

Ese mundo vegetal que
vemos tan tranquilo,
tan resignado, en que
todo parece aceptación,
silencio, obediencia,
recogimiento, es por
el contrario aquel en
que la rebelión contra
el destino es la más
vehemente y la más
obstinada.

Maurice Maeterlinck,
"La inteligencia de las flores"

Barroco vegetal

Ángel Octavio Álvarez Solís



MIMESIS

MUNDOS POR VENIR

Barroco vegetal

© mimesis ediciones

© Ángel Octavio Álvarez Solís

Diseño: raúl rodríguez freire y

Mary Luz Estupiñán Serrano

Diagramación: Guido Olivares

Impresión: Alerce Talleres Gráficos

Ediciones mimesis

Santiago, Chile

edicionesmimesis.cl

mimesisediciones@gmail.com

Diciembre 2025

ISBN: 978-956-6130-18-5



ÍNDICE

[PROLEGOMENA] / 7

I. BIBLIOTHECA ABSCONDITA

EMPRESA 1. § IMAGO / 26

EMPRESA 2. § EMBLEMA / 37

EMPRESA 3. § PRAETER NATURAM / 51

II. RES HERBARIA

EMPRESA 4. § PHYTOGNOMONICA / 68

EMPRESA 5. § FLORILEGIUM / 81

EMPRESA 6. § THRIACA UNIVERSALIS / 100

EMPRESA 7. § THEOBROMA CACAO / 120

III. HIEROGLYPHICA

EMPRESA 8. § AENYGMATA / 140

EMPRESA 9. § AEGYPTIACUS / 154

EMPRESA 10. § FOSSILLI / 169

EMPRESA 11. § DILUVIUM / 188

IV. MATERIA MONSTRORUM

EMPRESA 12. § IMAGINATIVA / 204

EMPRESA 13. § FABRICA VESTIS / 216

EMPRESA 14. § MANUARIA / 228

EMPRESA 15. § CIVITAS VEGETABILIS / 244

[EPILOGUS] / 261

[INDEX FIGURARUM] / 267

[LITTERAE] / 269

[GRATIAS PLURIMAS] / 279

A Ingrid Sánchez, árbol
frutal que me enseñó
a echar raíces

A Eirene Álvarez, fruta
dulce que alimenta
todos los días

[PROLEGOMENA]



Emblema 1. "Egregio in Corpore". Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico* (Torino, 1654)

"La naturaleza es un poema que yace oculto bajo una forma secreta y maravillosa. Pero si pudiese el velo del misterio desgarrarse, reconoceríamos la odisea del espíritu".

(Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa y Oculta Filosofía*)

§ El Barroco es la última época que abrazó el misterio. Una época donde el sentido del mundo físico quedó injertado en imágenes y, al mismo tiempo, un momento histórico en el que las montañas, los ríos y los jardines fueron pensados como un poema. La naturaleza es un poema. La naturaleza es un soneto sembrado por endecasílabos frutales y versos florales. La naturaleza barroca posee una métrica cuyo código solo es accesible para un dios horticultor dejando al humano en soledad con las demás especies. La naturaleza quedó oculta bajo las hojas del secreto y las ramas de la maravilla. Por esta razón, el barroco dudó de los métodos modernos para explicar los secretos de la naturaleza y confió en las posibilidades escriturales del ensayo. Sin embargo, el ensayo y el método son antitéticos. No es fácil admitir que el ensayo posee un solo método ni que el método pueda ser ensayado para ser eficaz o ponerse a prueba.

Anticipar el método, subscribirlo como un recurso de escritura filosófica, resulta problemático, cuando no una impostura o un alegato en favor de la racionalidad clásica. Dadas estas condiciones generales del ensayo, quizá el único método que admitió el barroco americano es el trabajo sobre la propia lengua. El punto de partida de este libro es el supuesto de que el barroco es una lengua de trabajo: de trabajo filosófico sobre las imágenes, de trabajo material sobre los retazos de la escritura poética y de trabajo histórico sobre las ruinas discursivas de proyectos científicos fracasados. No obstante, el barroco como lengua de trabajo no debe dejarse seducir por el corsé filológico ni por el culturalismo ecocrítico, pues es razonable, y acaso justificado, aceptar que el Barroco es una *lengua vegetal*: una lengua injertada con flores filosóficas, frutos científicos y raíces teológicas. Desde sus inicios, el barroco americano ha sido un *barroco vegetal*.

La historia de los estilos de investigación constituye una lección metodológica. Contra el método de composición romántico que tiene por impulso la soledad del genio, la lengua barroca supone una descentralización de la subjetividad analítica: un intercambio energético entre convención, tradición e invención. Una floresta escrituraria que oscila entre el silencio místico y la abundancia retórica, pues las escrituras barrocas son compostas de sistema, conjetura y agudeza. Después de todo, la modernidad heredera del cartesianismo se inauguró con un discurso, un discurso sobre el método que sirvió de preparación para una geometría analítica. Como Euclides, Descartes escribió para dejarse orientar por las matemáticas y para no perderse por los senderos de la duda como Sexto Empí-

rico. De hecho, el propio Descartes empleó en su discurso la metáfora medieval del *bosque* (*foret*), el lugar donde surge el peligro y el riesgo de perdición, para encontrar el camino de la razón:

Mi segunda máxima fue la de ser en mis acciones lo más firme y resuelto que pudiera y seguir tan constante en las más dudosas opiniones, una vez determinado a ellas, como si fuesen segurísimas, imitando en esto a los caminantes que, extraviados en algún *bosque*, no deben andar errantes dando vueltas por una y otra parte, ni menos detenerse en un lugar, sino caminar siempre lo más derecho que puedan hacia un sitio fijo, sin cambiar de dirección por leves razones, aun cuando en un principio haya sido sólo el azar el que les haya determinado a elegir ese rumbo, pues de este modo, si no llegan precisamente adonde quieren ir. Por lo menos acabarán por llegar a alguna parte, en donde es de pensar que estarán mejor que no en medio del *bosque* (René Descartes, *Discurso del método*, 1637: tercera parte).

