ciertos objetos sistemáticamente escogidos que entran a escena junto con el personaje.

Por esta parte de la disposición arquitectónica de la memoria, el teatro del gabinete está asociado al hermetismo mágico, según la vieja tradición tardío-medieval de los alfabetos visuales que mantenía Fludd en el siglo XVII²⁹. Por ejemplo, la orientación de las entradas a las habitaciones tiene reciprocidad espacial con la posición de los astros y signos zodiacales. El teatro del gabinete es un mapa hermético de signos, aunque algo banalizado en la realidad, pues en el periodo barroco, como hemos mencionado, era común aludir a eruditas fuentes sin por ello comprender su denso contenido.

1.5. Sujeto y reflexión en el retrato barroco

En el gabinete el operador aparece en escena, en un encuadre especular en primer plano. Centro de todo, protagonista y espectador de su drama, configura a partir de los objetos que guarda en el marco del teatro y el escrutinio de su rostro una narrativa de su persona, a veces idealizada, a veces franca. Tomando resolución una imagen envuelta en redes de simbolismos que sintetiza y actualiza su persona, como una figura que trasciende en el retrato.

El gabinete permite al operador realizar con él, lo que haría un artista si tomara el rostro del operador como modelo, trabajando sus rasgos como un pergamino de oscuros signos a los que hay que reflexionar. Pero el artista, por ser un mediador, podría no captar o interpretar agudamente la interioridad del retratado. “Escribo acerca de mí y de mis escritos así como de mis otras acciones, y no sé si alguien podrá percibir que mi tema se repliega sobre sí y no sé si alguno lo pintará”, escribió Michel de

²⁹ Ibid., 391.

Montaigne³⁰. La escenografía especular del gabinete daba el derecho de ser “pintado” sin la mediación del trazo que atraviesa de otro espíritu, otra pasión y otros ojos. “Pintura” sin pintura que más bien era un acto teatral de ponerse como el vivo protagonista dentro de un escenario, que debía más a lo pictórico que lo que pretendía superar la ausencia de un pintor, pues se reproducía el lenguaje del retrato tradicional y se arrastraban las preguntas que éste había creado en los anteriores tres siglos, particularmente qué imagen dar al sujeto transitorio respecto al océano del tiempo. Hay pues, que recuperar los problemas del retrato en el barroco para comprender lo que dispone el gabinete en relación al retrato; veremos que es el problema de la conexión entre la temporalidad transcendente y la de lo efímero.

Desde el Renacimiento la historia del retrato ha estado ligada al reconocimiento del sujeto. Tanto el artista ha buscado salir del anonimato del que estaba sometido por la sociedad, siendo movido por el mismo impulso que su modelo cuando encarga un retrato: el ser particular. El hombre poco a poco fue ganando escena, relegando en el tema de composición una justificación sagrada. De

³⁰ Michel de Montaigne en: Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro: Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 217.

rasgos muy generales y dimensiones pequeñas de la representación de pie característica de los retratos esquemáticos del medioevo pasa a un encuadre cortado un poco por debajo de los hombros dando toda la importancia a la cabeza: se construye el rostro. Nace así el retrato laico.

Galienne y Pierre Francastel explican que aunque mucho tiempo estuvo dispuesto a un estilo canónico y de complacencia hubo dos propuestas generales sobre cómo representar al sujeto retratado, pues la naciente vida burguesa del barroco carecía de historia comparable a la de reyes, jefes y dioses. La primera prescribía hacer un *cuadro* del retrato colocando elementos de fondo, objetos, recreando espacios interiores o paisajes que ligan al retratado a una historia escrita con rastros simbólicos; la segunda, fijar toda atención y trabajo al rostro dejando el fondo neutro, defendiendo la suficiencia del sujeto, de manera más bien sutil, por medio del valor simbólico en el cromatismo de fondo al que se sumaba la presencia de un pequeño número de objetos.

Ambas propuestas no están del todo separadas ni en la pintura ni en la lectura especular que da el gabinete. Hay

que seguirlas para trazar la formación de un sujeto trascendente en el barroco.

La primera obedecía a que “el hombre no era completo si se le desprendía de todo aquello que constituía el ámbito de su vida habitual”³¹, el objeto hacía valer un poder o una prerrogativa. Esta visión pretendía hacer una unidad de los diferentes elementos y una especie de compendio sintético, y esto involucró al rostro. Además los objetos y la escenografía en conjunto exploran la ilusión perspectiva, haciendo deformaciones para que el sujeto tuviera mayor presencia en tamaño y posición. Sin embargo parte de este recurso, particularmente la desproporción intencionada, por moderno que pueda parecer, tiene origen y legibilidad en los “retratos” medievales como el Pantokrator o los Padres de la Iglesia. Sobre todo, estos objetos revestían al sujeto retratado; eran parte del enorme catálogo de *vanitas* de la época, que eran un residuo imaginario de trascendencia que dota al sujeto de la ilusión de estar simultáneamente en un tiempo terrenal transitorio y en un tiempo ideal eterno. Por medio de las

vanitas el sujeto establece una ambigüedad necesaria para no ser engullido en el olvido y lo banal³².

El retrato pictórico inventa la figura idealizada de la memoria visual. Los retratistas fieles al canon artístico clásico de colocar sobre el marco gestos asociados a virtudes, evitan detenerse en las arrugas, en las imperfecciones de la superficie blanda de la carne. En este caso, la piel en pintura persigue la idealización del carácter y del cuerpo. No se pinta tanto a la persona real en un tiempo efímero, sino su persona trascendiendo. Esto se traduce en el “triumfo de una técnica al servicio de una pura idea poética que busca crear una obra de arte antes que un retrato”³³. Así, retratados como Felipe IV evitaban la tendencia moderna de hacer de la pintura un espejo al que no escapa la presencia efímera. “No fue mi retrato porque ha nueve años que no se ha hecho ninguno y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ello como *por no verme ir envejeciendo*”, escribió el rey en una carta a Sor Luisa Magdalena de Jesús en 1653, espantado porque su rostro fuera desprendido de una temporalidad trascendente³⁴.

³¹ Galiene y Pierre Francastel, *El retrato* (Madrid: Cátedra, 1978), 98.

³² Victor I. Stoichita, op. cit., 34.

³³ Galiene y Pierre Francastel, op. cit., 163.

³⁴ Fernando R. de la Flor, *Era melancólica: Figuras del imaginario barroco* (Barcelona: Olañeta, 2007), 364.

La segunda propuesta obedece a un sentimiento de que el estudio del retrato merece en sí mismo un cuadro autónomo, tiene que ver con captar la particularidad del rostro, sus detalles ínfimos que se lograban con la iluminación, elemento decisivo para la poética del retrato intimista en el siglo XVII, donde las figuras resaltan como si fuera una aparición fantasmagórica delante del cuadro.

En síntesis de lo que dicen Galiene y Pierre Francastel en el siglo XVII tomaron un carácter oscilante ambas poéticas del retrato, tanto en la representación del modelo como en la presencia del pintor quien también comenzaba a escudriñar el interior de su mirada. El objeto pictórico no sólo indicaba oficio o cualidad social, debía también indicar los gustos del personaje, el temperamento o una cualidad de su espíritu. Las variantes técnicas fueron importantes para aceptar estas interpretaciones artísticas. Mucho tuvieron que ver los portables retratos miniatura ya que había más soltura y permisibilidad de representación que pudo poco a poco minar en el gran retrato, así como el deseo del pintor en expresar su mirada. Esto habituó a mirar interpretaciones del retratado, con la correspondiente flexibilidad en la idealización del retrato “fiel”, y la aceptación de estas pinturas como medios de individuación

que debían ser juzgados en relación con el gusto y la forma de personificación³⁵.

Rembrandt por ejemplo, reúne en su interpretación del sujeto el interiorismo espiritual, la retórica de la luz y la compañía escenográfica de objetos. Nadie escapó a la verdad de su mirada aguda. En sus telas se está ante la presencia del punto de vista del pintor. La caracterización de los modelos como el uso de objetos formaba parte de un juego. Había mucho de teatralidad en sus escenas, caracterizaba con trajes exóticos, con adornos, accesorios y peinados variados, tan pronto como guerrero oriental, señor o como cazador. Pero pocos fueron los modelos que accedieron a toda esa escenificación; para ellos era un alejamiento de los hábitos visuales y se entendió como una deformación de la verdad³⁶. Así que Rembrandt optó por experimentar su propia persona, fundiendo así dos abismos: la exploración del modelo en el pintor: el autorretrato. “El autorretrato que no cuenta nada pero describe el estado del yo autoral, *a posteriori* puede constituirse en historia de la personalidad”³⁷. Rembrandt es uno de los inauguradores de la narración en primera persona deducida de las huellas de un momento

³⁵ Galiene y Pierre Francastel, op. cit., 124-173.

³⁶ Ibid., 166.

³⁷ Victor I. Stoichita, op. cit., 218.

permanente. Como autor de sus retratos, es un Yo escindido, en tanto Otro.³⁸

La escena pictórica es compleja. Los objetos se adhieren a una lectura de tiempo como los gestos faciales. El Yo pictórico se teatraliza representando el personaje silencioso de una memoria puesta en el plano; el espectador autoral se interioriza en los detalles que convocan el material invisible que le da figura espiritual. Lo visual se invierte en lo no visible terrenal, individual. El juego entre el Yo y el Él, entre el presente del espectador y la extensión temporal del cuadro es desde ahora, apunta Stoichita, escenario de producción. El autorretrato es el dispositivo de un “escenario mítico” que produce una autobiografía en imagen³⁹.

El gabinete, como aparato que integra otros aparatos de representación de su época; arquitectura, teatro, escena, retoma del retrato pictórico barroco la tensión de la imagen ideal trascendente de representación y el estudio interior de la mirada. Esta tensión consiste en llevar al Yo concreto a un tiempo en devenir que no es por entero pasado sino la singularidad de la persona en el

tiempo. Sin objetos que acompañen esa figura, este devenir singular quedaría ahogado. Los objetos son la guía que sostiene en la superficie el valor del interior Yo. El gabinete materializa esta representación por el corte cerrado a la cabeza y los hombros, hecho de manera que el espectador debe estar sentado frente al escenario e inclinar hacia el interior del espacio escénico el torso. Retoma también del retrato moderno, por el sistema especular, la acentuación de las arrugas, las muecas, los gestos sin gracia para el gusto canónico. En este sentido es la radicalización de Rembrandt... sin pintura.

El gabinete por el contrario lleva al límite la fugacidad del encuentro con el Yo. Lo efímero se impone por la naturaleza reflejante de la construcción escénica, y la trascendencia se produce por la legibilidad del acto, y no por inscripción.

³⁸ Ibid., 211. Stoichita señala que es una escisión como la Rimbaud cuando dice en la famosa “Carta del vidente” sobre sí mismo: “Yo es otro”.

³⁹ Ibid., 218, 219.

1.6. Coleccionismo, una práctica para recordar

No existen imágenes del sujeto ni afirmación de lo privado que no estén completadas por una colección de objetos. El gabinete, que produce especularmente la imagen del sujeto, requiere de una forma que dé lugar a los objetos para ser incluidos.

La colección de objetos dentro del gabinete elabora y amplía el poder del objeto como imagen, el cual es depositario de recuerdos y pasiones propias, así como del carácter único del individuo, el recuerdo del tiempo vivido y el temple de la vida. El gabinete es una arquitectura diseñada para el resguardo y el ocultamiento de los recuerdos.

Cerrado, el mueble a estudiar parece un pequeño edificio arquitectónico firme e imperturbable. La fachada distingue en la parte superior central el tema del conjunto. En otros muebles con diseño similar, aparece la figura del corazón, en otros más, imágenes mitológicas como cupido.

El corazón —apunta Orest Ranum— era un signo expresivo de todas las ambigüedades profundas de las intimidades, la fe religiosa, el amor sagrado o profano, el coraje; es la expresión de un “interior” que se manifiesta por medio de la pasión⁴⁰. En el caso de cupido, expresa el deseo amoroso, la pasión y el anhelo.

Abierto, en el gabinete parece un laberinto de pasillos de los que surgen develaciones. En el centro hay un pequeño teatro de espejos donde aparece en escena la imagen de su visitante, en una mirada sesgada ve un pasillo infinito y un sin número de cajones. Se adentra más y puede ver su rostro duplicado. Cajones y objetos bordean el escenario que se ubica en el centro del gabinete, remitiendo análogamente al marco pictórico del retrato, y también en otra analogía, al límite del espacio escenográfico detrás del cual el actor se prepara y toma impulso para entrar en escena. A modo de trampantojo algunos cajones son parte de la fachada, otros sólo flanquean el conjunto arquitectónico. El propietario del gabinete es el operador de este aparato con el que se auto-representa en compañía de los objetos guardados en los cajones. Cajones que albergan los objetos que confieren personalidad al sujeto. Esta personalidad es un tramado de

⁴⁰ Orest Ranum, “Formas de la privatización”, en *Historia de la vida privada*. Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración, op. cit., 226.

tiempo y también de lo público y lo privado, de lo manifiesto y lo secreto. La función de estos cajones está codeterminada por el valor de los objetos; el cajón en sí mismo es una disposición espacial y abstracta, adquiere sentido por aquello que guarda. Atesora objetos ligados con lo que representa el cajón; lo íntimo.

Cajones y objetos, lugares e imágenes, configuran la idea de un sujeto atado a su tiempo personal y único, el de su memoria compuesta por su rostro y las cosas que simbolizan su carácter y sus hechos.

Los gabinetes eran depositarios de objetos muy preciados. Estos objetos, como lo explica Orest Ranum, son de naturaleza diversa, pero se reúnen ahí por la cualidad en común de estar asociados a lo íntimo. La idea es que el sujeto mediante sus emociones, gestos, rezos y sueños, ha ligado a su ser interior ciertos objetos y ciertos espacios. De lo anterior Ranum apunta que se derivan dos tipos de recuerdo: el recuerdo-espacio y el recuerdo-objeto. El primero alude a la designación de un lugar y su distribución, del que algunos referentes son el jardín cerrado, la cámara, el estudio, el oratorio y el gabinete. En el caso del gabinete me refiero a la disposición concreta de sus cajones. El

segundo se refiere principalmente a los libros, la flor, la ropa, la sortija, la cinta, el retrato miniatura, las cartas y la letra; objetos que en el gabinete tienen la cualidad de ser absolutamente particulares, puesto que pertenecieron a alguien único en el tiempo y en lugar pero cuyo significado está codificado y es perfectamente comprensible para los demás⁴¹. Lo social ha dotado a tales lugares y objetos de virtudes para evocar recuerdos particulares.

El gabinete figura lugares e imágenes, de acuerdo con la inseparable correspondencia de la forma artificial de la memoria en la erudición clásica romana. Escribe Frances A. Yates:

La memoria artificial está fundada en lugares e imágenes, definición fundamental que se ha de repetir siempre en las diferentes épocas. Un locus es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u otros análogos. Las imágenes son formas, marcas o simulacros de lo que deseamos recordar⁴².

Esta mnemotecnia hace uso de estructuras de “lugares reales” artificiales como un edificio, en este caso un mueble que simula una fachada de edificio barroco, y de

⁴¹ Ibid., 206.

⁴² Frances A. Yates, “Las tres fuentes latinas del arte clásico de la memoria”, en *El arte de la memoria*, op. cit., 22.

lugares naturales como un campo⁴³. Posteriormente la mnemotecnia, señala Yates, hará uso de “lugares ficticios” que se proyectan en la mente⁴⁴. Personajes como Cicerón, hacían uso de esta técnica “con sus desplazamientos entre los edificios de la antigua Roma, viendo los lugares, viendo las imágenes almacenadas en los lugares, con una visión penetrante que al punto ponía en sus labios los pensamientos y las palabras de su discurso”⁴⁵.

En el caso del gabinete los lugares son pasajes que el operador recorre ordenadamente una y otra vez, y donde va hilando una narrativa de autoreconocimiento sobre quien es, ha sido y será. La imagen, que es el otro elemento de la memoria artificial, se compenetra con el recorrido en la medida en que sea lo suficientemente poderosa para venir al recuerdo.

Dentro del gabinete los objetos significan imágenes que el operador reconoce. Los objetos que el gabinete guarda son entonces imágenes potentes en distintos niveles ya que tienen una dimensión simbólica que abarca muchos aspectos. El objeto podía indicar su oficio o

calidad social, también indicar los gustos, el temperamento o una cualidad espiritual; pero también indicaba la impresión de una vivencia determinada, un encuentro o un descubrimiento, etc.

Por ejemplo, los asuntos del corazón generaron muchos objetos que encontraron resguardo en el gabinete como una de sus funciones, ya que las pasiones dejan fuertes impresiones en la memoria. Lo que quedaba de aquellos encuentros era el “recuerdo”. La palabra recuerdo, según Ranum, toma dos sentidos en el siglo XVII, indica un hecho de memoria y un objeto muy trivial que manifiesta la identidad de quien lo da o lo recibe⁴⁶. Los peines femeninos, las cintas, las sortijas, los brazaletes, los retratos miniatura, los pañuelos, los espejitos, los collares de perlas, los cinturones y los listones son, todos, objetos de favor. El hombre enamorado da a la amada un anillo, a cambio de una cinta o de un pañuelo⁴⁷.

Lo esencial – dice el autor- era tener un recuerdo histórico y presente a la par, capaz de evocar una acción o pasión íntima. Esta búsqueda del yo del otro mediante el hecho de mirar o tocar un recuerdo se hará cada vez más frecuente y cada vez más compleja⁴⁸.

⁴³ Ibid., 24.

⁴⁴ Ibid., 84.

⁴⁵ Ibid., 20.

⁴⁶ Orest Ranum, “Formas de la privatización”, en Historia de la vida privada. Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración, op. cit, 225.

⁴⁷ Ibid., 238.

⁴⁸ Ibid., 226.

En el barroco la vivencia del amor profano se modula bajo el signo de una autosensura con el objetivo de alcanzar la perfección espiritual, y poder acceder sin esa distracción y debilidad al amor sagrado. La disimulación general gobernó la política de los afectos destinando al amor a precipitarse en la melancolía, al no poder expresarlo ni vivirlo abiertamente. Esto fragmento al sujeto en una exterioridad fingida y un interior sellado, que logró finalmente filtrarse y tomar forma en los escenarios del teatro, ya que ahí la voz callaba y los ojos hablaban⁴⁹. Análogamente, el gabinete fue el lugar que atesoró el recuerdo de lo amoroso, cuidadosamente oculto a la vista y sellado bajo llave, lo que no significaba cancelarlo permanentemente. El gabinete permitía el acceso a este ocultamiento aunque no de manera directa. El juego de permitirse o no el abandono al recuerdo de las pasiones de amor se amplió a la posición que ocupaba el mueble dentro de la casa y a su forma arquitectónica. El mueble ocupaba los recintos más privados, para los que el acceso requería atravesar habitaciones, y ya frente a él, la apertura de sus puertas extendía un laberinto de espejos y cajones, cuyos caminos estaban marcados por combinaciones simbólicas y alegóricas de lugares y objetos. El amor, dice Fernando R.

⁴⁹ Fernando R. de la Flor, "El amor oculto" en *Pasiones frías: secreto y disimulación en el barroco hispano* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2005), 101- 110.

de la Flor, compartió la misma naturaleza que el secreto: no pueden filtrarse al exterior.

En otro nivel de significación, los objetos son accesorios de las vanitas: los libros, la flor, las perlas, las hojas de pergamino, la caligrafía, el reloj, la clepsidra, la pluma, la calavera, una pipa, una yesca, el espejo, etc., simbolizan la fragilidad de la vida y de las cosas⁵⁰. En este punto la imagen significa la ausencia de la imagen: la nada⁵¹. Como figura Jean Passerat en su poema *Carmen del nihilo*:

Canta (imagina), Musa mía, La Nada: no
desdeñes la tarea,
que la Nada es una gema, la nada es oro
precioso⁵².

Los objetos como vanidades comunicaban de manera simple que los conocimientos, riquezas, deseos y placeres del hombre ante la ineludible muerte son vanos. Su clasificación, según Ingvar Bergström, comprende tres grupos según los símbolos de la existencia terrena en sus diversos aspectos. El primero refiere a la distinción

⁵⁰ Victor I. Stoichita, op. cit., 216.

⁵¹ Ibid. 266.

⁵² Jean Passerat en: Loc. cit.

tradicional de la vida contemplativa, vida práctica y vida voluptuosa. En el autorretrato por ejemplo, los artefactos humanos abarcan un amplio repertorio que alude al concepto de *memento mori*. El libro, el mapamundi, el astrolabio, la copa, el vidrio—por mencionar algunos— simbolizan la sapiencia acumulada, la riqueza acumulada y la exaltación de los sentidos. El segundo grupo son objetos que se refieren a la fragilidad de la vida terrenal como el cráneo, el reloj de arena, velas, lámparas de aceite, estos objetos dicen sobre la vida que se consume como humo, como burbuja de jabón inconsistente que abruptamente desaparece y las flores especialmente rosas hablan de su brevedad. El último grupo son símbolos que ofrecen esperanza de la salvación en esta visión severa, símbolos de la resurrección, de la vida eterna, como conchas, espigas de trigo, brotes de hierba perenne, etc.⁵³. Luisa Scalabroni destaca que “el sentido de la vida del hombre de aquel tiempo oscilaba continuamente entre la alegría más salvaje de vivir en la oscura angustia de la muerte”⁵⁴. Toda esta variedad de objetos componía una sintaxis de representaciones orquestada por el reflejo del operador-espectador en el gabinete. El valor simbólico de un objeto entraba en una combinación inmensa al relacionarse con

⁵³ Ingvar Bergström, citado en: Luisa Scalabroni, “Classificazione e interpretazione dei principali simboli”, en *“Vanitas” Fisionomia di un tema pittorico* (Italia: Edizioni dell’Orso, 1999), 19, 20.

otros, formando una suerte de laberinto móvil de significados.