Contrario a la cavilación cartesiana, el barroco es un arte de *forasteros*, una caminata de leñador que no tiene miedo de perderse. Una “senda perdida” o *Holzwege* que traza los caminos que desaparecen en el bosque, tal como lo pensó un connotado filósofo alemán. La elección de la metáfora del bosque no es fortuita. Como la palabra *bosque* (*forest*, *foret*, *forst*) proviene del concepto jurídico de *foresta* —la tierra localizada fuera de los límites soberanos por medio de un decreto real—, el término estuvo relacionado con una práctica medieval específica: el mandato de los monarcas por imponer prohibiciones públicas a vastas extensiones de tierra. El objetivo de la *foresta* consistió en asegurar la supervivencia de la flora y la fauna, lo que a su vez garantizó la supervivencia del ritual real de la caza de animales. Por lo tanto, un *bosque* es jurídicamente una *foresta*: un lugar por *fuera* de la tierra cultivable, por *fuera* del derecho, por *fuera* de la ciudad y por *fuera* de la soberanía política, pues el verbo *forestare* significó “mantener fuera, colocar fuera de los límites, excluir.”

La condición agreste del barroco americano cosechó necesariamente las artes forestales del pensamiento vegetal. Esto implica que la “vegetalidad” de la lengua barroca puede sembrarse en las plantas, cultivarse en los cuerpos humanos o injertarse entre los santos y las vírgenes,

con la advertencia de ser una escritura arborescente y no un reflejo diáfano de la conciencia. La escritura barroca es una escritura vegetal. La escritura barroca admite el ritmo oscuro y expansivo de las plantas. Por ello, la escritura barroca es una poética vegetal, un pensamiento de segundo orden, la observación sobre una escritura previamente regalada a los vivientes: una *archi-escritura* del mundo natural. La escritura inscrita en el mundo físico de las plantas, los animales, las montañas y las piedras antiguas recibió en esta época el nombre de *naturaleza*. A diferencia del cartesiano moderno, el barroco moderno tipificó a la naturaleza como escritura jeroglífica, no como superficie terrestre o *res extensa*. Dadas estas condiciones climáticas del Barroco, cabe preguntarse ¿por qué los barrocos escribieron tratados científicos si básicamente la naturaleza es una escritura de signos y secretos? ¿Cómo injertaron los naturalistas del siglo XVII la tradición clásica con la flora americana, si el barroco es un naturalismo de corte teológico? La respuesta irá germinando a lo largo de este ensayo como *un barroco vegetal*.

El barroco vegetal es un recorrido sinóptico de la relación entre naturaleza y escritura, entre la física sagrada y la imagen sensible. Una relación metafísica que piensa a la naturaleza a partir del misterio, lo inquietante y lo extraño. Por esta razón, los naturalistas, los filósofos y los poetas del siglo XVII ayudaron a sembrar una teoría jeroglífica del saber natural. Una teología sensible que hace del emblema el soporte de transmisión de sentido. El barroco vegetal encuentra, entonces, una afinidad electiva entre las plantas y los indios americanos como los sobrevivientes del fin del mundo, del fin de *un mundo*, pues ambos fueron los cuerpos físicos que padecieron el primer colapso civilizatorio. Si las plantas como los indios son "supervivientes", de ambas agencias "naturales" se desprende un *sensorium* compartido: las plantas y los indios son vegetales pasionales, formas de vida con *connatus* permanente. Los indios del Barroco son pasiones alegres que experimentan el júbilo por la luz del día. Las plantas actúan como afecciones melancólicas cuya sombra les impide sembrar frutos eternos. Las plantas americanas son así "indios coléricos", y los indios americanos, "plantas rabiosas", tumultuosas; plantas sésiles capaces de romper el hierro del imperio.

Precisamente, el barroco vegetal está urdido con una estética de lo *pre-humano* (plantas, animales, ángeles, vírgenes y minerales) y traza un lugar poscolonial donde no existe la distinción decimonónica entre na-

turalaleza y cultura. Para el barroco vegetal, la escritura producida en América en el siglo XVII constituye un archivo de antigüedades naturales que inaugura las condiciones sensibles para pensar los límites modernos del concepto geométrico de *naturaleza*: un concepto no antropocéntrico del mundo natural liberado de la agencia humana. En este momento, los últimos teólogos de Occidente defendieron un concepto de *naturaleza* sin dominación divina ni intervención humana: una *naturaleza artificial* capaz de habitar un tiempo sin raíces antropológicas. Por consiguiente, la hipótesis del Barroco vegetal es que la modernidad barroca es una *teología estética*, una estetización de la distancia con lo divino que, en lugar de profanar la naturaleza como lo hizo la ciencia experimental, aspiró a tratar los objetos naturales como materia de sacramento, como viandas ornamentales labradas por las manos de un jardinero supremo. Una sensibilidad teológica con alta capacidad herbaria. Por lo anterior, el barroco vegetal debe ser entendido como una práctica de la lectura en la que el mundo físico acontece como el segundo libro escrito por Dios, un mundo hecho a partir de signos escondidos en jeroglíficos, emblemas y símbolos. Aunque la concepción “libresca” de la naturaleza provenía de algunos teólogos de la Edad Media, y en pleno siglo XVI adquirió su máximo de concentración histórica debido a la recuperación de las fuentes clásicas, en el Barroco se produjo una experiencia intensiva de lectura por el cruce entre dos tipos de naturalismo: un naturalismo fiscalista que proyectó la transformación espiritual por medio de la racionalización del mundo natural y un naturalismo vegetalista que explicó la lógica de la naturaleza como si fuese un mundo angelical motivado por la irracionalidad del mundo visible. Un naturalismo inspirado en el humanismo reformado, otro proveniente de la modernización católica.

La anterior oposición conllevó a una elección metodológica. El barroco vegetal puede leer los textos del siglo XVII *con* mirada naturalista o *con actitud* vegetal. La primera forma de lectura toma a la naturaleza como objeto privilegiado de análisis aceptando que el Barroco nunca dejó de pensar en el registro de la filosofía natural. La segunda retoma el modo de enjertación mutualista de las plantas, de las alianzas micelares entre hongos y árboles, de las comuniones larvarias entre parásitos y animales, para reescribir y leer el barroco del mismo modo que los vivientes respiran, se nutren e hidratan: con el ritmo paciente de la conexión sistémica y orgánica de la vida. Para los barrocos, todo está conectado con todo. La

parte involucra al todo porque cada parte es una totalidad abierta e infinita. Un árbol, una hoja o un molusco resguarda el trazo fino de la mano del creador. Como explicó con nitidez el gran horticultor de las mónadas barrocas, la materia es un jardín que siembra el infinito para reproducirlo ininterrumpidamente: “cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es también un jardín o un estanque similar” (Leibniz, *Monadología*, 1714: 81). Como método, el barroco vegetal es una distensión botánica en un doble sentido: una *poética del injerto* cuando escribe acerca de la naturaleza y, al mismo tiempo, un *injerto de poéticas* (mediterráneas, indígenas, africanas y mestizas) cuando lee los signos naturales con actitud vegetal.

El barroco vegetal contraviene el tópico historiográfico que sostiene que, si el Renacimiento investigó el universo, el Barroco pensó las bibliotecas. ¿Qué rendimiento explicativo puede obtenerse si se piensa el proceso invertido? ¿Un barroco que piensa físicamente el universo teológico o un barroco que explica estéticamente el libro de la naturaleza? ¿Un barroco que describe teológicamente los signos inscritos en la naturaleza o un barroco que imagina el mundo con sensibilidad vegetal? Las dicotomías a veces son productivas. A diferencia de las variantes contemporáneas del pensamiento vegetal, el barroco vegetal procede de una memoria arborescente donde está enraizada la relación tumultuosa entre letra, imagen y naturaleza. Sin la palabra, sin la palabra que entra por los ojos, los signos naturales no pueden expresar el misterio del mundo como lo prueba la literatura emblemática. La naturaleza “anfibia” de los objetos poéticos americanos, que pueden vivir en la Tierra como en el cielo, recuerda que los humanos somos plantas, que el humano comparte con la planta una sensibilidad inmemorial, una signature fundacional compartida también por los ángeles y las vírgenes. Este suelo común lo detectaron rápidamente los escribas americanos quienes, contra el animalismo cristiano de los humanistas europeos, concibieron el alma vegetativa como un principio igualitario antes que como una marca de distinción racial. Al respecto, Diego de Valadés, el grabador franciscano cuya madre tlaxcalteca “contrajo” nupcias sin consentimiento con el conquistador homónimo, reforzó la importancia política del alma vegetativa como la expresión de la forma más pequeña de lo viviente. Alterando la letra aristotélica con la selva americana, Valadés explicó por medio de imágenes sensibles por

qué la dignidad de los indígenas es análoga a la dignidad de las plantas: la formación de una forma de vida más noble, más secreta, el inicio del misterio del aparecer:

Bajo el *vegetativo* se entiende *todas las cosas que tienen vida*: el alma *vegetativa* y las partes de ellas, como son los árboles, las hierbas, las semillas, las flores, frutas comestibles y todos los demás frutos. Nota aquí la aplicación a las medicinas simples, pues nada es tan pequeño y vil que no tenga mucha utilidad, acerca de lo cual muchas cosas pueden ofrecerse al orador. Y es conveniente que el orador ascienda y descienda por grados de las causas, de lo más elevado a lo más bajo, y de lo más bajo a lo más elevado. Salomón "disertó acerca de los árboles, desde el cedro del Líbano hasta el hisopo que nace en el muro y también acerca de las bestias, de las aves, de los reptiles y peces" (Diego de Valadés, *Rhetorica christiana*, 1579: II, XVII).