En el gabinete los objetos rompían el aquí y el ahora actuales para trasladarse con la mirada hacia otros lugares y otros momentos. En el caso de la carta, ésta podía traer la imagen y la tesitura de la voz de la amada y su carácter único con su trazo y su firma. La miniatura donde se acentuaba el cuello de la amada se podía tocar como su piel y ver su rostro. Pero los gabinetes también podían llevar a reflexionar sobre la existencia y la muerte de la juventud o del amor si incorporaban la presencia de un reloj.

Sin estos objetos y sin los cajones, el escenario especular no pasaría de ser un divertimento. Cajones y objetos aseguraban un ritual cuyos actos formaban al espectador que con el gabinete atravesaban tiempos y lugares que pretendían ser la elaborada experiencia de sí mismo en una suerte de cartografía y escenografía de la memoria.

⁵⁴ Luisa Scalabroni, “Una segmentazione del tema”, op. cit. 71, 72.

1.7. Memoria y unión especular

En el siglo XVII, el teatro de espejos es el elemento que soporta en su forma y modos de representación las fuerzas del gabinete como aparato que convoca el recuerdo y construye una imagen del sujeto. Por una parte, se empareja con las inquietudes intelectuales que reflexionan sobre la naturaleza del sujeto, que es figurado como una complejidad espiritual extendida en el tiempo y relacionada, simétricamente, con la complejidad de la naturaleza. En esta imagen del sujeto sobrevive el punto de fuga Renacentista, por otra parte, y relacionado con la imagen del sujeto, el espejo es objeto de operaciones de representación basadas en el espacio de la escena teatral y el marco del retrato. El gabinete, como centro de estos cruces, confirma en el ámbito privado la práctica de la reflexión especular cuya producción es la imagen de lo subjetivo, que no es sino un devenir de formas a la manera del retrato al interior de la escenografía teatral. Los objetos

coleccionados son aquí decisivos para la “captura” del sujeto en un instante determinado.

Para el siglo XVII el espejo fue objeto de reflexiones filosóficas que desde un enfoque moderno se ocupaban del papel de las imágenes en el conocimiento, en evidente contraste con la concepción platónica que tomaba la imagen como ajena a la verdad. La adopción de este objeto fue consecuencia del agotamiento del plano perspectivo para ilustrar los ocultos desdoblamientos de la apercepción en el racionalismo cartesiano, y la recíproca multiplicación infinitesimal del orden natural en las mónadas en la filosofía de Leibniz.

En la obra que acompaña la *Dióptrica, Meteoros y Geometría* (1637), el afamado “*Discurso del método*”, René Descartes expuso las dificultades de tomar el modelo del punto de vista central para explicar el *todo* que incurre en el Yo pensante y la naturaleza:

...así como los pintores, no pudiendo representar igualmente bien, en un cuadro liso, todas las diferentes caras de un objeto sólido, eligen una de las principales, que vuelven hacia la luz, y representan las demás en la sombra, es decir, tales como pueden verse cuando se mira a la principal, hube de limitarme a explicar muy ampliamente mi concepción de la luz.⁵⁵

⁵⁵ René Descartes, *Discurso del método* (Madrid: Espasa Calpe, 2010), 68.

Contra un único punto de vista, la “cara” de un hipotético cuadro que selecciona Descartes es la de un “cuadro de sí”⁵⁶, un autorretrato: “me gustaría dar a conocer en el presente discurso, el camino que he seguido y representar en él mi vida, como en un cuadro [...] sea éste un nuevo medio de instruirme”⁵⁷.

Si bien Descartes no desarrolla una teoría del arte y recurre al autorretrato sólo como modelo teórico y conceptual, no se puede pasar por alto la importancia de los modos de representación para crear la figura sensible de los conceptos teóricos, misma que es necesaria para establecer el sentido⁵⁸ de una época. Inversamente, la verdad de la pintura o del arte en general, sólo es justificable desde la filosofía⁵⁹. Hay, pues, una conexión no suplementaria entre teorías y conceptos, con el sentido de éstos. Esta conexión se establece mediante la alusión a las

formas sensibles que han sido reconocidas por una comunidad simultáneamente estética e intelectual.

El autorretrato es la proyección reproducida de un espejo que refleja la mirada propia. Si bien se puede plasmar con base en el sistema monocular perspectivo, agrega la visualización del espacio espiritual interior focalizado en la mirada. Sin ella, como indica Descartes, sólo accedemos al mundo de las apariencias exteriores pero no al ámbito donde estas apariencias son sujetas de juicio. Este ámbito también debe ser intuido para tener la forma de una guía de pensamiento. En otras palabras, el Yo establecido mediante silogismos del pensamiento, tiene su correlato sensible en el autorretrato, para el que el espejo es la mediación principal. “Sólo a través de la mirada indirecta del espejo se puede mirar y conocer”⁶⁰ el ámbito espiritual de la consciencia.

Gottfried Wilhelm Leibniz por su parte, encontró en la imagen especular la manera de representar análo-

⁵⁶ Víctor I. Stoichita, op. cit., 194.

⁵⁷ René Descartes, op. cit.

⁵⁸ En español, *sentido* es una palabra de muchos significados. Entre ellos, “capacidad de recibir estímulos externos o internos”; “modo particular de enfocar, de entender o de juzgar algo”; “tendencia o intención” “interpretación de que puede ser objeto un mensaje o una obra” [En: <http://dle.rae.es/?id=XbL0DxO>, visto en julio 7, 2018]. El sentido alude a la comunidad de lo intelectual, lo sensible y lo práctico; de lo conceptual, lo simbólico y del campo de acción.

⁵⁹ Jean-Louis Déotte observa que “las obras de una época comportan la verdad del aparato que hizo época; ellas no tienen, sin embargo, la capacidad de exponer esa verdad. Sólo la filosofía tiene esa capacidad”. En: Jean-Louis Déotte, “Temporalidad de los aparatos modernos”, en *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2013), 275.

⁶⁰ Víctor I. Stoichita, op. cit., 194.

gamente la multiplicidad monádica de la naturaleza, basada en un sistema de relaciones universales entre entidades individuales. Según Barbara Maria Stafford, a diferencia de la separación cartesiana entre el mundo exterior de los objetos y el ámbito de lo subjetivo, el modelo y las necesidades del espejo en Leibniz obedece a explicar un sistema cósmico de “relaciones intermedias”⁶¹. “Leibniz imaginó el cosmos no como aparecía reflejado, estático y plano [...] En cambio, postuló un reino mágico ilusionista de objetos repetibles contemplados desde varias perspectivas”⁶². La forma sensible del concepto mónada – esa individualidad idéntica a todas, sin puertas ni ventanas (negación de lo pictórico como ventana al mundo), pero comunicada al infinito por analogías– encontraba representación en invenciones como el teatro catóptrico⁶³, que era, al interior de un mueble, una escena compleja de paralelismos variables según el ángulo de reflexión donde esté colocado el ojo.

⁶¹ Barbara Maria Stafford, “The magic of amorous attraction” en *Visual analogy*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: Massachusetts Institute of Technology, 1999), 125.

⁶² Loc. cit.

⁶³ Un aparato catóptrico es un mecanismo que muestra los objetos por medio de la luz refleja. Estos aparatos ofrecen a la vez como divertimentos ópticos y como enseñanza sobre las leyes y mecanismos de la visión. No se trata simplemente de una

El modo de representación visual de la multiplicidad del sujeto y de los diferentes puntos de vista del sistema de la naturaleza era, en el Barroco, el arreglo escenográfico de espejos. En pintura el referente más afamado es *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez, cuyo reflejo especular escondido del espectador produce una teoría pictórica de la mirada conectada con el espacio escenográfico y la interioridad del sujeto. Fuera de la pintura, está también el teatro catóptrico que reproduce diferentes puntos de vista de un mismo objeto hasta el infinito según la posición espacial que guarda el espectador. Los planos múltiples son una analogía en tres dimensiones de una tesela por la que la mónada leibniziana adquiere figuración sensible, infinitos puntos de vista de lo idéntico.

El sentido del autorretrato pictórico y el teatro catóptrico es la representación de un sujeto. La proyección sobre el plano de un objeto móvil en la naturaleza proviene de la cámara oscura, por cuyo estenope es posible percibir la continuidad temporal de un objeto en la naturaleza. El

especulación pura, ya que resulta útil a la astronomía en el estudio de los eclipses para la proyección de los rayos. Su forma es muy variada y compleja: existen cajas poligonales, ingenios giratorios, complejos gabinetes de espejos múltiples, tomados como incidentes ópticos estimuladores de proyectos, en su vertiente de dispositivos que multiplican, amplían, reducen o sustituyen formas de luz. [En: <http://www.upv.es/laboluz/glosario/catoptri.htm>, visto en 12 de diciembre de 2018].

autorretrato pictórico cierra la continuidad a la captura ideal de un instante, mientras que el teatro catóptrico conserva el flujo temporal. A este teatro se suma un diseño cóncavo que permite multiplicar los reflejos, en semejanza con la cámara oscura. El teatro de espejos está formado a la manera de un cuarto cerrado conservando la penumbra: las paredes de espejos forman un espacio escenográfico a la vez que introducen al espectador a una semicavidad por la que mira los puntos de vista multiplicados, *variables* y en *devenir* de su propia imagen.

Existe entonces en el teatro de espejos del gabinete una constante tensión y búsqueda entre la imagen pictórica de una “cara principal” del sujeto –única, fija, escogida y estudiada por el operador y que se apega a la descripción de Descartes– y la imagen efímera que aparece con el juego de espejos –fragmentada y móvil con la que el operador se enfrenta al devenir de un abanico de imágenes posibles, como en la visión monádica de Leibniz.

El teatro catóptrico, diseñado en el gabinete, ofrece un juego óptico que multiplica, amplía o reduce las imágenes que refleja, inclusive crea completando la otra cara del objeto. El arreglo de espejos de nuestro gabinete a estudiar está formado a partir de una base compuesta de dos figuras geométricas regulares unidas. El desarrollo del

plano comienza por el proscenio o anteescena del escenario con un rectángulo en su posición horizontal. Al fondo, centrado, un triángulo obtusángulo isósceles unido por su base, el lado más ancho, al rectángulo. La base del triángulo es más corta que el lado del rectángulo formando dos escuadras de cada lado. Dando como resultado un polígono irregular de siete lados. En cada lado a excepción del proscenio se levanta un espejo vertical con remate de un arco de medio punto. Sólo el lado frontal de la escuadra es la mitad de un arco. Sin detallar más, podemos notar una construcción sofisticada de la angulación de los espejos. Los dos espejos paralelos hacen el efecto de una arcada infinita. Los otros dos espejos encontrados en triángulo al fondo y las escuadras forman otro conjunto de arcadas perpendiculares también interminables. Se crea un gran espacio con un sin número de caminos posibles dentro de los propios límites del gabinete como mueble.

Las imágenes que se crean mirando el teatro obedecen a dos sistemas de representación de su época: la perspectiva y la cámara oscura. Dos aparatos perceptivos que operan en tensión en el gabinete que se caracterizan, según Jean-Louis Déotte, por la invención de una temporalidad. La perspectiva proyecta desde un rayo central una pirámide visual que permite dominar las cosas vistas. Ella, explica Déotte, inventa la temporalidad del

instante, una forma de memoria como corte de un tiempo que volverá sucesión de instantes, por ende un tiempo homogéneo y cuantitativo. De manera contraria, expone Déotte, en la cámara oscura opera una visión periférica, donde los fenómenos pueden advertir no en la claridad y la distinción de la frontalidad sino en la impresión y la penumbra de la lateralidad, un lugar donde las cosas no permanecen sino declinan sin solución de continuidad⁶⁴.

En el caso del aparato perspectivo, todo se deduce de la identidad del punto de fuga y del punto del sujeto, porque a causa de la construcción geométrica, el sujeto ya está siempre allá, al fondo del dispositivo, como la araña en el centro de su tela, esperando la singularidad cualquiera para transformarla en subjetividad metafísica. [...] Opuesta al instantaneísmo de la perspectiva, la temporalidad de la *cámara oscura* sería por ende la de la duración continua. [...] de lo que pasa por sí mismo- es decir como si no hubiera aparato, en una suerte de casi inmediatez-, sobre el flujo de movimiento de imágenes coloreadas que arrastra las singularidades a pesar de ellas, sobre una relación con lo real que no domina⁶⁵.

El gabinete es un pasaje entre imágenes, es la representación del corte de un instante según la perspectiva cónica proyectada en la superficie de cada espejo, al que se une la idea de un retrato, y la posición móvil del sujeto reflejado que entra y sale por las laterales del cuadro escenográfico a manera del espacio teatral, a la que, recíprocamente, está unida una cámara oscura invertida –es el objeto mismo de representación penetra la cámara por la ventana (“estenope”) al abrir el gabinete–. El operador, al adentrarse en la cavidad de la escenografía teatral se enfrenta a una multiplicidad de imágenes que se mueven y que aparecen en la periferia de su mirada. El gabinete es, pues, un pasaje entre dos tipos de representación: en el retrato afincado de un instante detenido en la perspectiva y el movimiento indefinido de la cámara oscura. Entre la temporalidad de un punto en el tiempo y la temporalidad del devenir. El gabinete no logra una representación totalmente detenida ni totalmente en movimiento, hay en él una acción intermedia, una visión pregnante del movimiento. Con él aparece una alegoría de lo que ocupa a Leibniz, en la que la mónada, como si fuera un solo punto, es capaz de replicar todos los momentos de todas las monadas en el tiempo. El gabinete es un lugar

⁶⁴ Jean-Louis Déotte, “Temporalidad de los aparatos modernos” en *La época de los aparatos*, op. cit., 275, 276, 279, 281.

⁶⁵ *Ibid.*, 279,281.

donde se ponen en tensión dos tipos de temporalidad. Donde lo que está, lo que fue y lo que será se debate, y que configurarán una forma del recuerdo. ¿Acaso no necesita la memoria, terrenos preparados y condiciones adecuadas? El gabinete es un objeto que crea, mediante cajones, pasajes arquitecturales, un tejido de símbolos, efectos ópticos, formas hápticas, todo ello unido por el teatro catóptrico. El gabinete configura la imagen de la memoria y de lo subjetivo.

SEGUNDO CAPÍTULO.

El gabinete barroco: estructura y antecedentes de representación, teatro catóptrico y teatro de la memoria

El gabinete que en particular estudiaré es de estilo flamenco del siglo XVII. Lo que sabemos de este mueble es que pertenece a la colección Antonio Haghenbeck y de la Lama, ubicada en su Hacienda de San Cristóbal Polaxtla, Puebla, que destaca por el gran número y calidad de sus gabinetes de la época. Como mencioné en la Introducción a este ensayo

de investigación, la poca documentación de la que dispone el museo obscurece un estudio profundo del origen del mueble en fondos de información mexicanos y la mayor parte de estudios y catálogos se encuentran en Europa; aunque, como menciono más adelante, es viable la hipótesis de que es de procedencia flamenca. Esta falta, sin embargo, no limita hacer un estudio sobre la poética del gabinete.

El propósito en este segundo capítulo es estudiar la estructura del gabinete conforme al orden de percepción que establece. El sentido de este orden va del exterior del mueble hacia sus partes interiores, secretas, correlacionadas con la sensación visual, la háptica y la memoria afectiva. La orientación del sentido está demarcada por varios signos que en la lógica del barroco tienden a construir una ideografía de la vida íntima, sustentada por la coexistencia del relato y del manifiesto en las alegorías⁶⁶ que acompañan al mueble, los cuales sirven de guía a las pasiones despertadas en el teatro catóptrico y los cajones que guardan objetos.

Deben recordar que el gabinete es una analogía de la vida del hombre burgués europeo en las ciudades del siglo XVII. En lo que respecta al gabinete esa vida está distribuida

⁶⁶ La alegoría es la figuración de una idea. Respecto a la memoria y la mirada íntima, la alegoría recoge un pasado sedimentado en el saber subconsciente educado en la poesía e iconografías de gran espesor simbólico. Para Walter Benjamin, “las alegorías son en el reino de las

en espacios que van de lo colectivo a una privacidad que todavía permite lo grupal y finalmente a la intimidad. En cada uno de estos espacios están presentes arquitectura, alegorías y muebles. Hay una visión continua entre estas separaciones marcadas por signos entre los que se lee una correspondencia. Una columna arquitectónica es en lo privado la pata de un mueble, que recuerda que lo privado tiene un reconocimiento público. El gabinete es también una analogía material de que la vida pública moderna se alimenta de prácticas íntimas. En lo siguiente buscaré mostrar estas analogías cuyo sentido surge de operaciones concretas, en este caso vistas desde el gabinete.

ideas lo que las ruinas en el reino de las cosas”. W. Benjamin citado por José Ma. Melero en “Walter Benjamin, el Angelus Novus como alegoría de la historia”. Revisado en 12 de diciembre de 2018. <https://previa.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista5/art4.pdf>

2.1. La vida social del gabinete

El gabinete es un lugar retirado en la casa, destinado para la reflexión y la contemplación de uno mismo. Este lugar se inscribe en los llamados “refugios de la intimidad”⁶⁷, que prosperaron en el siglo XVII, encargados del resguardo de objetos, cuya actividad implica una distribución de los espacios interiores muy particular. Presenta análogamente la lógica de cómo los objetos que son albergados en los lugares más recónditos de la casa van transformando su función pública para depositarse en lo privado.

Dentro de la vida cotidiana del hombre urbano europeo, es importante separar y diferenciar la sala y la alcoba. La primera concierne a lo grupal; es el lugar reservado para la vida en reunión social pero separada de la calle. A principios del Renacimiento el *Hall*, la habitación de

recepción más abierta de la casa, contaba con la presencia del gabinete para exhibir las colecciones que incluían libros como objetos para mostrarse, destacando así por su ostentación. Podemos apreciar en la pintura de Anton Mozart la llegada del gabinete como un gran evento social⁶⁸ (Figura.1). Poco a poco esto fue cambiando. Además de los gabinetes y el libro otros objetos pasan a la escena de lo íntimo, como retratos y reliquias. La alcoba alberga estos objetos con un uso más personal, incluso secreto.⁶⁹

⁶⁷ Orest Ranum “Los refugios de la intimidad”, en *Historia de la vida privada*. Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración, op. cit., 209.

⁶⁸ La llegada de un nuevo Kunstschränk (literalmente arte-armario) fue un evento importante en una de las pequeñas cortes alemanas. Esta pintura muestra la entrega de tal gabinete acompañado por Philipp Hainhofer de Aungsburg, a la corte de Felipe II, duque de Pomerania en 1612. Hainhofer era un comerciante que hizo una fortuna suministrando a los tribunales de Alemania gabinetes de lujo. Este gabinete fue destruido en 1945. Hecho de nogal, ébano y marfil, fue coronado por

el grupo de plata del Monte Parnaso, las Nueve Musas y las Siete Artes Liberales, y en las partes más bajas vemos los continentes, el Zodíaco y los atributos del Hombre. En otras palabras, el simbolismo cósmico del gabinete refleja su contenido: el universo de la Naturaleza, el Arte y la Mente. En: Patrick Mauriès, *Cabinets of curiosities*, (New York: Thames & Hudson, 2015), 56-57.

⁶⁹ Roger Chartier, “Las prácticas de lo escrito”, en *Historia de la vida privada*. Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración, op. cit., 143.



Figura 1. Pintura de Anton Mozart, Presentación del Kunstschränk de Pomerania al duque Felipe II de Pomerania-Stettin (1606-18), 1617. Museo de Arte decorativo de Berlín.

En la alcoba el individuo va restringiendo ciertas permisiones de lo grupal para ir reservando el espacio de lo íntimo; en ella escapa a la mirada del otro para expresar pasiones, como el dolor, los placeres y las alegrías secretas. La alcoba es un lugar de aislamiento y protección sin excluir cierta sociabilidad muy selecta –esposa, hijos o allegados muy íntimos; el personal de servicio que no tiene una relación de intimidad, debe comportarse como si obedeciera una disciplina de secrecía– y se presta a formas más refinadas como la música íntima, la lectura de relatos y algunos juegos.⁷⁰ La alcoba fue el lugar más importante para la reflexión en el Medioevo, en el que era lugar de descanso y de trabajo intelectual. Fue en la recámara que Dante escribió algunas obras poéticas⁷¹. Más tarde en el siglo XVII, la alcoba se diversifica en otros lugares de trabajo intelectual y de meditación, habitaciones múltiples, tranquilas y propicias al aislamiento, con mobiliario especializado y con sus respectivos cerrojos en la habitación y en los muebles. En todo ello se muestra el refinamiento de lo íntimo. En la

⁷⁰ Danielle Régnier-Bohler, “Ficciones: Exploración de una literatura”, en *Historia de la vida privada. Vol.2: De la Europa feudal al Renacimiento*, dir. Philippe Ariès y Georges Duby (Madrid: Taurus, 2003), 334, 336.