Como puede anticiparse, lo vegetal acontece como la experiencia sensible de los vivientes, como cualquier cosa que tiene vida. Una experiencia animista que dota de dignidad ontológica a todas las especies. El problema con este tipo de experiencias ontológicas es que la historia de la ciencia únicamente se concentró en los resultados empíricos y los progresos de la filosofía natural convertida en ciencia experimental, ya sea bajo la forma de la ciencia moderna o bajo el sello del racionalismo como programa científico; sin embargo, parte de la historiografía de la ciencia contemporánea concentra su atención metodológica en la "estructura de sensibilidad" del conocimiento científico. Para comprender adecuadamente la lógica de producción científica, la nueva historiografía de la ciencia —próxima a la estética y los estudios visuales de los objetos científicos— destaca cómo la sensibilidad epocal condicionó las discusiones intelectuales y los descubrimientos propios de la ciencia natural. La cultura científica opera, entonces, como un modo de producción sensible que problematiza las condiciones de posibilidad de las prácticas materiales del poder intelectual y las formaciones discursivas del conocimiento científico.

I. BIBLIOTHECA ABSCONDITA



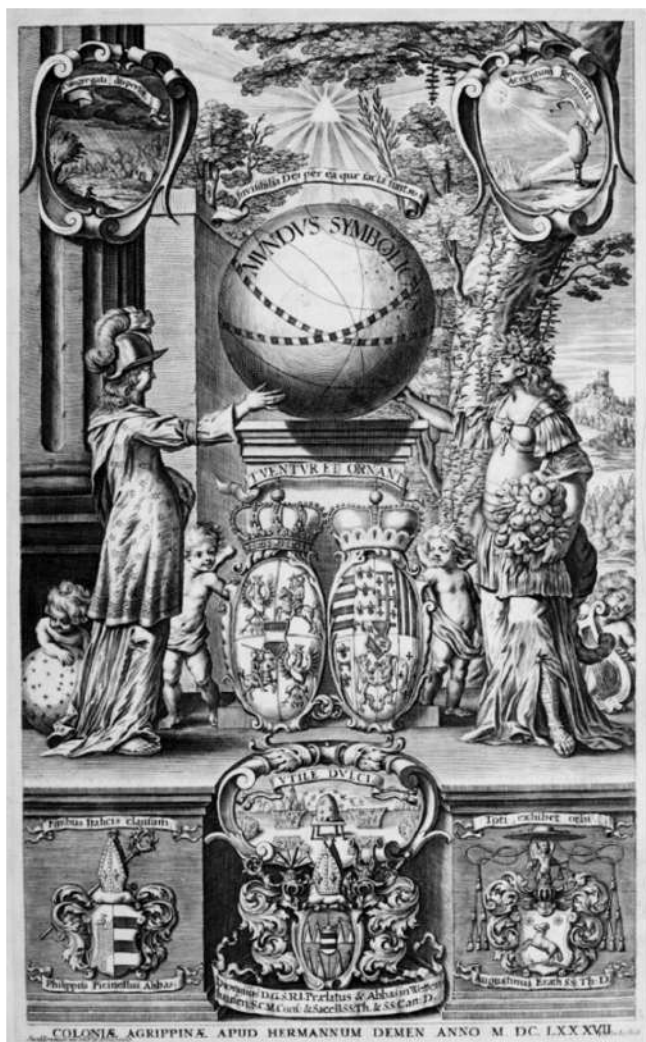
Emblema 3. "Wunderkammer". Ferrante Imperato, *Dell'Historia Naturale* (Nápoles, 1599)

In quo etiam quidam triclinium sternere solent cenandi causa. Etenim in quibus luxuria concesserit ut in pinacotheca faciant, quod spectaculum datur ab arte, cur non quod natura datum utantur in venustate disposita pomorum?

En donde algunos incluso suelen disponer un comedor para cenar. De hecho, en aquellos que el lujo permitió que lo hicieran en pinacotecas donde el espectáculo es dado por el arte, ¿por qué no van a usar lo que es dado por la naturaleza en ordenada belleza de frutos?

(Varrón, *De rerum rusticarum*, 1.59.1)

EMPRESA 1. § Imago



Emblema. 4. "Utile Dulci". Philippi Picinelli, *Mundus symbolicus* (Colonia, 1653)

§ 1. Las lágrimas derramadas por los ojos de las vírgenes barrocas son parecidas a las risas de los santos antes de entrar en furor místico: un gesto minúsculo que confunde el dolor con el placer, la naturaleza con el artificio, la oruga imantada con la piedra labrada por millones de años. Por esta razón, el Barroco es el último tiempo de la escritura y el primer momento de la imagen: esconde un hermetismo naturalista, una metafísica del jeroglífico, un arte combinatoria capaz de poner en palabra y en imagen el símbolo de lo invisible. ¿Cómo pensar la fractura entre escritura e imagen en tiempos de iconicidad absoluta? ¿Puede el barroco, una vez más, ofrecernos una excepción para aprender habitar el fin de la naturaleza? ¿Cómo imaginar que un insecto, una larva, una crisálida tenga la misma dignidad ontológica que un ángel o una montaña? El Barroco es la última estación histórica antes que la modernidad cumpla el proyecto técnico de constituirse como la época de la imagen del mundo. Un cosmos imaginal organizado por gestos, palabras, imágenes y silencios dedicados a transmutar lo invisible en formas naturales y en aspiraciones humanas. Una época que escuchó, por última vez, el clamor por el dios de los silencios. El Barroco es la época del grito de la naturaleza. Ya lo intuía el melancólico Benjamin respecto de la tristeza barroca de la naturaleza "hasta donde solo susurran las plantas, resuena un lamento."⁶

Para el cosmos barroco, el mundo natural es una escritura visual que alberga el misterio de la creación. Un texto sagrado colindante con lo profano que debe aprender a leerse e interpretarse con los ojos de la inmanencia. Un alfabeto hecho con signos de carne, de cenizas y piel muerta. Pero esta escritura, este "texto" del mundo requiere de un medio para expresar y transmitir el significado último de lo viviente: la imagen. Efectivamente, el cosmos barroco es un mundo simbólico que requiere de la imagen para poder descifrar el secreto del mundo natural. A diferencia de otras culturas del símbolo como la Edad Media o el siglo XX, el cosmos barroco asume que el símbolo es una forma viva que mantiene su latencia en la imagen impresa. La imagen es el pulso del símbolo, la intensidad de una forma natural oculta en el artificio humano. De manera que si en la Edad Media el acceso al símbolo fue por medio del texto escrito orientado en clave teológica, el Barroco pone en escena el símbolo con imágenes

⁶ Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje de los hombres". *Obras*, Libro II, vol. 7 (Madrid, Abada: 2009), 160.

sensibles como las plantas y las flores con animales y seres mitológicos, o con textos impresos que funcionan como imágenes profanas: emblemas, jeroglíficos, empresas, alegorías, expositivas, heráldicas... objetos estéticos puestos “ante los ojos” de un observador activo y doliente. En la escritura barroca, la imagen acontece como ékfrasis, como descripción detallada albergada en la memoria y disponible para la imaginación. En el texto impreso, la imagen es una forma de visualidad que nutre la palabra poética con el artificio pictórico. La imagen barroca no es una pintura, pero opera “como si” lo fuese pues está diseñada para ser tocada por el ojo, para ser olfateada por el espíritu. La imagen es así un “impreso” de pensamiento, un “sello” de ideas, una “escultura vegetal” para darle forma plástica a la conciencia. La imagen es la pintura del símbolo.

En el Barroco, la relación entre escritura e imagen es la muestra de que el sustrato natural del mundo supone la profanación visual de un orden teológico, que no existe una diferencia ontológica, acaso perceptiva, entre la naturaleza y el artificio, pues detrás del símbolo de la planta, de la figuración del animal o del tropo mineral, se esconde un vacío humano, una “nada” teológica cargada de sentido. La imagen vegetal expone este movimiento hacia al vacío y lo condensa de sustracción perceptiva. Walter Benjamin, el talmudista de la alegoría, notó con agudeza el hábito de las imágenes barrocas: “la función de la escritura barroca a base de imágenes no consiste tanto en desvelar las cosas sensibles como en ponerlas al desnudo sin más”.⁷

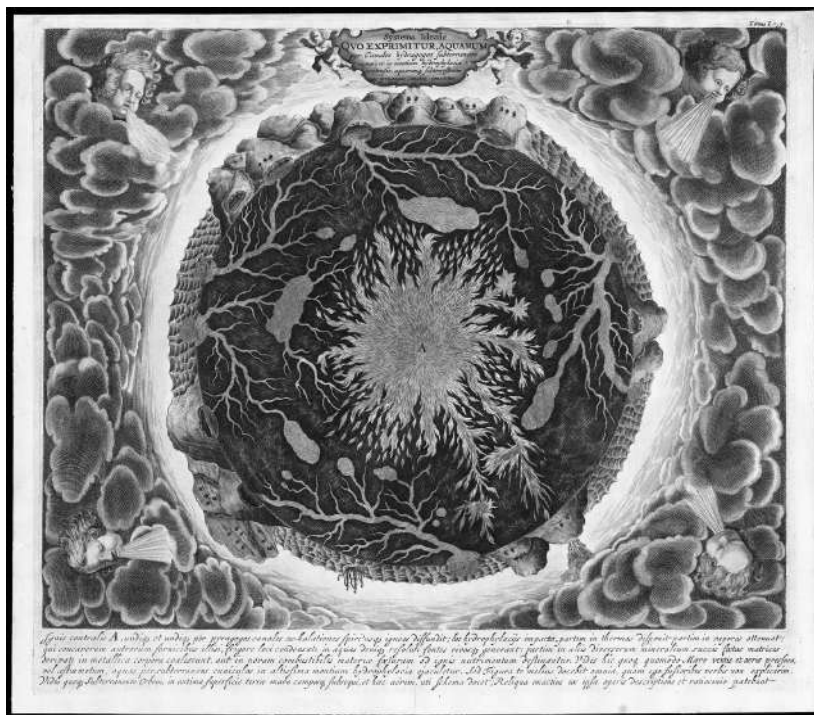
Por consiguiente, la singularidad de la imagen barroca radica en la diseminación de un régimen visual nuevo para la historia del cristianismo y, por extensión, para la historia de los sentidos en Occidente. La imagen barroca llevó al extremo antropológico la tesis teológica de la encarnación material del cuerpo de Cristo y, con esta operación técnica, puso al descubierto que el fin del cristianismo constituye el fin de Occidente como garante de la sensibilidad universal. De hecho, si se quiere ser justo con la antropología de los sentidos, el régimen visual que aparece en el Barroco representa el único momento de continuidad estética entre modernidad y catolicismo, pues contrario al *hegemón* historiográfico iberoamericano —pocas veces cuestionado—, la “modernidad” del barroco consistió básicamente en la consolidación de la reforma estética de los sentidos y en

⁷ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán* (Madrid, Taurus: 1990), 95.