⁷¹ Dominique Barthélemy, Philippe Contamine, Georges Duby y Philippe Braunstein, “La emergencia del individuo”, en *Historia de la vida privada Vol.2: De la Europa feudal al Renacimiento*, op. cit., 632.

pintura de J. Janssens podemos observar la presencia del mueble abierto en la alcoba.⁷² (Figura.2)

El trabajo intelectual era parte de la intimidad. En el siglo XVII se le asignaron varios lugares: biblioteca o librería, cámara, estudio y gabinete eran los espacios reservados exclusivamente para esta actividad, que tienen como antecedente medieval la cámara la cámara de los pensamientos, que es un lugar de reclusión voluntaria para que en soledad se despierte el retraimiento a los pensamientos e intuiciones más íntimas⁷³. La diferencia que tendrá el gabinete con los otros tres lugares similares, particularmente con la biblioteca, es que se convierte no sólo en un lugar privado sino absolutamente individual destinado a nada más que las emociones, la memoria y los pensamientos.

⁷² En el fondo de esta pintura se puede ver un gabinete abierto. Los cajones de estos gabinetes sirvieron para guardar, entre otros, cartas, documentos, actas notariales, frascos de perfume, conchas exóticas y otras curiosidades. En: Wilfried De Kesel & Greet Dhont. *Flemish 17th Century Lacquer Cabinets*, (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2012), 34.

⁷³ *Ibid.*, 631.



Figura 2. Pintura de J. Janssens, Familia en el interior (detalle), siglo XVII.

El uso de una llave dispuesta únicamente para éste mueble, garantiza la absoluta separación de la vida pública, grupal y hogareña. En la librería, señala Montaigne, el trabajador intelectual está recluido en este espacio rodeado de libros para saberse dueño de una libertad que le permite comprender el mundo, y que se refuerza por una ventana en lo alto de la casa desde la que observa lleno de ideas que con su conocimiento gobierna las cosas: “Me recojo con mayor frecuencia en la librería, desde donde a la vez gobierno mi hacienda. Estoy sobre la entrada y veo bajo mi jardín, mi corral, mi patio, y a la mayor parte de los miembros de mi casa”⁷⁴.

En el gabinete el hombre contemplativo no observa desde lo alto una exterioridad, sino que se observa horizontalmente a sí mismo. No es que todas las bibliotecas estuvieran en lo alto pero el escrito de Montaigne es claro en mostrar la actitud del hombre erudito desde su biblioteca. Por otro lado el gabinete podría también estar próximo a una ventana, pero su forma no permite sino concentrarse en uno

⁷⁴ Orest Ranum “Los refugios de la intimidad”, en *Historia de la vida privada. Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración*, op. cit., 206.

⁷⁵ *Ibid.*, 221.

⁷⁶ Gabinete flamenco de ebano con un par de puertas que encierran una disposición de diez cajones agrupados alrededor de un armario arquitectónico central que encierra un interior con arcadas y espejo con la figura de Cupido en el centro, las puertas del armario y cada cajón con un panel de cobre pintado de una escena mitológica, que incluye el Triunfo de Perseo, Orfeo entre los sátiros y las ninfas y

mismo; es un lugar en donde el silencio y las imágenes ponen en movimiento la memoria.

El gabinete es, o bien un mueblecito de madera con cajones provisto de puertas que se cierran con llave, o bien una habitación revestida de madera, habilitada con cajones y compartimentos. Uno y otra siguen un diseño similar en diferentes tamaños. Con frecuencia el gabinete como mueble está decorado con pequeños cuadros cuyo tamaño coincide con el de cada cajón; las puertezuelas y los cajones presentan temas piadosos o con mayor frecuencia, eróticos y religiosos.⁷⁵ Un ejemplo es el gabinete de la colección de la Casa de Burghley en Inglaterra⁷⁶ (Figura. 3). Esto es porque los arquitectos de los siglos modernos crearon espacios privados en las casas de las familias acomodadas, tomando el sentido y la arquitectura de lo que eran antes objetos de mobiliario y convirtiéndolos en una habitación.⁷⁷

Aurora y Narciso, con costados de paneles y asas de latón y un par de cajones en la base y un tobogán, en un soporte ebonizado de George III con patas cuadradas achaflanadas, todo el tamaño de 168 cm por 106 cm. Las pinturas están en el estilo de Frans Wouters. [En:<https://collections.burghley.co.uk/collection/a-flemish-tortoiseshell-and-ebony-cabinet-mid-17th-century/>, visto en abril 19, 2019].

⁷⁷ *Ibid.*, 209.



Figura 3. Gabinete flamenco de ébano y carey de mediados de siglo XVII. Colección Casa Burghley, Inglaterra

En las diferentes lenguas europeas, el estudio, el escritorio, el *cabinet* y la biblioteca pueden seguir designando un mueble; pero poco a poco, estas palabras van designando una habitación que tiene una función particular y que, por lo general, es privada.⁷⁸

El gabinete como habitación adecua lugares de resguardo o secreto al gusto y necesidades de cada individuo. Finalmente en esta estancia existía también el gabinete como mueble. Algo importante a considerar es que ni como habitación ni como mueble, el gabinete es una abstracción de lo público. Al contrario, se alimenta de lo público y colectivo mediante analogías: cada uno de los adornos arquitectónicos de la calle y de los edificios repetidos en el gabinete hacen recordar al individuo retraído en ese aparato, que su imagen toma forma por lo exterior, e inversamente ve, gracias al gabinete, que el interior emotivo e intelectual está ligado con el exterior. La analogía consiste entonces en una duplicación reducida de espacios, pero codificada para que esta visión se presente no como un cuadro perspectivo de la naturaleza sino como la visión de las conexiones existentes entre lo público y lo privado.

Siguiendo esta distinción entre los gabinetes, si se piensa detenidamente, crean un efecto perceptivo de inmersión, es decir, se tiene la sensación de estar en un juego de escalas, uno donde el sujeto está inmerso en el interior del

⁷⁸ Loc cit.

gabinete y otro donde conserva una distancia, de frente al gabinete como mueble. Según Ranum, “resulta que la habitación se convierte en una especie de mueble en el que se puede vivir”⁷⁹ y el gabinete como mobiliario es una arquitectura *interior* que se puede abarcar con la mirada y disponer con el tacto.

La primera tarea será estudiar la superficie de apertura del mueble, siguiendo la directriz de las alegorías que gobiernan el sentido del mueble, yendo del exterior al interior. El orden de estos temas debe mostrar paralelamente el proceso de inmersión del gabinete, comprometiendo cada vez más la vida interior del operador. Insisto, estas separaciones no copian la división de la vida social y sus espacios, se reconstruye más bien el sentido de estas para descubrir la imagen del sujeto que las ocupa y se proyecta en ellas.

⁷⁹ Ibid., 220.

2.2. Alegoría de cupido

El gabinete es un objeto complejo. La arquitectura, el teatro, los espacios, los objetos y habitáculos, enlazan sus funciones para dar imagen a la intimidad introspectiva del sujeto barroco. Esta imagen es poco evidente en el sentido de que no está basada en una percepción objetiva; de alguna manera, hay que inventar esta imagen, pero hacerlo con un orden para no caer en arbitrariedad. ¿De dónde viene la semilla de una imagen introspectiva?

En el barroco eran comunes las imágenes que referían a la visión compleja del tiempo y la eternidad, como la Justicia, la Verdad, el Saber, la Matemática. Son imágenes complejas porque parten de una idea abstracta, y para afinar inventivamente su representación se acompañan de figuras secundarias que orientan su lectura. Estas imágenes fueron alegorías ampliamente usadas en el barroco aunque su origen es medieval. Aparecen rodeadas de distintos objetos, y a su significado se añaden otros, si la figura alegórica central interactúa con esos objetos. Estas variaciones tam-

bién formaba parte de las convenciones simbólicas⁸⁰. La fuente de significación de las alegorías se nutre de viejas fábulas que atesoró tres siglos antes el humanista Francesco Petrarca (s. XIV); en ellas se prefiguraban misterios científicos y filosóficos, como también se estampaban escenas de la mitología clásica⁸¹. Como deja ver la obra *Iconología* (1592) de Cesare Ripa⁸², el asentamiento de estas convenciones simbólicas permitía jugar incluso con las imágenes accesorias de la alegoría. En Ripa:

Un Cupido, sentado, tendrá bajo sus pies arco y carcaj, y una antorcha apagada. Ha de sostener un reloj de arena en la derecha y en la izquierda un pajarillo [...], dando así indicios de que está domado, pues el abatir y deponer sus armas significa sujeción y sumisión. Nada hay que más venza al amor, apagando el amoroso gesto, que el tiempo y la pobreza, y por ello el reloj que en su mano lleva es símbolo del tiempo, moderador de todo humano afecto y de los ánimos más apasionados, en especial del Amor, que halla su fin cuando confronta su goce y su deseo con la caduca y frágil belleza de lo amado.⁸³

Cupido varía su significado según la relación que mantiene con otros atributos simbólicos. Es virtuoso si es un hombre alado con coronas de guirnaldas a su rededor; está domado o contenido si es aún un infante que tiene frente a sí las flechas rotas y mira el paso de un reloj de arena. La

⁸⁰ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 12, 15.

⁸¹ Mario Praz, *Imágenes del Barroco: Estudios del emblema* (Madrid: Siruela, 1989), 16.

⁸² Cesare Ripa, *Iconologie*, revisado en junio 20 de 2018, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130641h.textelimage>

⁸³ Cesare Ripa, *Iconología* (Madrid: Akal, 2007), 95.

alegoría de Cupido podía esquematizarse, comunmente substituyéndolo por un corazón.

En el caso de lo íntimo, las alegorías solían referirse a un estado intelectual o emocional como el amor, la memoria, el olvido. El gabinete que estudio sugiere la intimidad que se ha de descubrir introduciéndose en él. Con las puertas cerradas forma una cajonera con apariencia de un frontispicio, decorada al centro por un frontón con motivos figurativos en dorado que contrastan con el barniz rojizo que baña la madera. En la cima del frontón se aprecia un niño alado, con un arco y una flecha (Cupido), flanqueado por dos caballos de mar, y en cada extremo lateral aparece un delfín y un Pegaso de mar (caballo alado con la parte anterior del cuerpo en forma de pez). En la parte superior de las puertas centrales de la cajonera, debajo del frontón, hay un arco de medio punto sobre el que descansan dos cuernos de la abundancia dejando caer los frutos.(Figura.4)

En la *Iconología* canónica de Ripa no hay un figura de Cupido acompañado por las tres bestias que describimos, aunque este personaje era de los más comunes en los emblemas barrocos alusivos a la división moral, que en la

época separaba el amor profano y el amor sagrado. Por otro lado, a Cupido se le suele presentar como un niño alado, no tanto inocente sino inexperto y vehemente. En la *Iconología* de Ripa el Alma Cortés es un niño a quien un delfín sirve cortésmente para transportarlo raudo sobre el mar. Anota Ripa:

Plutarco admira de buen agrado la generosidad natural que tienen los delfines por los humanos. Pues no es por la comida que aman estos animales, como los caballos y los perros, ni por ninguna otra necesidad [...] sino por yo no sé qué ternura intrínseca a ellos y que les es ordinaria.⁸⁴

En los anecdotarios fantásticos grecolatinos no es extraña la presencia del delfín cortés. En el compendio latino *Noches Áticas*, Aulo Gelio transcribe del erudito Apión el “Increíble relato sobre el amor de un delfín hacia un muchacho”. La historia también es referida por Ripa en la alegoría del Alma Cortés. Una imagen de este vínculo lo muestra la pintura de Erasmus Quellinus de Cupido en un Delfín.⁸⁵ (Figura.5) En tiempo de César Augusto, “aquellos delfines no amaron a seres de su propia especie, sino a muchachos de gran belleza, vistos por ellos por casualidad en una barquita o en los bajíos de la costa”⁸⁶.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Óleo sobre lienzo, Cupido en un delfín, Quellinus Erasmus (1636-1638) Museo Nacional del Prado.[En: [https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/cupid-](https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/cupid-on-a-dolphin/a210173e-594d-4a30-808b-74a0e762fb8d)

[on-a-dolphin/a210173e-594d-4a30-808b-74a0e762fb8d](https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/cupid-on-a-dolphin/a210173e-594d-4a30-808b-74a0e762fb8d) visto en abril 19, 2019].

⁸⁶ Aulo Gelio, *Noches Áticas* vol. I, Libro VI (Salamanca: Universidad de León, 2006), 272.



Figura 4. Fotografías de detalle.

Detalles del gabinete que estudiamos de estilo flamenco del siglo XVII, es parte de la colección Antonio Hagenbeck y de la Lama ubicada en su Hacienda de San Cristóbal Polaxtla, Puebla.



Arriba: Puertas del mueble con columnas y motivos de latón.

Izquierda: Alegoría de cupido.



Derecha: Fragmento del frontón partido con un caballo de mar y un delfín.

Yo mismo he visto cerca de Dicearquía, escribió Apión, a un delfín abrasado de pasión por un muchachito llamado Jacinto. Cuando éste lo llama, acudía agitando la cola como un perro; dábale alas la pasión; y plegaba sus aletas para no herir la piel de su amado. Se dejaba embridar como un caballo y transportaba al muchacho hasta distancias de doscientos estadios.⁸⁷

Aunque según esta lectura, el amor desinteresado lo ofrece el niño y el delfín, no es raro encontrar iconografía en la que además de este mamífero aparecen –o le substituyen– animales que significan la rapidez en el mar, como los caballos marinos que en ocasiones se presentan junto a Poseidón.

La alegoría del Alma Cortés ofrece una luz de interpretación sobre las cualidades del sujeto barroco. Sugiere que la fidelidad desinteresada está relacionada con un amor virtuoso o sagrado. Indica también que quien se identifica en el juego de espejos del mueble, domina las pasiones y que, como el delfín llevando a Jacinto, supera mediante el mueble dificultades para la introspección que de otra manera serían penosas, como para Descartes era el retrato pictórico una limitante para describir las muchas caras, según lo apunté en el primer capítulo.

⁸⁷ Ibid., 272, 273.



Figura 5. Quelinus Erasmus, Cupido en un delfín. (1636-1638), Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado.

n
mas antiguo no descartable en el gabinete. Eros o Πῆϋα, su antecedente griego respectivamente según Hesíodo o Empédocles, “es el principio que aproxima a los contrarios – como el macho y la hembra, y quien les une conjuntamente”⁸⁸. La idea no es fútil para el gabinete: “La atracción y la unión de los contrarios [...] mediante la interacción [de un principio], da origen a las primeras criaturas vivientes [...]

⁸⁸ Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la antigua Grecia* (Barcelona: Ariel, 2001), 338.

esta forma de pensamiento podría llamarse una lógica de la oposición y de la complementariedad”⁸⁹. Como introduje en el primer capítulo y desarrollaré más adelante, la imagen interior del individuo barroco es un producto poético que resulta del encuentro de “fuerzas” exteriores de la imagen social de los individuos, la asociación de diversas artes y la facultad de reflexión y memoria. La interioridad es el resultado de un encuentro heterónimo sugerido por la forma del mueble e inexistente fuera de él, en el campo sensible.

El cuerno de la abundancia tiene varios significados que en conjunto se refieren al don y la gracia. En Ripa, por ejemplo, la alegoría de la Liberalidad o Generosidad. Una mujer de rasgos felinos lleva dos cuernos volteados de los que caen, respectivamente, cosas de valor y frutos. Ripa explica que la Liberalidad indica el gasto moderado pues la mujer, que recuerda al león, es como él, el más liberal de los animales que da mesuradamente a quien corresponde. Otra alegoría familiar es Gracia de Dios, en la que una mujer lleva un cuerno de la abundancia del que caen bienes importantes. Éstos se relacionan con los rasgos inocentes de la mujer, dando a entender que los bienes dados lo son sin malicia y en espera de hacer con ellos justicia. Finalmente, la

Hospitalidad es representada por una mujer de mediana edad que extiende un brazo en gesto de recibir en su seno a alguien, y lleva en el otro brazo un cuerno con frutos cayendo, y que son tomados por un niño pequeño mientras un mendigo en cuclillas espera ayuda. Los bienes, como en el caso de Gracia de Dios, son ofrecidos sin esperar nada y haciendo justicia al necesitado.

Los cuernos en el gabinete pueden ser leídos como la promesa de una cosecha para quien sepa tomarla. Requiere de la justicia de saber apreciarla con el intelecto y el ánimo, y servirse de ella para alimentar el espíritu. Podría decir que el cuerno sella el carácter espiritual del mueble dentro de la tradición humanista y universalista que surgió desde el Renacimiento, aunque, ciertamente, restringido para gente culta y con el poder económico para adquirir estos artefactos de conocimiento.

⁸⁹ Ibid., 339.



2.3. Diseño del gabinete

El gabinete que estudio está hecho de ébano, madera teñida de negro, láminas rojizas de carey, adornos de bronce y latón e incrustaciones de marfil. Wilfried De Kesel y Greet Dhont dicen que el conjunto de estos materiales es una combinación característica de la región flamenca, resultado de su vasta comercialización de materiales importados de

Figura 6. Fotografía: Gabinete a estudiar de estilo flamenco del siglo XVII. Es parte de la colección Antonio Haghenbeck y de la Lama ubicada en su Hacienda de San Cristóbal Polaxtla, Puebla.

oriente⁹⁰. A primera vista destaca su forma rectangular horizontal, elevado sobre una mesa de atributos similares: madera teñida de negro, láminas rojizas de carey e incrustaciones de marfil. (Ver Figura.6).

Cerrado, el mueble se divide en tres bloques: una fachada arquitectónica central y dos columnas de cinco cajones, una en cada lado. De este modo, la fachada se compone por tres elementos esenciales de la arquitectura clásica que dividen el espacio. En la parte superior descansa una alegoría de Cupido sobre un frontón cortado, en la parte central una columnata, y en la parte inferior un pedestal, decorados con ornamentos pulidos de latón y delineados con una moldura rizada color negro. A cada uno de estos elementos corresponden tres compartimentos: uno es el área que abarca el emblema y el frontón comprendiendo el cajón más grande del mueble; el segundo compartimento corresponde a las columnas, que son puertas que abren en

dos hojas hacia el frente; y luego, coronadas por el frontón y la alegoría, descansando sobre el tercer compartimento que es el pedestal, se convierten en el espacio más importante, el centro del mueble.

Abierto el mueble, la distribución y la dimensión frontal de los cajones responden a una composición central que se articula a partir de la mirada del espectador. Conformarla comprende la intersección de la línea de horizonte, que es la altura de la mirada del sujeto, y la línea vertical que divide el mueble en dos partes iguales. De este punto se originan dos líneas, cada una hacia las aristas superiores del mueble formando un triángulo. El triángulo establece, a partir de su intersección con las dos líneas verticales que dividen el mueble en tres, la altura y el ancho del cajón central superior donde se ubican el frontón cortado y el emblema, al mismo tiempo que el ancho de la cavidad con puertas donde está el teatro. También, determina el

⁹⁰ En las regiones flamencas, los gabinetes se decoraban con los materiales más preciosos, como ébano, carey, pinturas al óleo, marfil, plata repujada, bordados y también lacados, inspirados en decoraciones de lacas exóticas del Cercano y Extremo Oriente. [Wilfried De Kesel & Greet Dhont, *Flemish 17th Century Lacquer Cabinets*, (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2012), 7-9]. Había otros estilos de gabinete según su lugar de origen. Los españoles, por ejemplo, los llamados bargueños, son de una decoración más sencilla, con formas geométricas de estilo morisco en su mayoría, que obedecían a una construcción muy elemental basada en un cajón central rodeado o flanqueado por cajones.

[Maria Paz Aguilo, *El mueble clásico español*, (España, Cátedra, 1987), 151]. Los gabinetes italianos en cambio tienen una decoración de tipo arquitectónico más rica, con mosaicos de mármol de colores, esculturas de desnudos, águilas, hojas de acanto y cintas enroscadas. Se tenía un gusto muy particular por los colores resplandecientes y las incrustaciones de espejo. [Hermann Schmitz, *Historia del mueble: estilos del mueble desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX*, (Barcelona, Gustavo Gili, 1963), 45]. Es preciso apuntar que durante el desarrollo de los diferentes diseños de estos muebles en toda Europa fueron transformándose gracias a la influencia de los estilos de cada país.

ancho del cajoncillo central que se ubica justo entre el cajón superior de la fachada y el teatro de espejos, y su altura representa un tercio de la altura del cajón superior; finalmente el triángulo define, con la medida del cajoncillo y el cajón superior de la fachada, el lugar y la dimensión de los cajoncillos que se encuentran en los laterales del teatro. (Ver Figuras 7 y 8).

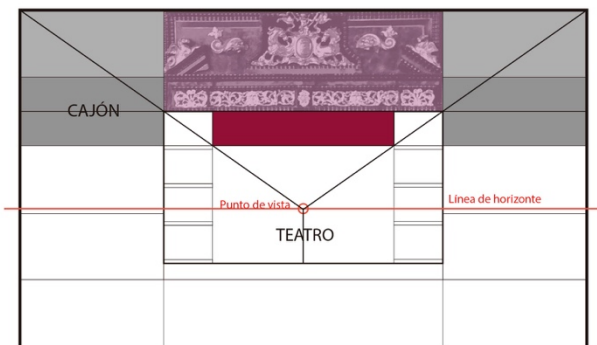


Figura 8. Dibujo: Vista frontal del gabinete

Figura 7. Foto: Vista frontal del gabinete



1.48m

La descripción anterior se refiere a una composición que reduce la escala de los cajones conforme se acercan al centro donde se ubica la mirada del espectador. (Ver Figura 9). Este recurso, particularmente escenográfico, crea la sensación de espacio y profundidad a partir de que los elementos más grandes se perciben más cercanos y los pequeños más lejanos. Recurso que se empalma con la distribución de los cajones en diferentes planos: (Ver Figura 10) la fachada del mueble en primer plano (1), los cajoncillos laterales que se ubican tras la franja que señala el proscenio del teatro en segundo plano (2), el cajoncillo superior central que se encuentra entre el fondo del teatro y los cajoncillos laterales en tercer plano (3), y el fondo del teatro que termina en punta (4). Juntos crean la sensación de espacio y profundidad a partir de escalas y planos.