ser el último esfuerzo político por unir con imágenes el cielo con la tierra. La modernidad barroca evitó que la inmanencia de la naturaleza terminara en un nihilismo afirmativo. La tristeza de la naturaleza no siempre acompañó a la melancolía del mundo. Por esta razón, la modernidad del barroco es fundamentalmente estética y antropológica, antes que moral o política, ya que no fue expuesta con violencia con la apertura “moral” del Concilio de Trento, ni con la formación de un orden político trasatlántico; mucho menos en ser una “alternativa” a la modernidad capitalista, colonial y protestante. El barroco no es una alternativa al mundo moderno: es su confirmación definitiva. El barroco constituye la primera crisis “moderna” de la razón moderna, no su desviación histórica. El barroco implicó, entonces, una estetización radical de la teología cristiana y, con ello, una nueva forma sensible de pensar que la creación del mundo —la creación del mundo natural, humano y celestial— es la obra de un pintor, de un grabador de la materia. La estética declinó en una *prima philosophia*. Saber que los humanos somos creados por un artista y no por una máquina o un diseñador tiene una profunda complicación antropológica: salvar al hombre o salvar al mundo no son lo mismo. La redención teológica aparece a la mirada secularizada como una salvación estética, la sustitución del arte por la religión. El barroco es la experiencia histórica del último proyecto de salvación cósmica, de una salvación terrenal por medio de imágenes de salvación celestial: una *apokatastasis*, restauración de la creación del mundo.

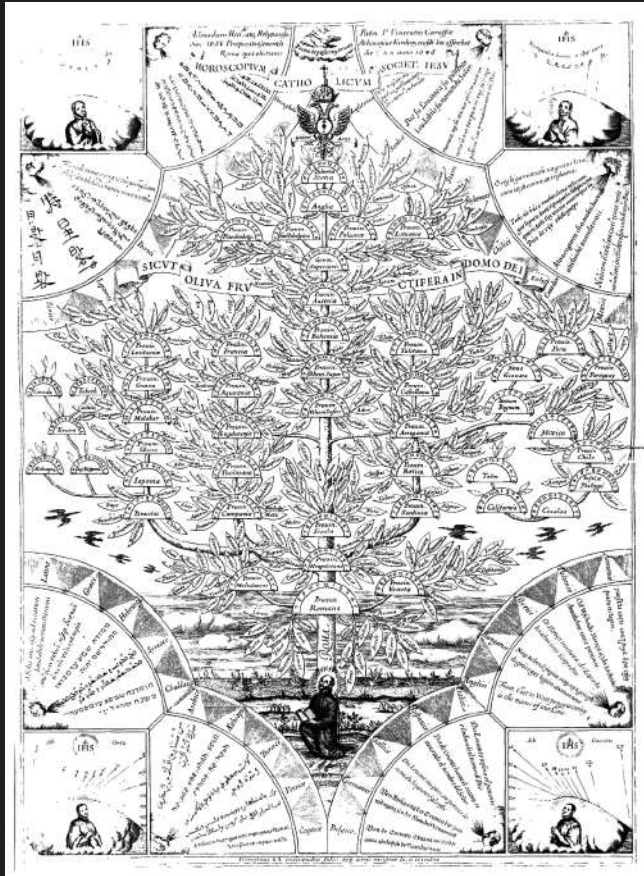
La imagen del *Mundus Symbolicus* que abre esta empresa muestra por qué, para el cosmos barroco, la creación de las formas simbólicas en el mundo es más parecida a la de un jardinero o un pintor que a la de un arquitecto o un diseñador. Dios cultivó a sus criaturas con el mismo ímpetu que Velázquez dibujó rostros para figurar el alma. Por ello, lo más próximo a los ojos celestiales y, a las manos de ese dios-artista, son las imágenes simbólicas construidas por los más altos ingenios humanos, pues las imágenes son formas originarias, ornamentos teológicos, formas arquetípicas de una mayor comprensión especulativa que trenza la belleza con la razón. Las imágenes son los metales preciosos del pensamiento. Las imágenes son los minerales que guardan el secreto profundo de la naturaleza. Baltasar Gracián confirmó esta intuición con gran sabiduría material: “los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas, son la pedrería preciosa, el oro del fino discurrir” (Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de*

ingenio, 1648: LVIII). Bajo esta acepción mineral, es notable para nuestro presente saturado de iconos y fantasmagorías, cómo la imagen barroca es el soporte material que permitió la modernización del cristianismo, el medio que introdujo un nuevo régimen visual que transmitió los ramajes del sentido en el cuerpo. Esta experiencia estética de la trascendencia sólo era posible, entonces, por la formación de imágenes de inmanencia, por la creación de hojas profanas que hospedasen el sentido. La naturaleza del cielo y la naturaleza de la tierra unidas por una proyección simbólica de imágenes minerales, vegetales y animales. La naturaleza barroca tiene un compromiso estético con la creación. Por lo tanto, la imagen es un medio teológico de producción visual del sentido natural de las cosas.