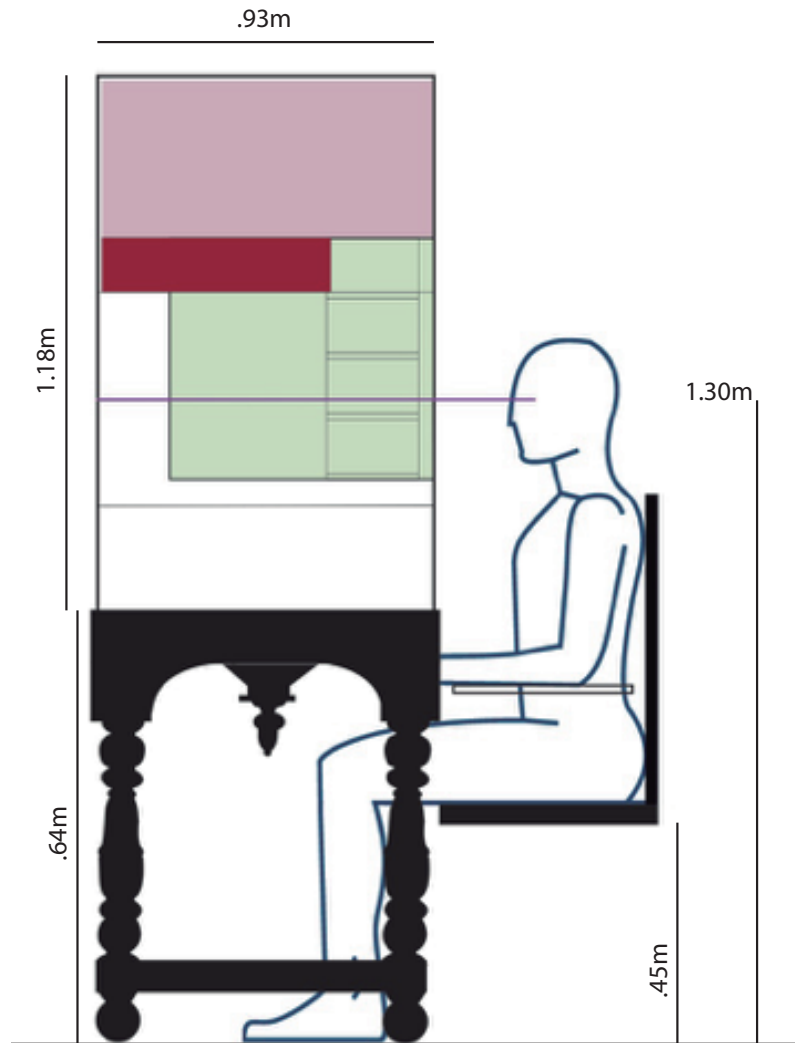
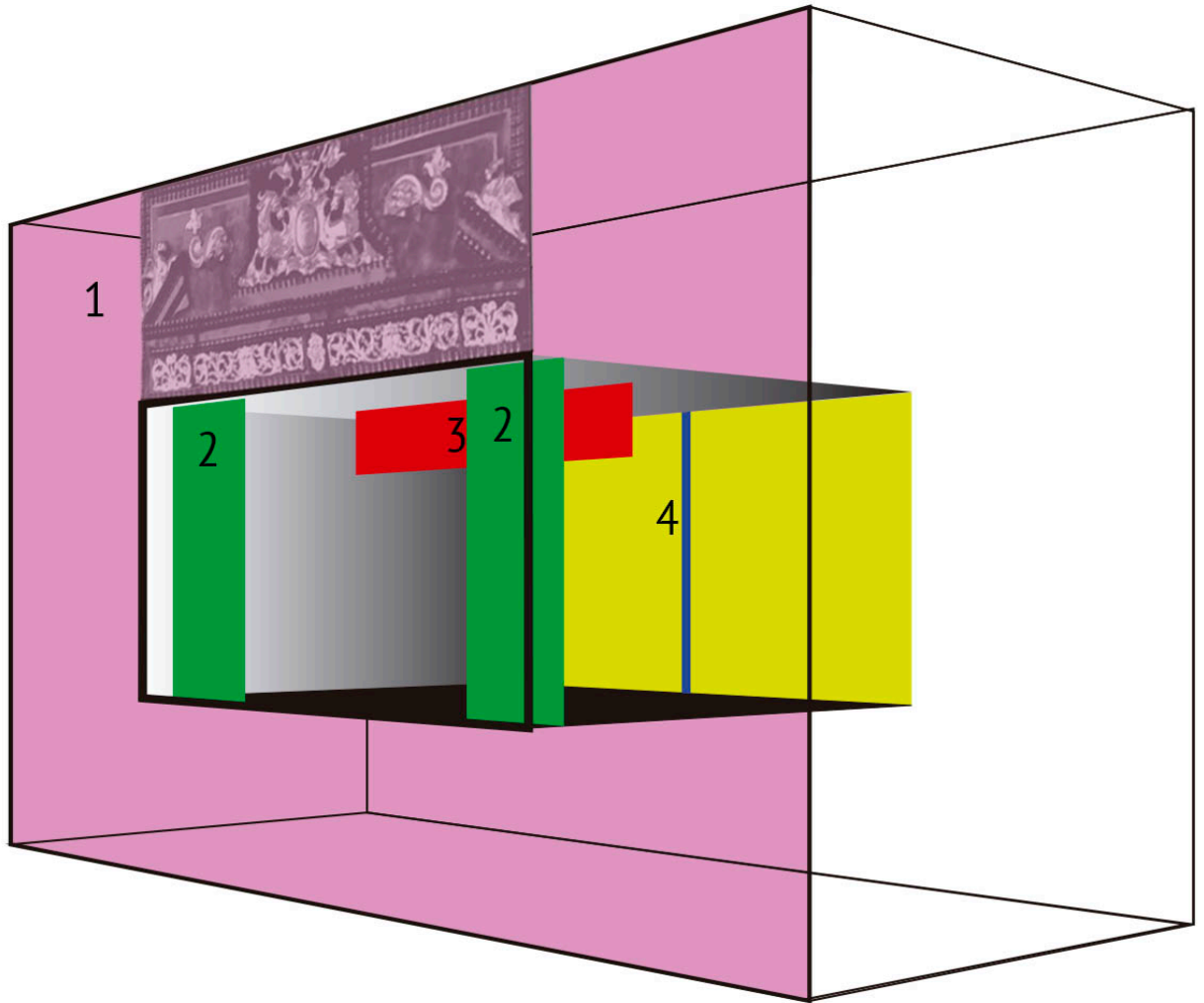


Figura 9. Dibujo de vista lateral

Figura 10. Dibujo isométrico que muestra los diferentes planos dispuestos por el mueble y el fondo del teatro.



Describimos las partes del mueble dividiéndolo en cajones, moldura rizada, motivos de cuarterones, y escritorio.

- Cajones. Cerrado el gabinete, cada uno de sus cajones que está a la vista tiene su respectiva cerradura a excepción de dos: el cajón superior de la fachada donde se encuentra el emblema y el cajón de la parte inferior que corresponde al pedestal. La cerradura es un elemento clave que le da sentido a la función de resguardo e intimidad que ofrece el mueble, pues lo que había ahí era personal y muchas veces secreto. (Ver Figura 11 y 12).

- Moldura rizada color negro. La moldura rizada es característica de los países bajos.⁹¹ Este elemento en relieve funciona a su vez para reforzar la estructura y, como pieza decorativa, da soluciones a los quiebres y juntas, al mismo tiempo que contribuye a la ornamentación. En el mueble se da un uso muy significativo a este delineado: dibuja la estructura del mueble, enmarca los cajones, delinea cada elemento de las columnatas, el frontón cortado y el emblema. Esta lógica del mueble, donde cada uno de los elementos y motivos están definidos con esta moldura rizada, hace imperceptible el corte que hay entre cajones creando un trampantojo. Los dos cajones de la fachada: el cajón superior con la alegoría y el que corresponde al pedestal no tienen llave, pero a la vista no se notan como cajones gracias al efecto que se logra con las molduras. Da la impresión de que la fachada está sobrepuesta en una pieza de madera lisa y no que se fracciona en cajones, manteniéndolos ocultos a la vista. También esta moldura como decoración fracciona los cajoncillos dando la impresión muchas veces de que hay más cajones de los que son.

⁹¹ Wilfried De Kesel & Greet Dhont, *Flemish 17th Century Lacquer Cabinets*, (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2012), 35.



Figura 11. Foto del gabinete abierto mostrando el cajón superior de la fachada y el cajón de la parte inferior que corresponde al pedestal, abiertos.



Figura 12. Foto del gabinete abierto mostrando los cajoncillos que se encuentran alrededor del teatro catóptico abiertos.

- Motivos de cuarterones. Los laterales del mueble y las caras interiores de las puertecillas están decorados con dibujos de cuarterones, que son cada una de las cuatro partes iguales en que se divide un todo. Los cuarterones obedecen a un cierto orden, razón y medida. En el mueble este diseño se logra a partir de maderas ensambladas que acentúan las aristas y las líneas por la orientación de las vetas. Este trabajo tiene la influencia del mandato religioso árabe de evitar las representaciones icónicas, propiciando formas geométricas con profusión decorativa⁹².
- Escritorio. Es una tabla deslizante que se encuentra justo debajo del cajón inferior de la fachada que corresponde a la figura del pedestal. No se ve a simple vista, ya que es de color negro y se confunde con las molduras. La tabla está decorada por dos cuarterones y en el centro se dibuja una estrella de ocho picos. El escritorio deslizante hace pensar que no siempre se escribía, a diferencia de las escribanías. Hace plausible considerar que en este mueble la contemplación especular y la manipulación de los objetos era lo más importante. (Ver Figura 13 y 14).

⁹² Enrique Peraza, "Evolución histórica de las puertas", en AiTiM, revisado en agosto 29, 2018, https://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_4009_12155.pdf



Figura 13. Foto del gabinete abierto mostrando el escritorio abiertos.

Figura 14. Foto del gabinete cerrado mostrando el escritorio.

2.4. El teatro catóptrico y el gabinete

En su interior, el gabinete ofrece un amplio espacio a modo de patio con galerías extensas, un efecto que logra a partir de un arreglo de espejos y una retícula bicolor en el piso de módulos a base de incrustaciones de marfil y carey. Todos estos elementos crean un interior ilusionista como “Prospective”.⁹³ A este invento se le llamó teatro catóptrico.

La catóptrica es la rama de la óptica dedicada a los espejos y sus múltiples formas de enfocar la luz. Un aparato catóptrico es por tanto un mecanismo que muestra los objetos por medio de la luz refleja. Estos dispositivos multiplican, amplían, reducen o sustituyen formas de luz. En el siglo XVII estos aparatos se ofrecían a la vez como divertimentos ópticos y como enseñanza sobre las leyes y mecanismos de la visión. Sus diseños eran muy sofisticados y variados: cajas poligonales, ingenios giratorios, complejos

⁹³ María Paz Aguiló Alonso, *El mueble en España siglos XVI-XVII*, (Madrid: Antiquvaria, 1993), 329. La palabra prospectiva deriva del latín tardío *prospectivus*, que significa “prever” o “mirar hacia delante”. Se entiende por prospectiva el conjunto de estudios que se llevan a cabo sobre un tema o situación particular, a modo de determinar lo que ocurrirá de forma anticipada. Prospectiva también es un adjetivo que se relaciona con el futuro.

gabinetes de espejos batientes múltiples, etc. Se atribuye este invento al sacerdote jesuita Athanasius Kircher, erudito, anticuario, estudioso enciclopédico y uno de los científicos más importantes de la época barroca. Aunque no es del todo claro su autoría, con seguridad es responsable de su refinamiento y popularización⁹⁴. Barbara Stafford relata en su libro *Devices of wonder* que Kircher poseía muchos experimentos catóptricos, modelos magnéticos y diferentes tipos de dispositivos entre su vasta colección de rarezas científicas y etnográficas instalada en el Colegio Romano en el siglo XVII, y que entre los numerosos dispositivos catóptricos, descritos en su influyente *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), el teatro catóptrico creó la pantalla más espectacular.⁹⁵

El teatro catóptrico de Kircher⁹⁶ (Figura.15), describe Stafford, tiene la forma de un gabinete sentado sobre un pedestal-buffet. Kircher define a esta cámara portátil

⁹⁴ Barbara María Stafford and Frances Terpak, *Devices of wonder: from the world in a box to images on a screen*, (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2001), 261.

⁹⁵ Loc. cit.

⁹⁶ Utilización mágica de espejos: Construcción de teatro catóptrico, polidíctico. En: Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher, itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, (Madrid: Siruela, 1985), 165.

brillante como una ingeniosa máquina “teatral”, un aparato simultáneamente dramático y que multiplica las figuras.⁹⁷

El teatro tiene el tamaño de un gabinete, considerablemente más grande que los otros dispositivos [que acompañan esta ilustración]. Construido como un escritorio abatible, la parte superior del gabinete está forrada con casi un centenar de pequeños espejos cuadrados, sujetados con plomo o madera. Una manivela a la derecha del gabinete (designada por la letra T) activó la mesa móvil (designada por las letras R y M), que podría contener cuatro series de objetos para rotar uno tras otro. Presumiblemente, Kircher llamó a este dispositivo duplicado un teatro porque las escenas en este espacio perpetuo y multiplicado podrían cambiar instantáneamente.⁹⁸

Los espacios dentro y alrededor de este teatro, explica Stafford, se amplifican y aumentan al infinito, muy por encima de sus dimensiones reales del cajón. Pasan por este aparato escenas que fugazmente se fijan en sus paredes reflectantes a medida que las personas y los objetos se mueven o cambian dentro y alrededor de él. Es un aparato que genera una proyección perspectiva que muestra objetos virtuales que parecen estar tan atrás de su superficie como el objeto original al frente.⁹⁹

Este gabinete con obturadores y bisagras que describe Stafford multiplicaba árboles pequeños hechos de metal o cera para crear la ilusión de un bosque inmenso; o plantas y

flores hechas de papel para formar un jardín sin fin; o coronas de coral, plata y oro para crear grandes tesoros; o libros en miniatura con papeles de colores para dar la impresión de una inmensa biblioteca, o bien títeres en ejércitos, gatos vivos, flores de cera en jardines palaciegos, montones de arena en montañas y un puñado de guijarros, musgo, turquesa y esmeraldas esparcidas por el piso en templos de muchos pasillos flanqueados por avenidas de obeliscos repetidos sin fin¹⁰⁰. Todo esto sirve, dice Stafford, como vínculo concreto entre el mundo inmaterial y el material. Estos dispositivos analógicos revelaron cómo una entidad, multiplicada por los espejos, podría convertirse en una creación multitudinaria.¹⁰¹

⁹⁷ Ibid., 26.

⁹⁸ Ibid., 261.

⁹⁹ Ibid., 27.

¹⁰⁰ Ibid., 26.

¹⁰¹ Loc. cit.

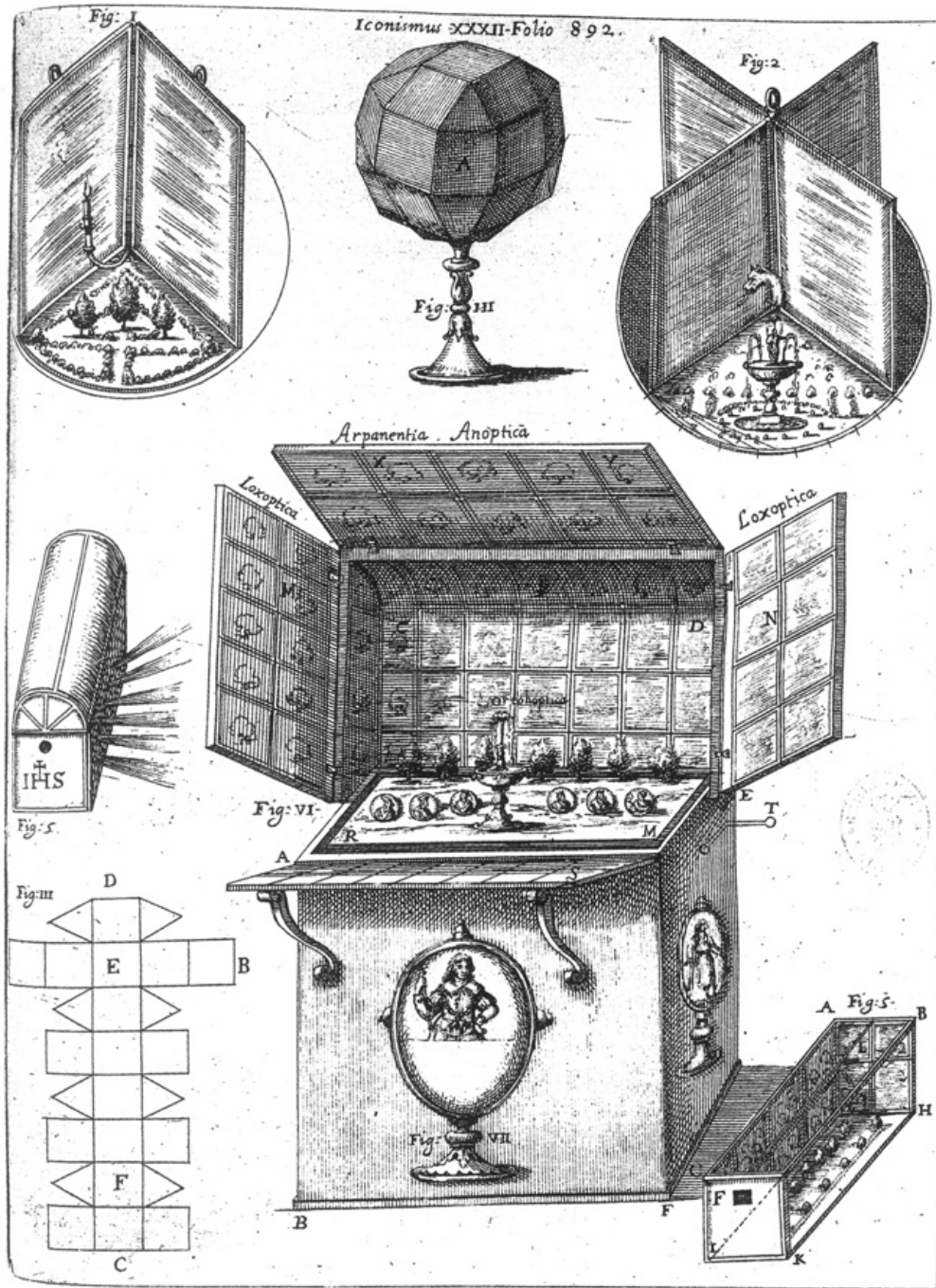


Figura 15. Grabado del Teatro catóptrico desarrollado por Athanasius Kircher en su obra *Ars magna lucis et umbrae*.

El diseño del teatro catóptrico del gabinete de la colección Haghenbeck (Ver Figura 16) ofrece un juego óptico que multiplica y amplía las imágenes que refleja, según describimos en el primer capítulo, en el apartado “Memoria y unión especular”. Los efectos que logra esta composición de espejos son diversos. La escuadra crea un efecto muy particular: el lado frontal es la mitad de un arco que al reflejarse con el otro lado del ángulo, un fragmento de espejo sin marco, crea a la vez la otra mitad del arco y un pasillo infinito; este efecto estructura y ordena el diseño de las arcadas y los accesos. Los dos espejos paralelos crean una proyección perspectiva cónica infinita de arcos, mientras que los dos espejos encontrados que forman la punta del triángulo junto con las escuadras forman otro conjunto de arcadas perpendiculares, dibujando una línea mixta entre punta y recta también inacabable. El resultado es una galería inmensa que se abre en todas direcciones.

Abierto el gabinete, la cavidad se muestra como un espacio arquitectónico extenso que va más allá de los límites del propio mueble. (Ver Figura.17) Esta revelación despierta curiosidad, y en la medida que uno se acerca se descubre integrado a esas galerías en un principio vacías, experimentando desconcierto y encanto al mismo tiempo, cuando aparece el rostro reflejado en todas partes y en diferentes ángulos, al mismo tiempo que se aprecia la arquitectura

infinita e inestable, falsa y real. Se advierte con extrañeza que en algunos rostros reflejados es imposible devolver la mirada, y cuando sí, se hace una observación atenta y detenida de aquella imagen, uno acaba percibiéndose como alguien ajeno. Pero si de otro modo, siguiendo el impulso de conocer el espacio y sus trucos, uno se introduce más en el espacio teatral, en los espejos del fondo aparece nuevamente la imagen del rostro, devolviendo esta vez la mirada. No hay un plano arquitectónico que confirme aquello que vemos. Ya que en cada movimiento del cuerpo y la mirada el lugar se desdibuja y cambia, creándose un sinnúmero de planos posibles. Cuando uno se acerca al proscenio del teatro y mira de reojo uno de los espejos laterales, de manera automática aparecen una pareja de rostros que se encuentran y repiten infinitamente a la distancia; pero sólo un rostro al fondo, el que todavía se percibe claro, que tiene una posición de frente al rostro original, devuelve la mirada.

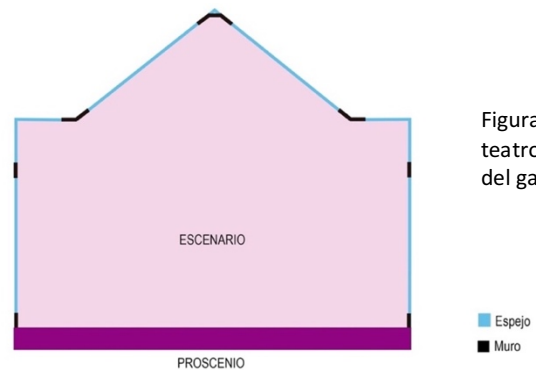


Figura 16. Plano del teatro catóptrico del gabinete.



Figura 17. Fotografías que muestran los efectos de multiplicación del espacio del teatro catóptrico en el gabinete.

La experiencia de inmersión del teatro reclama una experiencia directa: *Dirigiendo yo la mirada al frente, mi rostro se descompone. Aparecen dos perfiles y mi rostro en tres cuartos de ambos lados, ninguno me devuelve una mirada directa. Hay un desdoblamiento de múltiples puntos de vista. Contemplo ese rostro multiplicado, estoy consciente, y no, de la mirada que pongo sobre aquella que soy yo. Contemplo su risa: mi risa. Intuyo que esa imagen podría mirarme desde alguna parte que desconozco. Es una mirada que retorna a mi indirectamente, como en el teatro, como en algunos retratos o en algún drama literario. Este aparato catóptrico fija escenas de forma fugaz en sus paredes reflejantes a medida que mi rostro y los objetos se mueven o cambian dentro de él. No puede haber permanencia de imágenes. Hay encuentros y desencuentros, parpadeos y estados contemplativos. Mi mirada junto con el movimiento de mi cuerpo capta una galería de formas inciertas y con dimensiones movedizas, que aparecen y desaparecen con el mismo movimiento del cuerpo y la mirada, donde al parecer sólo existen posibilidades de lugares, de rostros, de miradas y una multiplicidad de cajones.*

2.5. El teatro de la memoria en el gabinete

Ante la mirada del espectador, los atributos del gabinete conforman un edificio público a escala, probablemente un modelo de teatro del siglo XVII. Su construcción como conjunto arquitectónico hace que algunos de sus elementos se definan como fachada, habitaciones, pasillos y niveles. Así también, en su interior, ofrece características de una estructura escenográfica: se puede ubicar el proscenio, la embocadura de la escena que se conforma por una columna de cajoncillos en los laterales como arlequines y un cajón horizontal arriba de la escena como bambalín. Juntos, ajustan la medida del cuadro de escena en donde finalmente se muestra un escenario de espejos, y gracias a su efecto ilusionista se crea un amplio patio con galerías extensas de arcadas de medio punto, aunado a una hilera horizontal de cajones en la parte superior que se sigue al infinito junto con las arcadas. Todo eso hace recordar a los grabados de las extensas galerías de las colecciones del siglo XVI.

La composición del gabinete crea, gracias a la relación que guarda con la arquitectura, galerías que se extienden a un sinnúmero de habitaciones destinadas al resguardo de los recuerdos- objeto. Se inventa un juego de habitaciones-cajones, reales y virtuales, en los diferentes niveles. En cada una de ellas se guardan diferentes imágenes. Y es en el recorrido de su arquitectura, con el tacto y la mirada, junto con el reencuentro de las imágenes que ahí habitan, que se puede recordar. El desplazamiento que implica la posesión de los objetos y su contemplación motiva el movimiento de las emociones. Es el proceso de configuración de un recuerdo lo que se escenifica en este teatro.

Existe una relación entre lugar e imagen que pone en movimiento la memoria. Estos atributos tienen una correspondencia con el arte de la memoria, según lo desarrollé en el primer capítulo.

Frances A. Yates expone en su libro *El arte de la Memoria* que en la época anterior a la imprenta el arte de la memoria era de extraordinaria importancia. Este arte enseñaba a memorizar valiéndose de una técnica mediante la cual se imprimía en la memoria “lugares” e “imágenes”. Se empleaba la arquitectura de la época para los lugares de la

memoria y la imaginería de la época para las imágenes. Por esta razón, el arte de la memoria –al igual que otras artes– tuvo sus periodos clásico, gótico y renacentista.¹⁰²

En la Antigüedad, el arte de la memoria se vinculó con la elocuencia. El sistema más común fue el arquitectónico: descrito de manera muy general, había que imprimir en la mente un edificio, tan espacioso y variado como fuera posible, con todas sus divisiones (atrio, patio, dormitorios, estancias), sin omitir estatuas y ornamentos para decorar las habitaciones. Después se ubicaba en los lugares de este edificio las imágenes que representaban los conceptos que en el discurrir de la oratoria habría que recordar. Cuando se necesitara reavivar la memoria, sólo había que visitar los lugares de este edificio para recuperar las imágenes en el orden en que habían sido guardadas en la memoria¹⁰³. Así, el orden de los lugares representaba el orden de las cosas, mientras que las imágenes denotaban las cosas mismas.¹⁰⁴

Después, en el medievo, se interpretaron estas reglas para la ubicación de las imágenes en un sentido más devocional. Ramón Llull fue un filósofo místico de los siglos XIII y XIV, cuyo arte de la memoria se diferenció del clásico, en tanto que designaba los conceptos empleados mediante

¹⁰² Frances A. Yates, op. cit., 9.

¹⁰³ Ibid., 22-24.

¹⁰⁴ Ibid., 18.

una notación alfabética, e introdujo el movimiento en la memoria, ya que las figuras de su arte no están quietas. “Una de las figuras consiste en círculos concéntricos, señalizados con las notaciones alfabéticas que representan los conceptos, cuando estas ruedas giran, se obtienen las combinaciones de los conceptos. Son dispositivos sencillos, pero revolucionarios en su intento de representar el movimiento de la psique”.¹⁰⁵

Finalmente en el Renacimiento hubo un cambio significativo en el arte de la memoria, pues lo que había sido una técnica retórica, se tornó en un sistema hermético y secreto, alterándose hasta quedar en una síntesis del mundo¹⁰⁶, un sistema que unifica los contenidos de la memoria en una representación erudita de conocimiento.

Uno de los más importantes artífices de la memoria renacentista es el filósofo y proyectista Giulio Camillo Delminio, con su *Teatro de la memoria*. Este modelo nemotécnico

es un antecedente claro del gabinete. El mayor anhelo de Giulio Camillo, consistió en componer un arte de la memoria ligado a espacios coleccionísticos para “revelar en una sola mirada los secretos del cosmos y del mundo”¹⁰⁷. Se habla de la producción de un control del universo a través de la memoria, no como un proceso natural, sino técnico, que implica una estructura arquitectural y su recorrido por las diferentes habitaciones y objetos ahí dispuestos, así como de su síntesis a través de la mirada.

La intención de Camillo era que este teatro representara el Universo¹⁰⁸. El teatro era una edificación de madera, repleto de imágenes, y lleno de cajitas¹⁰⁹. Yates describe que esta concepción del teatro de Camillo partió del teatro vitruviano clásico¹¹⁰, pero que él distorsionó para sus fines, como se aprecia en los diferentes dibujos y maquetas

¹⁰⁵ Ibid., 200.

¹⁰⁶ Miguel Ángel Hernández, op. cit., 58.

¹⁰⁷ Ibid., 59.

¹⁰⁸ “El hombre hermético del Renacimiento creyo poseer poderes divinos, el poder de formar una memoria mágica mediante la cual aprehender el mundo, con la cual reflejar el macrocosmos en el microcosmos de su *mens divina*”. Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Siruela, 2005), 195.

¹⁰⁹ Los cofres y las cajas contenían diversas imágenes y escritos: Cantos de la divina comedia como guía, por ejemplo, para recordar el infierno, el purgatorio, paraíso terrenal y el paraíso. Gracias a que Camillo se

movía en los principales círculos artísticos y literarios de Venecia, utilizó representaciones de otras artes como imágenes potentes para su arte de la memoria como la imaginería dantesca, pinturas de Tiziano, la música planetaria y la propia arquitectura, era una sutil magia artística. Ibid., 182-187.

¹¹⁰ El teatro de Camillo se yergue en medio del Renacimiento veneciano en orgánica relación con algunos de sus productos más característicos: la oratoria, la imaginería y la arquitectura. El resurgimiento de Vitruvio por obra de los arquitectos venecianos, puso a Camillo, con su adaptación del teatro, en el centro de las expectativas. Ibid., 193.

a partir de la descripción del teatro¹¹¹ (Ver Figura 18 y 19) En su diseño se invertía la función de sus espacios: las gradas estaban destinadas para albergar figuras o adornos y el escenario, el centro del recinto, lo destinó al espectador. El espectador miraba hacia el auditorio y observaba el orden universal simbólico configurado por el teatro. Camillo también retomó el orden de los asientos del teatro vitruviano clásico, los objetos más importantes simbólicamente como las clases altas ocupaban los asientos inferiores, los lugares más cerca del escenario.¹¹²

Esta perspectiva ascendente y centralizada concede una vista panorámica de todo cuanto existe de manera simbólica y alegórica, y coloca al espectador en el corazón de la acción, como punto de partida y eje de la proyección, permitiendo asimilar a partir de la mirada el orden cósmico condensado en una forma arquitectónica que regula a la vez espacio y saber. La ordenada disposición tenía que ver con una memoria artificial que daba un sentido al universo. El teatro de la memoria es un modelo de observación que

inscribe los códigos por los que se accede a una revelación a través de la mirada guiada según regulaciones del espacio.

Los teatros mnemotécnicos renacentistas representaban una visión erudita. Camillo ofrece una conducta contemplativa del orden cósmico, pero existe también otra conducta que responde al intento de comprender la heterogeneidad del mundo, y se tradujo en la incorporación de objetos diversos que tenían que ver con los descubrimientos de los nuevos continentes a los que se destinaba un lugar dentro de las colecciones con el fin de aproximarse a un significado.¹¹³

¹¹¹Dibujo de la vista aérea del teatro de la memoria de Giulio Camillo. [En: <https://monaislami.wordpress.com/2018/05/02/yates-book-the-art-of-memory-the-memory-theatre-of-giulio-camillo/>, visto en abril 20, 2019]. Recorrido virtual de la maqueta del teatro de la memoria de Giulio Camillo.

[En: <https://www.youtube.com/watch?v=WzYFgMKo7H8>, visto en abril 20, 2019].

¹¹² Ibid., 424-425.

¹¹³ Miguel Ángel Hernández, op. cit., 58.

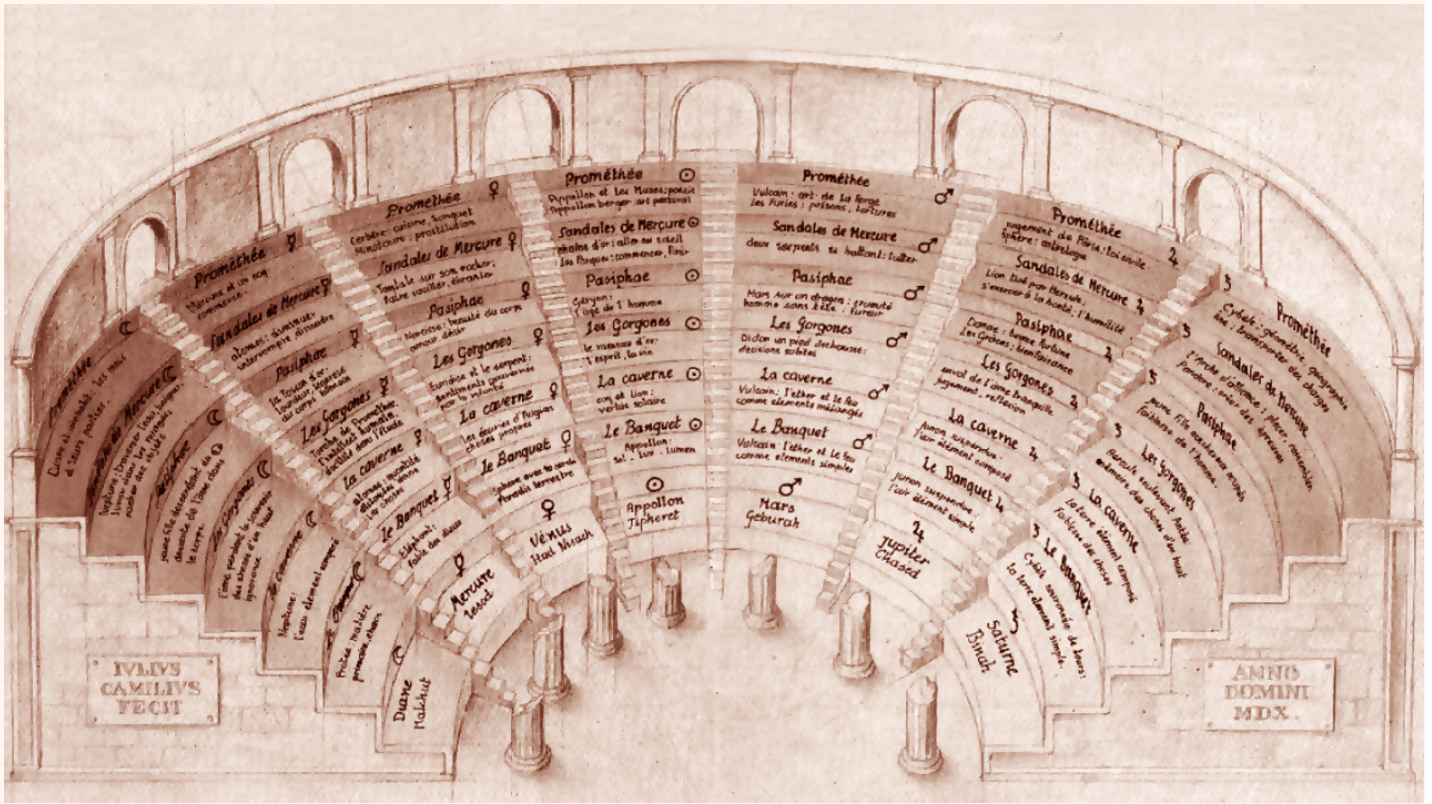


Figura 18. Diseño del Teatro de la Memoria de Giulio Camillo.

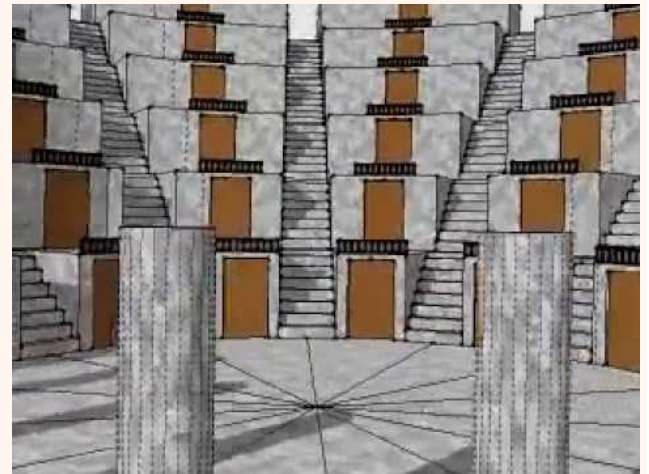


Figura 19. Ilustración 3D de la vista frontal del Teatro de la Memoria de Giulio Camillo

Otro antecedente que es necesario incluir, es el teatro del filósofo Robert Fludd, ya que comparte con el teatro del gabinete la misma apariencia.¹¹⁴ (Ver Figura.20) Al describir los principios de su sistema mnemotécnico, Fludd enfatiza la importancia de elegir detalles arquitectónicos de edificios reales como base para memorizar imágenes simbólicas. Fludd arregló un escenario real de teatro público para adaptarlo, en algunos casos, a las cinco puertas del teatro vitruviano clásico, donde cada puerta del escenario era un lugar de la memoria. Estos teatros parecen más habitaciones a las que le falta una pared a fin de que el espectador pueda mirar dentro de ellas. La colocación de estas entradas a las habitaciones tiene reciprocidad espacial con la posición de los astros y signos zodiacales¹¹⁵. Yates apunta que:

En muchos sentidos, el Teatro de Camilo es análogo al sistema del teatro de Fludd. En ambos casos observamos la distorsión de un teatro "real" a causa de los objetivos del sistema hermético de la memoria. Camilo distorsiona el teatro vitruviano sustituyendo la práctica de decorar con imágenes las cinco entradas del escenario por las siete veces puertas imaginarias que levanta en el auditorio. Fludd está de espaldas al auditorio y mira hacia el escenario, en el que embute con imaginaria imagería sus cinco puertas, que usa como *loci* de la memoria. En ambos casos hay una distorsión del teatro real, si bien las distorsiones son de especies diferentes.¹¹⁶

El gabinete reproduce este sistema a partir de la creación ilusoria de habitaciones mediante espejos que reflejan al infinito la arquitectura del escenario central de base.

Lo interesante de Fludd, como apunté en el primer capítulo, es que hizo énfasis en recrear la arquitectura del teatro público del siglo XVI, ya que como en las comedias y tragedias, el teatro es un lugar donde se expone todas las acciones de las palabras y las cosas, llevándose a cabo una rememoración.

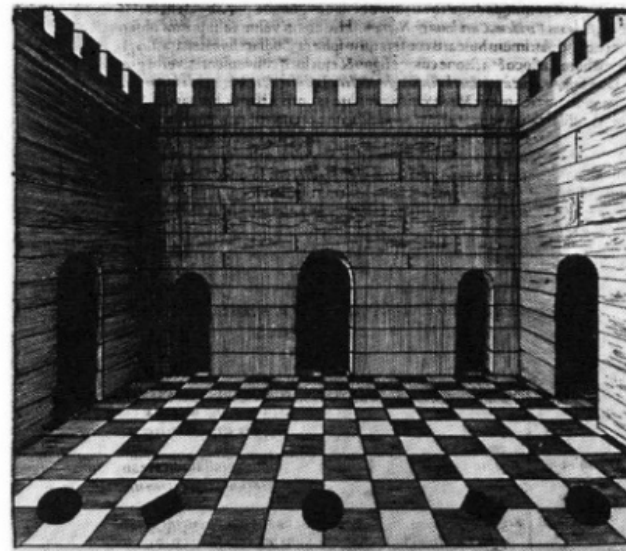
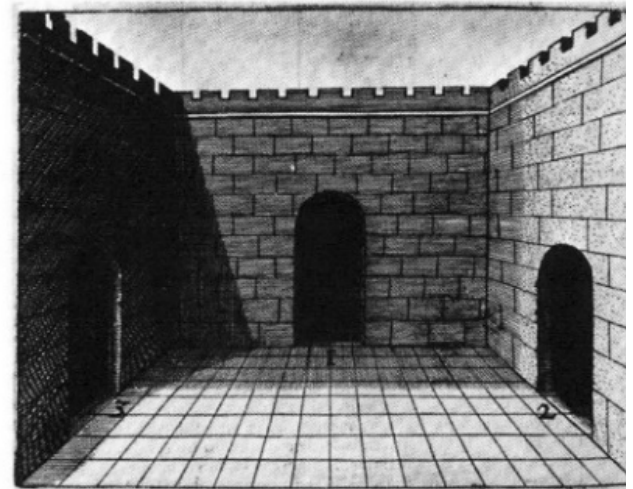
El gabinete teatral es un mapa hermético de signos, aunque algo banalizado, pues en el periodo barroco, como hemos mencionado, era común aludir a eruditas fuentes sin por ello comprender su denso contenido. Pero la combinación de estos teatros acaba por darle al gabinete su forma y elementos.

¹¹⁴ El grabado de dos teatros secundarios en el Arte de la memoria de Robert Fludd. En: Frances A. Yates, op. cit., 291.

¹¹⁵ Frances A. Yates, op. cit., 385-387,390, 394.

¹¹⁶ Ibid., 424,425.

Figura 20. Fotografía y grabado. Izquierda: Foto del teatro catóptrico del gabinete que estudiamos de la colección Hagenbeck. Derecha: Grabado de dos teatros secundarios en el Arte de la memoria de Robert Fludd



Lám. 18. (a) Teatro secundario.
(b) Teatro secundario.
En el *Ars memoriae*, de Robert Fludd.

2.6. La experiencia en el gabinete

El estudio ha llegado al punto en donde vale la pena imaginar la experiencia de utilizar el gabinete para contemplarlo como algo familiar que vivimos a través de otras circunstancias. Quiero decir que si el mueble importa es porque las imágenes despertadas con él conviven entre nosotros como fantasmas mediante otras prácticas u otros aparatos. Instrumentos como el gabinete –habría que añadir el teatro de la memoria y los gabinetes de curiosidades –, hicieron palpable y le dieron rostro a la imagen del individuo.

El propietario se convertía en operador al usar el mueble. Operador como quien sigue las reglas dispuestas por un objeto según su forma. El gabinete es un aparato para dar una imagen visual a la memoria individual, es decir, la memoria no es naturalmente visual.¹¹⁷ Afirmar que se puede ver, es reconocerla, conceder que una imagen es un símbolo de

la memoria. Hay que construir, pues, ese símbolo mediante el gabinete.

Imagina al propietario, un burgués interesado en lo moderno. Ser moderno en el Barroco es cultivar intereses personales, incluidos los más íntimos con los que el sujeto se separa de lo común para convertirse en una especie de cámara oscura invertida que toma las cosas exteriores como la luz para iluminar la vida espiritual interior.