Emblema 5. "Hydragogos Subterraneos". Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus* (Ámsterdam, 1665)

EPILOGUM



Emblema 37. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1646)

"¡Qué fugaz es la vida! Las formas de los cuerpos brillan, al igual que se cantan sonatas. El hombre y la rosa aparecen por la mañana y por la noche se desvanecen. Todo se sucede, todo desaparece y nada perece".
(Julien Offray La Mettrie, *Sistema de Epicuro*, 1750)

Hoy que vivimos en una nueva “época glaciaria”, la sexta extinción masiva a ritmo de la acelerada crisis climática, vale la pena pensar que el mundo humano aconteció en el sexto milenio a. C. a partir de la unión de plantas, hilos, agujas, pieles animales y manos humanas. La misma situación biológica que en el barroco, donde los humanos habitaron con plantas, ángeles y magnetos espectralizados. A partir de este hecho, justo en el contexto de investigación sobre el cambio climático en el Neolítico, el arqueobotánico Eliso Kravadze encontró que los árboles y plantas que crecen en los periodos glaciares contienen “polen neolítico”: restos de plantas de miles de años de antigüedad con forma de hilo, las fibras más antiguas hechas por los humanos conocidas hasta el momento. Los hilos están elaborados de floemas, fibras flexibles obtenidas de las plantas, que requieren un procedimiento sofisticado para permanecer en el tiempo. No fue una tarea fácil para el equipo de trabajo de Kravadze reconocer qué fibras se hilaron con manos humanas y cuáles se habían torcido con el paso del tiempo. Por eso vale la pena imaginar que estas fibras originarias, estos hilos inmemoriales, yacen guardados como una aguja o un botón en el atelier de la bisabuela en la cueva de Dzuddzuana, en las región montañosa de Georgia. La cueva reveló, además, que estos primeros hilanderos moraron este espacio 34.500 años atrás para hacer algo hoy común, pero evolutivamente singular: tejer ropa sofisticada con hilo vegetal. Si contrastamos la escena originaria de la cueva —una cueva que convocó a los primeros homínidos para ser simbiosis con la materia vegetal y sobrevivir como especie colaborativa tejiendo hilos— con el *sarcófago de hormigón* construido en 1986 para evitar la radiación del reactor 4 de la “planta nuclear” de Chernóbil —la tela metálica que cubrió como tumba al planeta—, la metáfora del fin del tejido humano aparece con inusitada tragedia, salvo por una leve, acaso minúscula esperanza: las plantas son sobrevivientes. Las plantas son testigo de la memoria vegetal del planeta y de la historia de los humanos.

La *lectio* última del barroco vegetal es que, salvo casos antropocéntricamente especiales, las plantas, los vegetales y las flores no necesitaron de especulación filosófica, acaso consolidación poética; sin embargo, la conjetura planteada en todas estas páginas es que el barroco vegetal es simultáneamente una escritura poética y una especulación teórica sobre las formas de vida no-humanas. Este gesto de naturalismo radical implica que el barroco vegetal no sea postulado como una escritura descriptiva

de plantas, una botánica pasiva o una historia natural en el sentido clásico del término, sino que existe un tipo de escritura con las plantas, una fitoestética de corte teológico, una escritura que logró desplazar el punto de vista humano y permitió introducir formas vegetales en los principios fundamentales de la composición poética y la especulación filosófica. ¿Puede escribirse sin las manos humanas? ¿El Dios del Barroco es un dibujante de las especies o un jardinero que siembra vida en cualquier forma? ¿La escritura barroca es necesariamente antropomórfica o sus pulsiones teológicas abren un umbral para la vegetalidad? ¿Cuáles es específicamente la propiedad “vegetal” de la escritura barroca?

La dimensión vegetal de la escritura barroca inaugura, quizá por primera vez, la conexión fitocósmica entre pensamiento y vida. Una conexión estrictamente material, matérica, maternal, sin abstracciones mentales y sin gestos romantizados por un paraíso perdido. Por eso los barrocos inventaron el percepto, antes que el concepto, como atinadamente pensó Deleuze. El pensamiento como una manifestación selvática de conexiones sinápticas aparentemente desordenadas y la vida como un flujo ininterrumpido de formas vivientes relacionadas entre sí. Un círculo sensorial informado por un entorno de misterio teológico. Por esta razón, la escritura barroca no se reduce a formar parte de un periodo de la historia de la metaforología vegetal, o a ser encapsulada en la historia de la analogía entre la vida humana y la vida vegetal presente en las “raíces” del pensamiento occidental. Foucault se equivocó al colocar al barroco en la época de la analogía, lo traicionó su espíritu clásico y su inconsciente hugonote. Por el contrario, la escritura barroca conduce al arcano de nuestra racionalidad vegetal: la condición sensitiva del pensamiento. La vegetalidad, por lo tanto, es la primera *aisthesis* en el sentido originario del término. Somos plantas que gustan de echar raíces donde apenas existe la luz. Somos plantas en tiempos de oscuridad. Plantas como las del herbario de Chernóbil que, a pesar de vivir en condiciones de devastación, emergen como pequeños monstruos barrocos que desafían la armonía de la belleza clásica y reclaman una vida digna, soportable, única.

Para el barroco vegetal, el cuerpo es más cercano a la hierba que al árbol. Los perceptos son hojas que así como caen por el suelo ofrecen sombra a quien los cultive. En cambio, los pensamientos son firmes como un tronco, pero efímeros como el dulzor de una fruta. Para la escritura barroca, la vida es el jardín que debe cultivarse y disfrutarse según el ritmo de

cada estación, y no el paraíso perdido o el museo natural que almacena las formas de vida dentro de jaulas de cristal. Por consiguiente, el sensualismo del naturalismo barroco recuerda a la memoria que los pensamientos son pulsaciones, irritaciones y estímulos de las terminales nerviosas conectadas con el ambiente, ya que los sentidos son tan frágiles que no dudan en engañarnos permanentemente. En consecuencia, el regalo inmemorial del barroco es la defensa de que lo vegetativo es el modo de existencia sensitiva de cualquier forma de vida. La vegetalidad es lo mejor repartido del mundo entre las especies y no el maniático *bons sens*, como dictó la modernidad cartesiana. No es extraño, entonces, que la naturaleza barroca, y su expresión estética por medio de imágenes sensibles, retome la dimensión herbaria del pensamiento y la formación botánica de la escritura: un conjunto de combinaciones estilísticas infinitas ofrecidas por un subconjunto de materiales brindados por el entorno natural. La herborización de las ideas y alquimización de la forma poética del barroco conducen a un tipo de pensamiento vegetal situado: el pensamiento americano como el injerto entre el perspectivismo indígena y el universalismo católico.