En una rutinaria caminata matinal, los humores de la calle percibidos en su paseo lo llevan a un pasado incierto que podría ser objeto de meditación. ¿Esas imágenes transitorias tendrán un origen? Montaigne escribió sobre la importancia de los pensamientos propios movidos por inquietudes personales. La escritura es una salida para guardar lo que asoma al alma. Pero no es suficiente, ¿No podrán esos pensamientos, las imágenes de la mente, tanto las intelectuales como las pasionales, asomarse a la vista como el microscopio ha hecho con lo pequeño y el telescopio con lo lejano? el personaje, quiere una vivencia de la rememoración.

¹¹⁷ La memoria es una imagen mental que recrea imaginariamente la luz, sin que esa exista. Las imágenes mentales no se sujetan a las leyes de la óptica, leyes de las que depende la impresión visual, sino de lo que organizan las pulsiones psíquicas, por ejemplo, podemos soñar un ambiente nocturno, pero con rostros claros, sin otra fuente de luz que

la que imprime la mente. No obstante, las imágenes mentales reconstruyen lo que perciben del exterior, a condición que esa reconstrucción depende de la combinación de las formas externas, o sea, la imaginación no es arbitraria.

Vuelve a casa. Con esos lejanos y difusos pensamientos aún presentes, le sobreviene una urgencia que necesita avivarse. Es el fuerte impulso de ir hacia él mismo, a su interior. Existe en la casa un lugar y una puerta para estas ocasiones. El personaje comienza a caminar, atravesando estancias; los pasos y los movimientos de su cuerpo son la combinación de acceso a ese lugar que le aguarda. Cierra la estancia última del laberinto dirigiéndose al gabinete. A un pasaje que prolonga ese laberinto que se conforma de objetos e imágenes interiores.

Inquieto se acerca a esa pequeña arquitectura. Poco antes de ser abierto, el mueble le anuncia su función con la alegoría de Cupido: el gabinete es un aparato para percibir sensiblemente las pasiones. Cupido es también la frontera simbólica de una decisión, la de guardar o abrir un recuerdo. La decisión se materializa con el uso de una llave que despliega la visión de su vida interior.

En el interior del gabinete hay una combinación de lugares e imágenes dispuestas por nuestro personaje; el acomodo de una clasificación secreta de recuerdos es la superficie de un mapa psíquico. En adelante, sus manos lo guiarán en la búsqueda de un signo para sus palpitaciones, y la mirada vigorizada por lo táctil envolverá el lugar y el resto de los objetos.

Ahora abre un cajón, símbolo de una habitación, de un lugar en el que las cosas perduran manteniendo vivos sus valores como quien cultiva una costumbre. Contempla cada objeto a la vez que lo estudia con el tacto y la mirada. Se dispone a recordar. Reconoce el objeto que ha logrado traer al presente, un tesoro de un pasado irresoluto, pero que le pertenece, con la fuerza de la posesión. La presencia de los demás objetos se va develando con el hilo su pensamiento, en una misteriosa constelación.

Las pasiones surgen en una versión callada y en latente disolución que sólo logran sostenerse gracias a la presencia de los objetos.

El operador no trae el tiempo pasado a la habitación, sino la causa de ese tiempo, la raíz de sus inquietudes recientes. **Los objetos se confabulan con su deseo de abrir un tiempo ficticio, donde dialoguen presente, pasado y las inquietudes del futuro.** Los sueños y los humores se conectan fantasmalmente formando una imagen intangible pero poderosa.

Sin soltar el objeto, **se sienta frente al escenario, como un espectador llegando al teatro; pero sólo acercando levemente su rostro a la cavidad, al momento, surge en la escena su rostro fragmentado.** Le cuesta dominar su imagen,

movediza, que aparece y desaparece con su movimiento. Puede verse a los ojos y fuera de sí, juego que le permite viajar, inmóvil, donde sus pensamientos se unen a la ficción teatral, a un montaje de deseos, esperanzas y máscaras que parcialmente se caen y que lo atraviesan, tal vez tejiendo diálogos de diferentes personajes y articular un sentimiento suyo.

El operador vive un estado de inestabilidad y permanencia simultáneos. Con los objetos en mano los momentos y las cosas le pertenecen, siendo el objeto un testigo presencial que sobrevivirá inclusive a él. Con esa certeza lo sujeta, pero según la perspectiva del dialogo el objeto será un testigo, una promesa, o un recordatorio de que todo pasa y todo muere. Al mismo tiempo, experimenta la multiplicidad de rostros, el flujo y el instante, que se fragmentan y se desvanecen. Hay una tensión constante por integrar esas imágenes, en la búsqueda de una imagen que pueda trascender y con la cual actuar fuera de esas paredes. En el gabinete, el personaje burgués es operador de un aparato muy sofisticado, descubre su rostro como la causa de la pasión despertada por la memoria. Surge su rostro, pero no como la estampa de una cara. Su rostro es lo que aparece disgregado, replicado, des-ocultándose. Es también el fenómeno que inicia no con él mismo como figura, sino con los

objetos que conjuntan recuerdos, y chocan cambiando constantemente el sentido según los recuerdos asociados a un objeto.

TERCER CAPÍTULO.

Operación e individuación en el gabinete: sintaxis, temporalidad y performance

En el capítulo anterior describí las características del mueble e ilustré la experiencia de su operador. A partir de ese momento —y con base en la teoría de la individuación de Gilbert Simondon— abordaré los efectos técnicos de la individuación del gabinete. De acuerdo con esta teoría, el operador es un medio asociado para la individuación del propio gabinete. Según los objetivos de este trabajo académico no se estudiará en esta ocasión el punto de vista

inverso: el mueble como medio asociado del medio psicoafectivo y psico-social del operador, el cual a su vez se centra en la individuación de la subjetivación. En este capítulo expondré que la operación de ciertos elementos técnicos del mueble configuran una singularidad individual concretada en dos momentos: uno, la imagen háptica de los objetos sacados de los cajones; el otro, la imagen visual del operador pasionalizado. Para la exposición me centraré en la combinación tecnológica del escenario teatral, el teatro catóptrico y los cajones y objetos que guardan.

Para la exposición del gabinete articularé los conceptos de individuo e individuación con el de sintaxis propuesto por William Crawford para explicar la configuración tecnológica de la imagen; el de aparato estético en Jean-Louis Déotte para abordar el modo temporal de la sensibilidad; y el de performatividad, propuesto por John L. Austin, que servirá para abordar el acto de individuación.

3.1. Individuo e individuación

Un “in-dividuo” es una entidad que no está dividida, sino que está unificada, estructurada o estabilizada; entonces, se distingue tanto de los otros individuos como de la totalidad que abarca al conjunto de los individuos.

Como acabo de señalar, la teoría de la individuación de Simondon me servirá de base para estudiar las relaciones entre el gabinete y su operador. Dicha individuación es un proceso permanente de cambios en una entidad (o “medio” según el autor: un objeto, un animal o una persona) que transita de una estructura a otra. Por ejemplo: el agua que pasa de líquida a sólida y a vapor, luego a líquida, etc.; una persona que vive ciclos de estabilidad-inestabilidad, estabilidad-inestabilidad, etc. Tanto en el cristal como en la persona, la individuación es una condición que abarca la identidad fija y el cambio de identidad; es un proceso dinámico.

El medio –nuestro gabinete de estudio- es un organismo compuesto de diferentes medios técnicos; cada relación técnica entre medios constituye un individuo, que en relación con otros niveles de individuación del mueble

comprende un juego de caos-orden-caos,etc., pues el individuo anterior da sentido al posterior a condición de descomponerse. De ahí que la individuación es un acto poético. La estabilidad de un individuo técnico general la da la totalidad del mueble, por lo que puedo decir que la técnica es el límite de la individuación, así como del comportamiento del operador atendido al orden de diseño del mueble. Recíprocamente el operador del gabinete sufre un proceso de individuación como un efecto técnico de su relación con ese aparato. Deja de estar "dividido" y se unifica mediante la multiplicación de sus imágenes en el teatro catóptrico: se vuelve in-dividuo. No obstante, el operador posee sus propios medios biológicos, sociales y psicológicos de individuación, que corresponden a la individuación vital, social, afectiva. La individuación de la *subjetividad* es un complejo de individuaciones que atraviesan la individuación técnica, de manera que la individuación del sujeto-operario del gabinete merece un estudio más amplio. De momento, me limito sólo a la individuación técnica del gabinete circunscrita en sus sintaxis, para la que presento en la sección 3.1 un cuadro que resume el hilo argumentativo desarrollado a lo largo de la presente investigación.

Aunque no me ocupo de estudiar la individuación del sujeto operario, estudio que equivale a tomar al operador como medio y al gabinete como entorno, es muy importante

advertir que la individuación técnica del gabinete sólo puede concretizarse con la interacción del sujeto operador. Las sensaciones háptica y visual son actos de un sujeto, que en este nivel de análisis enfocado en la técnica se ciñen a la realización de la sintaxis del objeto técnico. Como consecuencia las acciones del sujeto son para este nivel de estudio un auxiliar que pone en marcha tareas que de otra manera no podrían ser realizadas. Esta suspensión de la subjetividad permitirá acercarnos a la sintaxis y a la individuación como si fueran una *naturaleza*, como si tuvieran vida. También, esta suspensión es estrictamente metodológica, y es señal de que un estudio posterior de la individuación estética del sujeto será necesaria, y entonces el mueble será propiamente el medio asociado de los medios vitales y sociales del operador.

Por ahora, parto de un pasaje clave de Simondon respecto a la individuación, para justificar, también como parte del argumento en este trabajo, la función de la sintaxis, el aparato y la performatividad.

[La individuación] es posible por la recurrencia de causalidad en un medio que el ser técnico crea alrededor de sí mismo y que lo condiciona tanto como se ve condicionado por él [...] Medio asociado –el entorno- es aquello a través de lo cual el ser técnico se condiciona a sí mismo en su funcionamiento [El medio asociado o entorno de acción del medio] es un cierto régimen de los elementos que rodean al ser técnico, ligado a un cierto régimen de elementos que constituyen al ser técnico. [El]

medio asociado es la condición de existencia del objeto técnico inventado.¹¹⁸

Según se lee en Simondon, es válido afirmar que el individuo es un efecto técnico circunscrito a una sintaxis, particularmente, una sintaxis técnica. Esta última es un régimen bajo el cual se desarrolla el proceso de individuación. El individuo se realiza en tanto es un medio que interactúa con su entorno (o medio asociado) y cuya acción desemboca en la producción técnica de objetos mediados. Al haber tantos medios como entornos, y hay modulaciones o grados de interacción de un medio con un entorno, hay distintos universos de individuación. Un individuo es pues un *acto singular*, la singularidad presente de un medio dando forma a su entorno dentro de una duración de tiempo. Pero como un mismo medio puede modular la interacción con su entorno, en una duración (una sucesión de capas de presente) caben múltiples individuos (respecto al instante, un individuo es estable, “fijo”; respecto a la duración, inestable, a reserva que la individuación consista en estabilizar la modulación). Se tiene entonces una réplica seriada de individuos.

Decir que caben múltiples individuos en una misma relación medio-entorno (o relación medio-medio asociado) no es evidente en la continuidad de la experiencia sensible humana. Pero, realmente, dicha experiencia es un universo de individuaciones que, dentro del régimen técnico, se muestra como *apariencia* y como una forma configurada y concretizada.

El estudio de la individuación consiste en focalizar un individuo y contrastarlo con otro. Esta tensión entre la continuidad de la duración en un flujo de medio-entorno y la captura analítica de un instante, permite aclarar la diferencia entre individuo e individuación. Si lo primero es la actualidad instantánea de la relación medio-entorno en sí, lo segundo – la individuación– son los niveles que pueden darse si se fragmenta ese instante al infinito.¹¹⁹ Esto quiere decir que un individuo es más bien una noción, la cual está ligada tanto a una actualidad como sobre todo a un instante cada vez más “corto” *dentro* de esa actualidad. El individuo es por lo tanto una forma virtual de la individuación, forma con la cual puede tenerse una experiencia de la forma fluctuante de los

¹¹⁸ Gilbert Simondon, El modo de existencia de los objetos técnicos, op. cit., 77, 78.

¹¹⁹ Cfr Gilbert Simondon, “La individuación de los seres vivientes”, en *La individuación a la luz de las nociones de forma e información* (Buenos Aires: Cactus, 2015), 189, 190.

medios. En otras palabras, el individuo es la imagen que nos damos de la individuación.

Por cuanto el trabajo de la técnica, un individuo es la enunciación realizativa de un instante actual según una sintaxis de asociaciones mediales particular. Formulado en breve: *el individuo es un acto de la técnica*. Por otro lado, un sujeto es una *proyección* del individuo de la que se desprende una predicación estable (un humano, un gato, una casa, son sujetos enunciativamente estables que no dependen tanto de una actualidad). Para efecto de ser referido, sea como realización actual o como índice de su presencia, un individuo se hace sujeto. Un sujeto de individuación es una expresión referencial.

Si la forma precedente de un individuo es el medio y el entorno, su trama explicativa para el caso de este estudio es la sintaxis, la performatividad y el aparato. La sintaxis porque es su orden de singularidad; la performatividad porque la actualización de su sintaxis es el acto de su

realización; el aparato porque es el modo de configurarse temporalmente, y por consiguiente, de proyectarse o hacerse sujeto, no tanto de enunciación, sino de percepción (una predicación de atributos estéticos). En lo siguiente se expone este tramado de la individuación en el gabinete.

3.2. Sintaxis, aparato, performatividad

La sintaxis, es “cualquier combinación de elementos técnicos que se usen. Tal combinación determina cómo “ve” la tecnología y, por tanto, impone los límites –de una imagen”¹²⁰ como también de la sensación.¹²¹ Con base en este concepto podemos determinar lo siguiente para el gabinete:

- a) Establece una red asociada de medios. La condición de posibilidad de la sintaxis está asentada en que el medio

¹²⁰ William Crawford, citado en: Laura González-Flores, “Teoría fotográfica. La imagen fotográfica como trama de sentido”, en *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* (México: Herder – Desiertas Ediciones, 2018), 197.

¹²¹ Casi a la par de Crawford, William Ivins también abordó la imagen como sintaxis, es decir, como un sistema de representación basado en convenciones formales. Al describir el lenguaje técnico pre-fotográfico, Ivins mostró que la variación sintáctica de la imagen afecta las fórmulas de la sensación. “Por ejemplo, los alemanes del Renacimiento tenían

una clase de visión y un sentido del dibujo distintas a las de los italianos. Por otro lado, cuando copiaban una imagen, es decir, cuando hacían una manifestación visual sobre otra manifestación visual, el copista no se sentía obligado a ajustarse fielmente ni a las formas particulares ni a la sintaxis [...] del dibujante anterior al que creía estar copiando [al copiar, el copista] reformulaba la historia tal como él la concebía con su propia sintaxis”. En: William Ivins, *Imagen impresa y conocimiento* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 89.

- de cada dispositivo afecta otro medio, bien sea directamente, bien su entorno. Esto incluye el medio del operador –tanto físico o exterior como psíquico o interior–, quien recíprocamente interfiere con el medio del mueble. Por consiguiente, la sintaxis técnica en relación a un operador es un medio de *individuación estética*, es decir, un singular modo de sensibilidad tecnológico.
- b) Es un individuo tecnológico. Consecuencia de lo anterior, las operaciones y la imagen que sintácticamente produce el mueble son una combinación transmedial de elementos técnicos. La singularidad de esa combinación es un individuo. No obstante, cada elemento técnico en tanto medio particular es también una singularidad individual. Así, el gabinete es un individuo transmedial en el que habitan otras singularidades, identificables sólo mediante el análisis sintáctico. A nosotros nos interesa la asociación del individuo gabinete sobre el operador.
- c) Carece de elementos técnicos “puros”. El escenario teatral, el teatro catóptrico, los cajones y los objetos coleccionados son, en la sintaxis, elementos técnicos despojados de otra función medial que no sea la del arreglo enunciativo del mueble, así como las palabras tienen un juego de sentido en la oración, por encima de su concepto atomizado. Por consecuencia, el sentido de cada elemento refiere a su función original o aislada en tanto apariencia. Por ejemplo, la función medial del escenario no es la presentación de un teatro “en sí” dentro del mueble, sino su deformación según un ordenamiento sintáctico que confiere un nuevo sentido a partir de un sedimento cultural de significación de las grandes salas teatrales.

Por otra parte, Déotte defendió en *¿Qué es un "aparato estético"?*¹²² y *En la época de los aparatos*¹²³, que un aparato estético configura un modo de sensibilidad destinado a una colectividad humana. "Cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad, y generan todos un cierto modo de la memoria: hay en consecuencia tantas formas de la memoria como de aparatos".¹²⁴ Lo importante para la evaluación del gabinete es que la recepción sensible de un aparato es programada por un arreglo técnico específico, en otras palabras, la singularidad individual del operador es configurada por los aparatos –específicamente por su sintaxis. Déotte ve esto plausible porque los aparatos en tanto auténticamente estéticos, crean una forma receptiva de la temporalidad cuyo correlato es la vida interior de la psique, y, en el campo de la representación, el correlato es la proyección.¹²⁵ Así entonces, veremos que el sujeto de individuación del gabinete es el producto de la sintaxis de un

aparato estético. Un sujeto de individuación es el acto de singularidad individual visto como sujeto.

Ahora bien, por cuanto a la relación con un espectador, el gabinete produce un individuo gracias a la interacción operativa que establece el propietario, un espectador no pasivo, con su mueble en orden a la sintaxis medial de objetos-cajones / escenario teatral / teatro catóptrico. La combinación de estos elementos técnicos está asignada a un uso operativo de tal modo que en la operación se produce una individuación. En otras palabras, la interacción del usuario, definida por la sintaxis, es un acto performativo. Lo es, porque el uso sintáctico del mueble hace recíprocamente simultáneos al espectador y a su figura escenificada: por una parte, el operador es espectador de su propia figura que se escenifica por medio de la interacción operativa con el mueble, y por otra parte la figuración escenificada es el sentido estético del operador orientado por la sintaxis.

¹²² Cfr. Jean-Louis Déotte, "¿Existe lo "sensible puro"?", en *¿Qué es un aparato estético?* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012), 7-34.

¹²³ Cfr. Jean-Louis Déotte, "Estructura del acontecimiento, estructura de la época", "Vilém Flusser: el aparato y la obra del arte", en *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 29-45, 111-116.

¹²⁴ Jean-Louis Déotte, "Temporalidad de los aparatos modernos", en *La época de los aparatos*, *op. cit.*, 275.

¹²⁵ Por ejemplo, el aparato perspectivo basado en la geometría replicable del espacio, crea la temporalidad del corte de un instante

según el punto de vista de un ojo central, desde el que se proyectan los puntos de fuga. Esta temporalidad y punto de vista se maximizan en el retrato burgués, los bodegones y las escenas costumbristas, pues se han liberado del punto de vista transcendente –la revelación bíblica– basándose ahora en la naturaleza del individuo geométrico racionalizado. Para Déotte, los aparatos modernos después de la Alta Edad Media son proyectivos. Cfr. *ibid.*, 281.

El argumento del que me sirvo de Austin, es que la enunciación performativa realiza algo. Los enunciados performativos “no “describen” o “registran” nada”, y no son “verdaderos o falsos”; el acto de expresar una acción es realizar una acción, o parte de ella”.¹²⁶ Decir “te doy esto” es el acto de validar un obsequio de acuerdo a las circunstancias lingüísticas e idiomáticas adecuadas que complementan la acción, “convertir algo en obsequio”.¹²⁷

A la contra de mis propósitos, es obvio que el gabinete no dice una acción con palabras, pero sí cumple otro aspecto sustantivo de la performatividad señalado por Austin: está inserto en circunstancias sociales apropiadas para que su arreglo sintáctico sea comprensible al operador barroco de manera tal que configura un mundo en el momento de su operación.¹²⁸ Así, gracias a la operación sintáctica el mueble no es meramente tomado como un objeto decorativo, o simplemente como un mueble burgués; pertenece a una red de códigos significantes que agrupan acciones y reacciones acordes al medio de la cultura europea del s. XVII. Es decir, el propietario del mueble no responde a palabras, sino a indicaciones operativas socialmente comprensibles, sentarse frente la parte frontal, sostener con las manos un objeto

extraído de los cajones, inclinarse al interior del escenario teatral, contemplar los reflejos catóptricos, que realizan un individuo según la gramática técnica del gabinete. Si lo verbalizo, éste indica al interior del mueble: “he aquí el sujeto que tú eres -tú que retienes un objeto y me miras”. Sin la performatividad de la sintaxis técnica no hay un sujeto de individuación proyectado por el mueble. La forma del mueble está destinada a acciones y reacciones específicas del operador, quien así obtiene una imagen afectiva de su singularidad individual.

En lo que sigue de este capítulo haré un recorrido por la sintaxis del mueble para explicar la constitución performativa del individuo aparatizado, el cual comprende el lugar desde el que el operador observa interactivamente el gabinete, y se extiende afectivamente a la psique. A manera de una fórmula retórica que sirva de pauta de estudio, hilaré la exposición por el enunciado performativo que en hipótesis “dice” el mueble: “He aquí el sujeto que tú eres -tú que retienes un objeto y me miras”. Este enunciado remite a una individuación háptica asociada a una visual; se liga el tramado táctil de los cajones y objetos con la visualidad del escenario teatral y del teatro catóptrico. Es bajo este límite

¹²⁶ John L. Austin, *Hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós), 45.

¹²⁷ *Ibid.*, 49.

¹²⁸ Cfr. loc. cit.

de enunciación que hablaremos del individuo realizado por el gabinete.

3.3. El diseño sintáctico del gabinete

La sintaxis performativa del gabinete es inherente al arreglo de los medios técnicos que lo conforman. Si se entiende que un medio técnico es el uso particular de un material bajo prácticas específicas,¹²⁹ entonces cada medio está asociado a una operación por cuya interacción el operador facilita la realización de individuos previamente programados en el diseño del mueble. Estas individuaciones son técnicas y psíquicas.¹³⁰ Las individuaciones técnicas se refieren a la organización entre las partes del mueble, donde cada relación de partes realiza un individuo técnico. Las

individuaciones psíquicas pertenecen a un nivel superior, extrínseco al mueble, y dependen de la organización técnica del mueble en relación psico-afectiva con el operador, constituyendo así un sujeto individual o, propiamente dicho, un sujeto estético. En el siguiente cuadro ofrezco un esquema de estas relaciones. Puesto que me interesa mostrar que en el gabinete las relaciones de individuación dependen de una sintaxis de mediaciones técnicas cumpliendo funciones sensibles específicas, en la primera columna indico los medios técnicos del mueble, luego su constitución concreta según los materiales y la forma que adoptan, enseguida la acción interactiva que con ellos mantiene el operador-espectador, en la cuarta columna señalo el tipo de individuación técnica resultante entre la forma y los materiales y la interacción con el operador del mueble, y finalmente la función estética de la individuación en cada eslabón de la sintaxis.

¹²⁹ Cfr. Laura González Flores, *op. cit.*, 195.

¹³⁰ Simondon distingue al menos tres órdenes generales de la individuación. La primera es la vital, circunscrita en el universo no tanto de lo biológico sino de lo viviente, entendido aquí como un orden autorregulador de relaciones mediales. En este orden de lo viviente, la técnica es el trabajo de regulación entre diferentes fuerzas, según los medios involucrados, para alcanzar un fin concreto, siendo el diseño el sentido de una regulación específica (una vara usada como palanca para mover una piedra: el medio vara y los medios asociados dureza y resistencia, trabajan sobre el entorno piedra para hacer el individuo palanca). Este orden de lo vital es en general una regulación técnica si se concretiza mediante el diseño, o física si se regula por propiedades

naturales de elementos en la naturaleza. El segundo orden es psíquico, presente “cuando lo viviente no se concretiza completamente y conserva una dualidad interna”. Lo psíquico, según Simondon, surge cuando la pretendida unicidad del individuo (podemos compararla con la entelequia o perfección en Leibniz) abarca la “dualidad de la percepción y de la acción [que] problematiza” la unicidad cerrada del individuo. Por último, está el orden de la transindividuación colectiva, cuando un conjunto de mecanismos vitales y psíquicos se multiplican mediante la técnica en procesos de individuación reproductivos y simultáneos en la capa de lo social. Cfr. Gilbert Simondon, *La individuación...*, *op. cit.*, 189-204.

Medios técnicos	Formas y materiales	Proceso operativo	Individuación técnica	Función de individuación
Cerraduras	Vaciado en bronce	Garantiza al operador su absoluta separación de la vida pública, grupal y hogareña	Bloqueo	
Molduras	Líneas talladas de ébano	El trampantojo permite ocultar los mecanismos y partes del mueble que conceden al sujeto sosiego ante la amenaza de extraños	Dar un contorno	Desencadena un efecto inmersivo
Objetos	Libros, flores, joyas, cintas de tela, retratos miniaturas, cartas, etc.	El objeto como imagen es depositario de recuerdos, pasiones, gustos, aficiones y carácter del operador, así como recordatorio de lo vano		Da lugar a una temporalidad de permanencia
Escenografía teatral	Tallado en madera Incrustaciones en marfil	Permite crear una relación análoga a un drama entre el espectador y el mueble Crea un espacio visual basado en la perspectiva. Su arreglo ayuda a tener la sensación de inmersión espacial	Individuación háptica y visual= permanencia (inmediatez)	Alegoriza un drama El operador queda inmerso en el espacio escenográfico
Teatro catóptrico	Tallado en madera, espejos e incrustaciones en marfil	Permite crear una relación de actor con el mueble, en donde se experimenta la multiplicación de su rostro. Además, funciona como un análogo de la cámara oscura en la que el operador proyecta su imagen al interior de una cámara constituida por los reflejos múltiples, aislados del exterior Los espejos y los arcos forman la <i>ilusión</i> de un espacio perspectivo	Individuación háptica y visual- reflexión= seriación móvil	Concreta una imagen visual del alma. Muestra los pliegues pasionales del alma extendidos en el tiempo. Encuentra en el fondo de cada reflejo, a un doble del Yo. Presentación técnica de un individuo como sujeto.
Mesa	Hoja de madera deslizante semioculta en la cara inferior del mueble	Se despliega horizontalmente por delante del mueble	Individuo de escrituración	Genera una sensación de privacidad mediante el gesto de la escritura
Cerraduras	Vaciado en bronce	Garantiza al operador su absoluta separación de la vida pública, grupal y hogareña	Bloqueo	
Molduras	Líneas talladas de ébano	El trampantojo permite ocultar los mecanismos y partes del mueble que	Dar un contorno	Desencadena un efecto inmersivo

Objetos	Libros, flores, joyas, cintas de tela, retratos miniaturas, cartas, etc.	El objeto como imagen es depositario de recuerdos, pasiones, gustos, aficiones y carácter del operador, así como recordatorio de lo vano		Da lugar a una temporalidad de permanencia
Escenografía teatral	Tallado en madera Incrustaciones en marfil	Permite crear una relación análoga a un drama entre el espectador y el mueble Crea un espacio visual basado en la perspectiva. Su arreglo ayuda a tener la sensación de inmersión espacial	Individuación háptica y visual= permanencia (inmediatez)	Alegoriza un drama El operador queda inmerso en el espacio escenográfico
Teatro catóptrico	Tallado en madera, espejos e incrustaciones en marfil	Permite crear una relación de actor con el mueble, en donde se experimenta la multiplicación de su rostro. Además, funciona como un análogo de la cámara oscura en la que el operador proyecta su imagen al interior de una cámara constituida por los reflejos múltiples, aislados del exterior Los espejos y los arcos forman la <i>ilusión</i> de un espacio perspectivo	Individuación háptica y visual- reflexión= seriación móvil	Concreta una imagen visual del alma. Muestra los pliegues pasionales del alma extendidos en el tiempo. Encuentra en el fondo de cada reflejo, a un doble del Yo. Presentación técnica de un individuo como sujeto.
Mesa	Hoja de madera deslizante semioculta en la cara inferior del mueble	Se despliega horizontalmente por delante del mueble	Individuo de escrituración	Genera una sensación de privacidad mediante el gesto de la escritura
Cerraduras	Vaciado en bronce	Garantiza al operador su absoluta separación de la vida pública, grupal y hogareña	Bloqueo	
Molduras	Líneas talladas de ébano	El trampantojo permite ocultar los mecanismos y partes del mueble que conceden al sujeto sosiego ante la amenaza de extraños	Dar un contorno	Desencadena un efecto inmersivo

Me limité a los aspectos sintácticos más destacados para la realización del sujeto de individuación del mueble. Si dejamos de lado las puertas o la mesa o las molduras que forman las alegorías es porque me parece que su relación con la performance enunciada del gabinete, si bien no es irrelevante, sí es insuficiente para constituir un modo nuevo de individualidad y temporalidad. Esos elementos más bien informan el sentido pasional y privado del gabinete.¹³¹ Ver el exterior del gabinete, abrir sus puertas y desplegar la mesa, son las operaciones de disposición introductorias comunicadas por signos –comunicadas en el sentido de poner en circulación un consenso social previamente instituido, opuesto a la formación de una nueva singularidad que, en tanto auténticamente innovadora, deforma las maneras precedentes de la individuación. La comunicación está del lado de los sucesos, mientras que la formación de un nuevo individuo, del acontecimiento.¹³²

¹³¹ Retomo el término “información” conforme el argumento de Roland Barthes, de que la información es parte del contenido comunicativo objetivo, compartido por una comunidad en tanto constitutivo de ésta, y, por consiguiente [Cfr. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 2009), 13-17]. La información, observamos nosotros, reproduce el valor de los contenidos válidos en

La individuación se presenta en distintos momentos del mueble, según cada relación actual de singularidad. Hay, en realidad, tantos individuos como relaciones entre medio y medio asociado según cada etapa sintáctica. Lo que en un momento se presenta como medio, en un segundo es un medio asociado, de tal suerte que cada etapa de sintáctica se va sedimentando como también va dando lugar a nuevos individuos.

En la Figura 21 y 22 –la primera, cuatro ilustraciones analógicas, y la última, un diagrama homológico– se aprecia que cada etapa de individuación esparte de una instancia en la sintaxis del mueble, lo que es igual a decir que el diseño configura en sí mismo una serie de operaciones técnicas que den forma a la percepción del operador. La individuación técnica es entonces lo que produce un objeto técnico, y no lo que el espectador en su mente como un universo que viniera a encontrar en los objetos una coincidencia. Es el diseño de un aparato estético (una especie de los objetos técnicos) el que crea la forma de expresión para que sean visibles las cualidades interiores de un sujeto psíquico acordes a un

la esfera de una comunidad, por lo que se opone al quebrantamiento de una nueva singularidad.

¹³² Un acontecimiento es el quiebre en un orden de sensibilidad y de temporalidad y por lo tanto de comunicación y cultural. Un acontecimiento es un suceso singular que inaugura una nueva época. Cfr. Jean-Louis Déotte, “Estructura del acontecimiento, estructura de la época” en *La época de los aparatos, op. cit.*

momento de la vida cultural (en el caso de este estudio, los pliegues de la memoria dispuestos entre los objetos, el drama, el reconocimiento visual de una figura de identidad); estas cualidades se manifiestan como imagen según un orden sintáctico que carga progresivamente de sentido a las diferentes partes del mueble. La figura 21 señala entonces los medios y la sintaxis operativa del mueble, mientras que la figura 22 hace explícitas las relaciones de individuación derivadas de la sintaxis y las mediaciones.

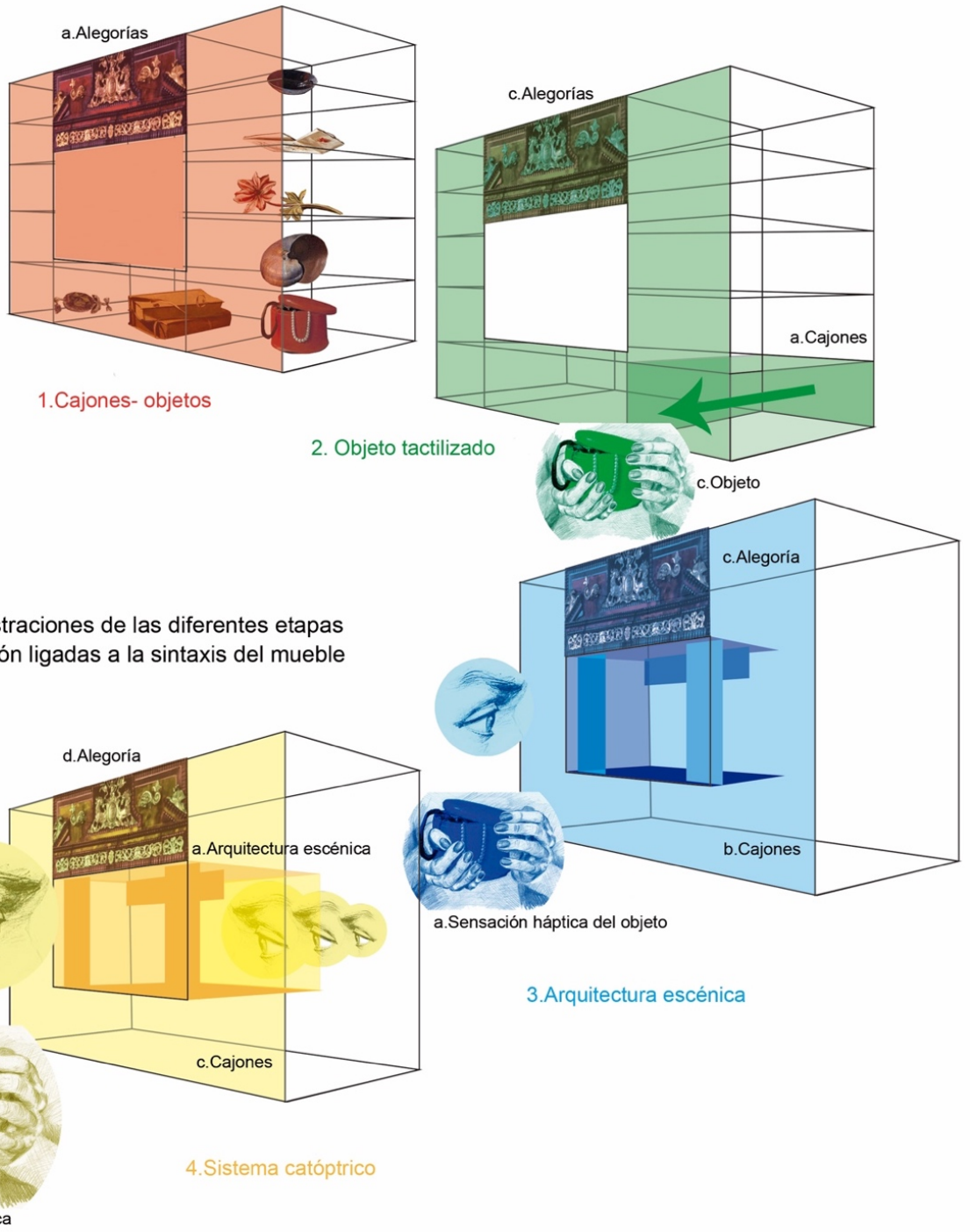


Fig.21. Ilustraciones de las diferentes etapas de mediación ligadas a la sintaxis del mueble

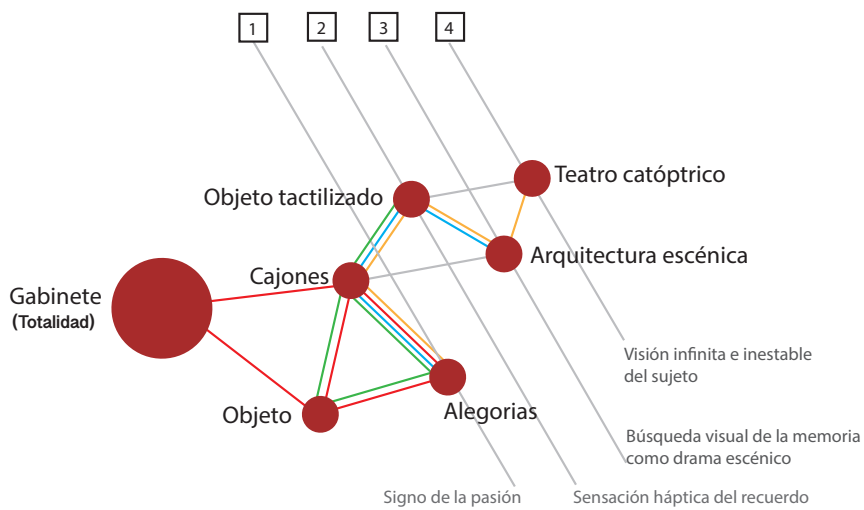


Fig. 22 Diagrama de relaciones, procesos y efectos de individuación.

NIVELES DE MEDIACIÓN	MEDIO	MEDIO ASOCIADO	INDIVIDUACIÓN	MEDIO ASOCIADO
	El mueble	Componentes del mueble	Técnica	Psique del operador
	(Sintaxis del gabinete)	(Sintaxis del gabinete)		
	1. Cajones- objetos 2. Objeto tactilizado 3. Arquitectura escénica 4. Sistema catóptrico	a. Alegorías a. Cajones b. Objetos c. Alegorías a. Sensación háptica del objeto b. Cajones c. Alegorías a. Arquitectura escénica b. Sensación háptica c. Cajones d. Alegoría	1. Signo de la pasión 2. Sensación háptica del recuerdo 3. Búsqueda visual de la memoria como drama escénico 4. Visión infinita e inestable del sujeto	Movimiento errático de la mano Movimiento errático de la vista Búsqueda de estabilidad en los reflejos
	PROCESO OPERATIVO		EFECTO DE INDIVIDUACIÓN	

TEMAS DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

3.4. Cajones-objetos y escenario teatral

La primera operación sintáctica de la performance es la extracción de un objeto almacenado en alguno de los seis pequeños cajones. Sobre los cajones, visto en el capítulo anterior, su sentido viene de la alegoría sentimental de Cupido puesta en el frontón. Los objetos guardados en el mueble, en correspondencia tienen una carga emocional amén de otros usos prácticos y quizá menos simbólicos que pudo tener el mueble.¹³³ No obstante, es innegable un diseño simbólico que al interior enlaza el acomodo espacial de los cajones con la escenografía teatral a escala. La sintaxis del mueble indica la vinculación de los cajones tanto con el escenario como con las pasiones alegorizadas.

Una vez abiertas las puertas y sentado frente al gabinete, el operador toma de los cajones un objeto pasionalizado por la memoria o por el valor alegórico circunscrito a las vanitas y Cupido. Esta acción está indicada por el gabinete, y permite que el tacto manual, más que la

vista, sea el primer conductor de la singularidad de individuación. Según planteo en el capítulo 2, el fin de los objetos extraídos es acompañar la posterior contemplación del escenario teatral: ni los objetos son para ser vistos aislados del gabinete (por ejemplo, al ser introducidos o apenas sacados de los cajones), ni el escenario para contemplarse separado de la sintaxis introducida por la sensación háptica.

El contacto háptico carece de profundidad, distancia y focalización, que son aspectos visuales característicos del régimen arquitectónico que forma el escenario teatral del gabinete. Como señala Gilles Deleuze:

La visualidad óptica depende de una separación entre el sujeto que ve y el objeto. La sensación háptica tiende a moverse sobre la superficie de su objeto en lugar de sumergirse en la profundidad [...], no para distinguir la forma como para más bien discernir la textura. Esta sensación está más inclinada a moverse que a focalizar, más inclinada a escudriñar con roces que a contemplar.¹³⁴

En vez de la separación, como es el caso del ojo respecto de su objeto, el medio natural de la sensación táctil es la inmediatez del contacto cuya función es constatar la resistencia de la materia al paso del tiempo. La relación de la

¹³³ En la exposición temporal *De prodigios y maravillas* del Museo Franz Mayer (primavera de 2019, Ciudad de México), se aprecia un pequeño gabinete con escritorio, del siglo XVIII. Los motivos románticos que adornan el exterior y los cajones reservados del objeto, parecen ser un

mero adorno. En la cédula de exposición se indica que los cajones guardaban los documentos de trabajo de un secretario.

¹³⁴ Gilles Deleuze en: Trish McTighe, *The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama* (New York: Palgrave MacMillan, 2013), 4.

mano y el objeto acredita que el tiempo no ha hecho mella en el recuerdo, y que éste sostiene su actualidad porque está embalsamado en un soporte material. La individuación háptica remite al ahora de la mano tocando todas las capas de tiempo pasado que están aglomeradas en un objeto permanente. Cuanto más se reconoce el objeto en la inmediatez del contacto, más se desvanece la sensación nebulosa de lejanía que acompaña la duración, pues ésta establece al menos dos puntos, el de término y el de origen. La pasión, que carece de puntos determinados en el tiempo (¿en qué momento nace exactamente un enamoramiento?, ¿se puede cronometrar el desvanecimiento de la tristeza?), está sintácticamente exenta de duración. La sintaxis háptica abstrae la sensación vacilante de un origen, substituida por la constatación de la permanencia. La permanencia es la agrupación de las indeterminaciones afectivas en el tiempo, mediada por un objeto-recuerdo.

En la sintaxis del mueble la “mirada” ciega del tacto se solapa con la mirada visual del operador, atenta al interior del mueble. Este solapamiento tiene consecuencias. Por una parte, la permanencia pasionalizada de lo táctil irrumpe en la lógica arquitectónica del espacio dramático que, al carecer de un drama con personajes, es cargado con la sensación háptica. Es decir, el sentido del espacio del teatro, presto a la duración un espectáculo visual, es desviado al contenido

pasional permanente. Por otra parte y como consecuencia de lo anterior, el escenario teatral tactilizado narra lo que “dicta” el medio háptico: la extensión de textura repasada erráticamente por la mano. El paso errático de la mano multiplica las capas afectivas y de pasado aglomeradas en el objeto-recuerdo, de manera que la unidad dramática que estaría destinada a la arquitectura escenográfica, es substituida por episodios pertenecientes a una misma permanencia, asunto que se comprende tomando estos episodios no como sucesos diacrónicos, sino puntos de vista afectivos que se asocian a un mismo recuerdo. Cada suceso episódico es un individuo modulado por el paso errático de la mano.

Ahora bien, hay una interacción estética entre la experiencia háptica de la mano y la sintaxis del escenario teatral. Cuando la mirada del operador alcanza el escenario, éste le devuelve el vacío de la profundidad arquitectónica que a escala real debería presentar un espectáculo. Pero así como la escala reducida permite metonímicamente que el operador represente todos los públicos de una sala teatral, moviéndose en todos los ángulos que ocupa el público, así también hace posible que el operador ponga en escena el sentimiento despertado por la textura del objeto. En otras palabras, la experiencia háptica proyecta al operador sobre la escenografía a escala. Esta proyección no visual se basa en el recuerdo psíquico activado por la sensación háptica del

objeto y la necesidad del ojo de llenar un espacio arquitectónico.