Por último, una acotación metodológica. Una fábula escolástica. El *frontispicio* también conocido como *frontis* fue una práctica común en la historia del libro moderno. Con la aparición de la imprenta, la imagen impresa tomó el rumbo estético que hoy conocemos: modelar el pensamiento por medio de la visión. De ser un objeto decorativo a convertirse en un argumento visual, los *frontispicios* fueron la condensación visual de un texto escrito. A menudo, los *frontis* incluyen un grabado donde el título y el argumento principal de la obra se funden en una sola imagen. Los grabados suelen contener un emblema y, en ocasiones, un título extenso y una dedicatoria con olor a mecenas. Como era de esperar, los libros con *frontispicios* aspiraban a obtener el favor real, favor que no siempre se cumplía o llegaba a buen puerto. La estética no siempre triunfa sobre la política. Como la sabiduría, la belleza no goza de buena prensa en nuestros días, a pesar de que durante mucho tiempo orientaron la existencia en el mundo.

Para el hispanista alemán Ludwig Pfandl, los emblemas representan el caso más sobresaliente de "colectivismo estético", ya que este género injertó lo literario con lo visual sin poder distinguir la letra de la imagen ni de establecer una jerarquía entre ellas. En los emblemas, la diferencia entre el autor y el creador, entre el escritor y el artesano, se des-

vanece. Principalmente dirigidos a la educación sensible del soberano, los emblemas diseñados como “empresas” diseminaron un arte de las distancias o, si se prefiere, fomentaron la *perspectiva de la distancia*, ya que asumen que lo que se contempla con la cercanía de la imagen se comprende mejor con la lejanía de la palabra. No es extraño, entonces, que *Barroco vegetal* sea un libro confeccionado en 15 empresas, 37 emblemas, un prolegómeno y un epílogo. Un tratado barroco sobre la imagen vegetal en plena época de la imagen artificial. Por consiguiente, cada imagen de este ensayo fue seleccionada para operar como un “emblema”. Cada empresa utilizó el frontispicio de una obra barroca como si fuese un emblema por sí mismo y, al mismo tiempo, escribió un ensayo que orientara el sentido naturalista de la imagen. Cada texto dispone de una imagen y viceversa, cada imagen forma un texto con el fin de producir un ensayo visual.

Por lo anterior, la intención manifiesta de *Barroco vegetal* fue sembrar una ecología de las imágenes, ya que estas nunca dejan de ser interpretadas, y siempre podemos mirar las nuevamente. Las imágenes de la naturaleza permiten pensar la naturaleza de las imágenes. Las imágenes son indicadores absolutos: contienen estratos del tiempo y cambios de escala, razón suficiente para pensar las imágenes de la naturaleza barroca como un tiempo donde la naturaleza era misterio y el humano un ser miserable que apenas aspiraba a sobrevivir. Esta alteración del suelo del tiempo afecta de manera directa el modo en que “leemos” las imágenes del pasado y de sus respectivas escrituraciones: si los usuarios del libro en el Barroco podían no saber leer las palabras, al menos sabían codificar el sentido profundo de los símbolos. En contraste, los lectores contemporáneos sabemos leer las palabras, podemos seguir fácilmente la secuencia de un texto, pero hemos perdido la capacidad de interpretar los signos ocultos y las significaciones latentes de los símbolos. Nuestra época padece de *anemia alegórica*. El exceso de visualidad del presente conlleva, paradójicamente, a un analfabetismo de la imagen. Por ello, para poder aprender a vivir en la catástrofe civilizatoria, los barrocos ofrecieron una lección poderosa: necesitamos más imagen y menos visualidad. La imagen transporta el misterio sin necesidad de poner al humano en el centro del mundo, pues como indica la teoría de los emblemas, las imágenes solicitan de las plantas, los animales, los minerales y las especies divinas porque detrás del mundo natural subyace el significado último de lo que somos.

La época de los frontispicios terminó. La época del emblema colapsó cuando los lectores dejamos de poseer una cultura simbólica compartida. Los libros, hoy día, contienen una ilustración o varias, junto a una contratapa que, si no logra ser lo suficientemente persuasiva, podría llevar a las y los potenciales lectores a no adquirirlo y a los editores a no venderlo. Con esta presunción en mente, *Barroco vegetal* ensayó la posibilidad de tejer un ensayo visual, de confeccionar un libro de emblemas bajo la forma "barroca" de la empresa. Esperamos haberlo conseguido. El lector es el único juez que podrá deliberar si el ensayo cumplió su destino manifiesto, pues como enseñó el emblemista barroco, *purpura iuxta purpuram*: quien duda de la oscuridad de sus palabras, que prometa las tinieblas de la imagen.