La sintaxis cajones-objetos / escenario teatral crea un campo táctil-visual-afectivo que, sin guion y sin unidad dramática, confirma la incapacidad del gabinete como recurso técnico para configurar una subjetividad íntegra retenida en un lugar y momento preciso, cosa que sí ocurre en la pintura basada en un observador visual central, atento a los puntos de fuga que cortan el espacio y el tiempo y que generan el punto de un instante que narra el momento pregnante de una historia. La colocación del cuerpo del operador en el gabinete no es aquí la fijación de un sujeto sino la inmersión en un pasaje.

Esta incapacidad del mueble ante la forma institucional del drama clásico que el espectador barroco exigiría al arreglo teatral, es el primer rasgo innovador de la individuación operativa configurada por la sintaxis técnica del gabinete, sintaxis cuya performance hace aparecer las figuras de la memoria y la imaginación del operador conectado al teatro. No obstante, estas figuras están aún atrapadas en la psique y su permanencia carece de

estabilidad. Hace falta una figura visual que concrete el escenario teatral táctil, y sea análoga a la continuidad errática y móvil de la percepción de la textura.

3.5. Teatro catóptrico

En relación con la sintaxis del gabinete una tercera operación sigue a la percepción háptica del objeto-recuerdo y a la visual del interior escenográfico: es la contemplación del teatro catóptrico. La memoria pasional escenificada psíquicamente en el espacio vacío adquiere una figura visual mediante el juego de espejos del teatro catóptrico, que sirve de fondo a la escena como en los teatros barrocos que aumentaban la sensación de profundidad con el decorado móvil de fondos falsos.¹³⁵ (Ver Figura.21). Por cuanto al proceso de individuación del operador, este teatro sirve de analogía a la vista interior de una cámara oscura invertida: al proyectar “al derecho”, la cámara oscura invierte el eje vertical. Se tiene así una extensión alegórica del alma.

¹³⁵ La monumental *scenae frons* o pared del escenario del Teatro olímpico diseñado por Palladio constituía un marco fijo para la representación de las obras teatrales, pero su capacidad de transformación del escenario radicaba en incorporar pinturas de fondo

en perspectiva. Aunque después la Academia prescindió de las pinturas y decidió abrir el espacio de la escena con una arquitectura de fondo fijo, un fondo arquitectónico en perspectiva falsa. Andreas Beyer, *El teatro olímpico* (México: Siglo XXI, 1997), 41-44.



Fig. 21. Pared del escenario
del teatro olímpico de
Vicenza, Italia.

El parecido del fondo escenográfico basado en espejos con las grandes salas de teatros públicos, permite observar que si bien nuestro gabinete no tiene los mecanismos de aquéllas para desplazar decorados, la movilidad ofrecida por las imágenes reflexivas no es una añadidura arbitraria sino un recurso sofisticado de los modos de percepción escenográficos característicos del barroco. A la vez, al operar el gabinete, este fondo de espejos significa la insistencia de que, culturalmente, el vacío del espacio escenográfico en uso exige no sólo una figura visual, sino una orientación escénica más ordenada¹³⁶ que el montaje errático de recuerdos que la individuación háptica transfiere medialmente al espacio teatral.

Más allá de hablar de meros espejos, muy distinto es el teatro catóptrico como tal. Encerrado en el interior del gabinete, tiene por fondo figurativo la imagen reflejada y actual del espectador mientras opera el mueble, en reciprocidad con la duración de la experiencia táctil con la textura del objeto. El espectador, que lo es en tanto operador, encuentra el cuerpo visual de su pasión en la red infinita de proyecciones móviles de su rostro, producida

¹³⁶ El orden visual del mundo, un orden ocularcéntrico asentado en el desarrollo y sintaxis de instrumentos científicos de conocimiento basados en la óptica, es el sello de la modernidad y del mundo en occidente. Cfr. Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", en *Vision*

porque el ángulo entre los espejos hace que éstos se reflejen entre sí. La red es contemplable inclinando el torso hacia la cavidad escénica del gabinete, de modo que la vista periférica del operador es separada del entorno exterior. Este gesto corporal de aislamiento del exterior, coordinado por la estrechez de los espejos según el diseño del gabinete, hace que nuestro teatro catóptrico funcione como una cámara oscura.

El parentesco entre teatro catóptrico y cámara oscura es legítimo de acuerdo con la sintaxis del mueble. Cada espejo alargado verticalmente, aislado por la caja que hace el cuerpo del mueble, echado al fondo como pequeña caverna teatral, absorbe una pequeña parte de la luminosidad del mundo exterior, proyectada en el reflejo a manera de pared "con profundidad". Es la profundidad que da el espejo, superando la planitud de la cámara oscura, el aspecto que reserva un espacio para mostrar la red de dobles del espectador. Puedo entonces decir, respecto a la profundidad, que el teatro catóptrico en el gabinete es un estado de maduración de la cámara oscura. Esta maduración también se manifiesta en la singularidad técnica del arreglo de espejos. Cada uno se comunica con otro mediante

and Visuality, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), 3-28. A la par, como un residuo de la antigüedad, estará el orden de unicidad de los dramas, expresada como sucesión encadenada de hechos.

la posición observadora del espectador. El teatro catóptrico alberga entonces un universo de cámaras oscuras retroalimentándose continuamente, toda vez que cada proyección es una singularidad individual porque los reflejos entre espejos no son iguales. De aquí subrayo dos resultados:

- La realización visual del gabinete pertenece a los aparatos proyectivos. Mediante el modo de individuación técnica del teatro catóptrico, el gabinete proyecta la figura de un sujeto “dulce” que, a diferencia del racionalismo fecundado en la perspectiva cónica de la pintura, no es racional sino próximo a la absorción lúdica y proyectiva del apetito –y por ende, próxima de lo pasional y de lo deseante mediado, en este caso, por la permanencia de un objeto que ofrece el tacto. Según Déotte:

En el caso [de la proyección] del aparato perspectivo, todo se deduce de la identidad del punto de fuga y del punto del sujeto, porque a causa de la construcción geométrica, el sujeto ya está siempre allá, al fondo del dispositivo, como la araña en el fondo de su tela, esperando la singularidad cualquiera para transformarla en subjetividad metafísica [porque el sujeto ya siempre está allí, independientemente de un espectador concreto]. Pero nada es comparable con la *camera obscura* [...] es una técnica “dulce”, producida por un medio físico, un artefacto lúdico y pueril si se lo compara con la dominación adulta y viril sobre lo visible que general la perspectiva [...] Si el sur –de la Europa renacentista– privilegió el rayo central de la pirámide

¹³⁷ Jean-Louis Déotte, “Temporalidad de los aparatos modernos”, en *La época de los aparatos*, op. cit., 179.

visual, que permite dominar las cosas vistas, el norte se contentó con una visión periférica, donde los fenómenos pueden advenir no en la claridad y la distinción de la frontalidad sino en la imprecisión y la penumbra de la lateralidad.¹³⁷

- La comunicación inter-proyectual de espejos multiplicando los rostros pasionalizados del operador-espectador en el teatro catóptrico, produce una alegoría del alma, entendida como el *acto* individuación psíquica (incorpórea) del sujeto proyectado repetidas veces desde sus puntos de inflexión hacia dentro del teatro catóptrico. Un alma, según la lectura de Deleuze al barroquismo de Leibniz:

[...] siempre incluye lo que capta desde su punto de vista, es decir, desde la inflexión. La inflexión es una idealidad o virtualidad que sólo existe en el alma que la envuelve. Así pues, el alma tiene pliegues, está llena de pliegues. Los pliegues están en el alma, y no existen actualmente más que en el alma. [Desde el “ojo” del alma] el mundo entero [la singularidad continente del alma individuada] no es más que una virtualidad que sólo existe actualmente en los pliegues del alma que lo expresa.¹³⁸

La virtualidad e incorporeidad son relevantes en la proyección catóptrica producida por el gabinete. El cuerpo del operador, mediante el solapamiento sintáctico del tacto y la vista, se “desmaterializa” para funcionar como alegoría del alma, pues las repeticiones ópticas sin un cuerpo concreto, material, y puestas en la profundidad móvil del

¹³⁸ Gilles Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el Barroco* (Barcelona: Paidós, 1989), 35.

espacio reflexivo pasionalizado, coinciden con el supuesto del Barroco leibniziano de que el espacio que habita el alma –el cuerpo: un sistema perceptivo de órganos– es el ámbito de coordinación de estados simultáneos de una misma substancia psíquica.¹³⁹

Así, el operador contempla el espacio virtual proyectado por el teatro como estados de inflexión perceptivos que son traducidos ópticamente a variantes de ángulos visuales de un mismo sujeto individuado por su singularidad: antes y después, el alma es siempre la misma: un sujeto de individuación que refleja el universo indestructible.¹⁴⁰ Que estas vistas sean simultáneas es un síntoma de la idea de Leibniz de que el alma es una ente-lequia, es decir, un acto individual acabado y perfecto que existe por sí mismo.

Se podría dar el nombre de Entelequias a todas las substancias simples o Mónadas creadas [incluso aquellas con apetitos: las Almas], pues tienen en sí una cierta perfección, y se da en ellas una suficiencia que las convierte en origen de sus acciones internas y, por decir así, en autómatas incorpóreos.¹⁴¹

El modo de temporalidad que surge del teatro catóptrico y la red de dobles, da sentido al campo sin contorno de la permanencia háptica y consolida alegóricamente una imagen proyectiva de la memoria: “todo estado de permanencia de una substancia simple [como el alma] es una consecuencia natural de su estado precedente, así también el presente está preñado de futuro”.¹⁴² La memoria es el estado de apetencia del alma atada a un cuerpo. Representada por los objetos-recuerdo, permite ver que el alma está coordinada con otras substancias sin por ello perder perfección.

Lo que muestra la sintaxis del gabinete es que los estados de individuación técnicos corresponden a percepciones del alma, misma que por su singularidad, acabamiento perfecto y su condición de ser reflejo del universo, existe en acto y se manifiesta como tal, sin recurrir o a una representación o a un concepto. La alegoría performativa que proporciona el gabinete, es el medio de percepción para algo que en sí mismo no requiere de ser percibido.

¹³⁹ Cfr. Gustavo Bueno, “Introducción”, en: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadología* (Oviedo: Pentalfa, 1981), 29, 30.

¹⁴⁰ Según Leibniz, el alma es “espejo de un universo indestructible”. En: G.W. Leibniz, *Monadología*, op. cit., 128.

¹⁴¹ Ibid., 89.

¹⁴² Ibid., 93.

REFLEXIONES FINALES

Al inicio del presente ensayo anoté que la hipótesis es mostrar que este gabinete de la colección de Antonio Haghenbeck y de la Lama es un aparato estético según su poética asentada la sintaxis técnica. El concepto de aparato fue abordado particularmente en el tercer capítulo a partir de las investigaciones de Déotte. Según lo ahí abordado, el mueble da aparecer a un modo específico de temporalidad bajo la articulación de la memoria basada en tres momentos: el recuerdo háptico, el espacio escenográfico y el teatro catóptrico. En conjunto, el tiempo toma la forma alegórica de una memoria que, mediante el mueble, modifica los objetos y las figuras de percepción: un objeto táctil se ha convertido en recuerdo, un espacio escenográfico vacío en el llamado a una personificación narrada, el rostro reflejado en la multiplicación inabarcable de las constelaciones de la memoria. En los tres momentos el tiempo se manifiesta guiando el sentido

de lo que se ve y busca dentro del mueble. Cada figura material, mental y óptica es un aparecer singular del tiempo barroco, barroco que, según se indicó en el primer capítulo, es una agitación de formas.

El mueble, he argumentado, crea una imagen del sujeto ceñida a las formas de representación del barroco gracias a ciertas relaciones mediales de individuación. Estas formas son parte de otros medios socialmente asentados e integrados al mueble: el coleccionismo, la arquitectura, el teatro, la escenografía, el retrato. Por consecuencia este gabinete es un archiaparto, un objeto técnico transmedial, y, por ende, un enlace de individuaciones técnicas e individuaciones estéticas, que tensa la sensibilidad de los medios que conjunta. Sin embargo, el gabinete no maduró por completo como objeto técnico ya que no es muy probable que su uso se extendiera más allá de la clase burguesa; en términos de Déotte, por cuanto la temporalidad de los aparatos, no hizo época. No obstante, su sofisticación para concentrar y poner en diálogo distintos saberes y percepciones hace notar el carácter de la época del barroco, basada en los “excesos” para combinar diferentes mundos individuados: el del ojo con el del tacto, el de la imagen móvil con el de la fija, el de las imágenes móviles con el de las mentales. Esta sofis-

ticación madurará dos siglos después con el cine y sus expansiones.

El trabajo poético del gabinete tiene implicaciones estéticas. Al respecto retomo una observación de Fernando Zamora Águila sobre el gabinete y la proyección de un sujeto:

El gabinete es un objeto que contiene objetos. Y un objeto es objeto porque hay un sujeto que se proyecta en ese objeto. Es decir, hay una intensa relación tripartita objeto-proyecto-sujeto. No hay objetos sin sujetos que se proyectan en ellos. Los objetos no son meras “cosas.”¹⁴³

La estética recae en la apropiación, de parte del sujeto-espectador, de los objetos convertidos en imagen mediante el mueble. Este punto no fue abordado en la tesis porque demanda, entre otras cosas, un estudio amplio sobre la psicología, la afección y la fisiología de la sensibilidad basada en la luz y el tacto acorde al pensamiento barroco. En este sentido, mi ensayo abre puertas a investigaciones futuras. Por ejemplo, la de indagar desde la individuación técnica la mecánica del movimiento pendular de las imágenes—como diría Warburg—, cuyo valor oscila, por ejemplo, en este gabinete, entre el amor profano y el amor sagrado. Otro aspecto importante a investigar es la aproximación a los diálogos posibles del operador con su reflejo, a partir de las fuentes literarias de la época, para develar el mecanismo psíquico

¹⁴³ Nota de revisión de tesis. 27 de mayo de 2018.

que causa esa escisión interna y de proyección como pequeña veta del futuro aparato psicoanalítico. También, será necesario profundizar el valor simbólico del tiempo barroco sedimentado en el mueble a través del estudio de los posibles objetos resguardados en los cajones –un grupo de éstos son las vanitas- y otras prácticas asociadas con ellos en tanto preservadores de recuerdos, como el ejercicio privado de la escritura y la creación del doble en tanto imagen de cierta “mala fe” de la memoria.¹⁴⁴

Por otra parte, si bien se dice al principio de este trabajo que existe un inventario y un catálogo sobre estos objetos de uso de la época, en México no se ha conformado un discurso sobre la riqueza de su forma y sobre sus efectos estéticos a partir de la sintaxis. La investigación deja ver al gabinete como un aparato proyectivo y de subjetivación y que en el uso de este objeto se crea un modo de percibir y de conocer. En este sentido es, me parece, notoria su pertinencia en el área de Estudios sobre la Imagen del Posgrado en Artes Visuales de la FAD, pues el gabinete hace ver la potencia estética tanto de los objetos como de los muebles. Los estudios sobre la imagen abordan necesariamente las cuestiones a propósito de la (re)presentación en un espectro amplio, no sólo el del arte. Tal cuestión abarca la historia, la

¹⁴⁴ Cfr. Friedrich A. Kittler, *La verdad del mundo técnico* (México: FCE, 2018), 85-92.

antropología, psicología, los medios, la arqueología, la política, el estudio de los materiales y desde luego la estética. Si bien someramente, he desarrollado el ensayo sirviéndome de algunas de estas disciplinas –el estudio de los medios, la estética y un poco la historia. Avancé el estudio confiando que es preciso sacar la imagen del campo estricto del arte como si fuera éste el objeto de la estética. Creo, al abordar otras cuestiones se gana en dar oportunidad a la reflexión de cómo está estéticamente estructurada y cómo nos afecta una imagen.

REFERENCIAS

Bibliografía

Aguiló Alonso, María Paz. *El mueble en España siglos XVI-XVII*. Madrid: Antiquuaria, 1993.

Ariès, Philippe y Georges Duby. Historia de la vida privada. Vol.2: De la Europa feudal al Renacimiento. Madrid: Taurus, 2003.

_____. Historia de la vida privada. Vol. 3: Del Renacimiento a la Ilustración. Madrid: Taurus, 2003.

Austin, John L. *Hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990.

Barthes, Roland, Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 2009.

Baltrusaitis, Jurgis. *Le miroir: Essai sur une légende scientifique*. París: Seuil, 1978.

Bergström, Ingvar. *Vanitas. Fisionomía de un tema pictórico*. Italia: Edizioni dell'Orso, 1999.

Beyer, Andreas. *El teatro olímpico*. México: Siglo XXI, 1997.

Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017.

Compagnon, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. México: Siglo XXI, 2010.

De Kesel, Wilfried & Greet Dhont. *Flemish 17th Century Lacquer Cabinets*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2012.

Déotte, Jean- Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.

_____. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

Deleuze, Gilles. *Pliegues: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.

Descallar, Teresa, *Relación entre procesos mentales y sentido háptico: emociones y recuerdos mediante el análisis empírico de textura*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, 2012.

Descartes, René. *Discurso del método*. Madrid: Espasa Calpe, 2010.

_____. *La dioptrique*. Québec: Université du Québec, 2002.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000.

Francastel, Pierre y Galienne. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.

Gelio, Aulo. *Noches Áticas vol. I, Libro VI*. Salamanca: Universidad de León, 2006.

Gómez de Liaño, Ignacio, Athanasius Kircher: itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal, (Madrid: Siruela, 1985), 165.

González, Flores Laura. *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* México: Herder – Desiertas Ediciones, 2018.

Hernández, Miguel Ángel. *Coleccionismo en México*. Monterrey: Museo del vidrio, 2000.

Ivins, William, *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". En *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, 3-28. Seattle: Bay Press, 1988.

Kittler, Friedrich A. *La verdad del mundo técnico*. México: FCE, 2018.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadología*. Oviedo: Pentalfa, 1981.

Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.

Mauriès, Patrick. *Cabinets of curiosities*, New York: Thames & Hudson, 2015.

Maydeu, Javier Aparicio. *El teatro barroco: guía del espectador*. Barcelona: Montesinos, 2013.

McTighe, Trish, *The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama*. United States: Palgrave macmillan, 2013.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987.

Praz, Mario. *Imágenes del Barroco: Estudios del emblemática*. Madrid: Siruela, 1989.

Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 2007.

Rodríguez de la Flor, Fernando. *Era melancólica: Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: Olañeta, 2007.

_____. *Pasiones frías: secreto y disimulación en el barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005.

Schmitz, Hermann. *Historia del mueble: estilos del mueble desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963.

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

_____. La individuación a la luz de las nociones de forma y de información. Buenos Aires: Cactus, 2015.

Stafford, Barbara Maria. *Visual analogy*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

Stafford, Barbara María and Frances Terpak. *Devices of wonder: from the world in a box to images on a screen*. Los Angeles: the Getty Research Institute, 2001.

Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

Villari, Rosario. *El hombre barroco*. Madrid: Alianza, 1991.

Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*. Barcelona: Ariel, 2001.

Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

Páginas electrónicas

“Gilbert Simondon: Une philosophie de l’individuation”. *France Culture*. Revisado en mayo 17, 2019.

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/gilbert-simondon-24-une-philosophie-de-l>

“Sentido”. *Real academia española*. Revisado en julio 7, 2018. <http://dle.rae.es/?id=XbL0DxO>

Benjamin, Walter. *El Angelus Novus como alegoría de la historia*. Revisado en 12 de diciembre de 2018.

<https://previa.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista5/art4.pdf>

Cesare Ripa, *Iconologie*. Revisado en junio 20 de 2018, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130641h.textelimage>

Enrique Peraza. *Evolución histórica de las puertas*. AiTiM. Revisado en agosto 29, 2018,

https://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_4009_12155.pdf

Gabinete flamenco de ébano y carey de mediados de siglo XVII. Colección Casa Burghley, Inglaterra. Revisado en abril 19, 2019, <https://collections.burghley.co.uk/collection/a-flemish-tortoiseshell-and-ebony-cabinet-mid-17th-century/>

Museo Nacional del Prado. Quellinus Erasmus, Cupido en un delfín (1636-1638), Óleo sobre lienzo. Revisado en abril 19, 2019, [https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/cupid-on-a-dolphin/a210173e-594d-4a30-808b-74a0e762fb8d_visto en abril 19, 2019](https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/cupid-on-a-dolphin/a210173e-594d-4a30-808b-74a0e762fb8d_visto%20en%20abril%2019,%202019)].

Dibujo de la vista aérea del teatro de la memoria de Giulio Camillo. [En: <https://monaislami.wordpress.com/2018/05/02/yates-book-the-art-of-memory-the-memory-theatre-of-giulio-camillo/>, visto en abril 20, 2019].

Recorrido virtual de la maqueta del teatro de la memoria de Giulio Camillo. [En: <https://www.youtube.com/watch?v=WzYFgMKo7H8>, visto en abril 20, 2019].

Exposiciones

Colección de Antonio Haghenbeck y de la Lama. Exposición permanente en el Museo Hacienda de San Cristóbal Polaxtla. Puebla, 2017.

De prodigios y maravillas. Exposición temporal en el Museo Franz Mayer. Ciudad de México, primavera 2019.

