

BARROCO: ESTA OBRA, AQUEL CONCEPTO, ESE PERÍODO

The Baroque: this work, that concept, that period

Facundo Ruiz

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
[nofacundosi@gmail.com]

Resumen: ¿Tiene sentido preguntarse *qué es el barroco*? Y en cualquier caso, ¿puede definírselo? El barroco ha sido a lo largo del siglo XX y, con renovado impulso, en los últimos treinta años, un problema muy estudiado y discutido, e incluso inevitable a la hora de pensar la historia literaria y crítica latinoamericana. Dos cuestiones han guiado, central pero desigualmente, su interés: una, referente a su concepto; otra, pertinente a su corpus. Y así, es frecuente que la relación entre concepto y corpus, ya por sobreentendida ya por autoevidente, resulte desatendida o permanezca implícita.

En este sentido, el presente trabajo se propone: revisar y precisar el concepto de barroco, atendiendo sus derivas críticas (especialmente literarias y principalmente para América Latina); analizar reflexivamente ciertos pasajes de la obra de sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695) y de Juan de Espinosa Medrano (Perú, ¿1630?-1688) que permitan una relación adecuada entre concepto y corpus; y por último, explicitar dicha relación y sus condiciones críticas de aparición a fin de pensar una posible distinción entre el barroco del siglo XVII y el (neo)barroco del XX.

Palabras claves: Barroco; teoría literaria; siglo XVII; sor Juana Inés de la Cruz; Juan de Espinosa Medrano

Abstract: Why should we ask ourselves about Baroque's meaning? In fact, ¿can we define it? During the 20th century -and specially for the last thirty years- Baroque has been one of the most studied and discussed issues. It remains an inevitable topic when thinking about Latin-American literary and critical history. Two questions have driven, mainly but unequally, its interest: one referred to its concept, the other to its corpus. Thus, the relations between concept and corpus -be they understated or self-evident- remain frequently unattended or implicit.

This paper aims to reexamine and clarify the concept of Baroque following its critical drifts, specially the literary ones and mostly for Latin America. It also aims to thoughtfully analyze several excerpts from the work of sor Juana Inés de la Cruz (Mexico, 1648-1695) and from Juan de Espinosa Medrano (Peru, ¿1630?-1688) that makes it possible to properly analyze the relationship between concept and corpus. Finally, it aims to clarify this relationship and the critical conditions in which it emerged in order to think a possible distinction between the seventeenth Baroque and the twentieth (Neo)Baroque.

Key words: Baroque; literary theory; seventeenth century; sor Juana; Espinosa Medrano.

Cada grande obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace porque no es una suma, sino una síntesis, una invención.

Pedro Henríquez Ureña (*La utopía* 44)

Definir el barroco, americano o europeo, así como escribirlo con mayúscula o situarlo históricamente —sea para delimitar un campo de pertinencia, sea para indicar la nitidez de un brillo o la consolidación de un trazo— son actividades especulativas e hipotéticas relativamente comprensibles, si bien no igualmente útiles. En cualquier caso, son actividades frecuentes y muchas veces necesarias a la escritura, cuando no exigidas por la propia investigación o estudio.

De esta manera, la definición del barroco ha sido ensayada y cuestionada a partir de criterios muy distintos; y por supuesto, nadie ha dejado de mencionar —antes o después de pronunciarse al respecto— la dificultad que ello involucraba, o las limitaciones funcionales que volvían estimable —aunque provisoria— cierta caracterización. A diferencia de otras distinciones convencionales pero sugerentes, como la de Renacimiento (y sus renacimientos: cfr. Panofsky *Renacimiento y renacimientos*) o la de Edad Media (y la medida de sus edades: cfr. Curtius *Literatura europea*), con el barroco ocurre que —en principio— hay que adjetivarlo (*europeo, americano*) para contenerlo o darle continente, y hasta determinar su aspecto gentilicio¹; y no pocas veces, volver a rotularlo (*barroco, neobarroco, neobarroso, transbarroco, neobarroso*²) para descubrirlo; amén de

1 Panofsky habla de un Barroco “original, la versión italiana del estilo”, mientras “los otros países de Europa [...] tendieron a seguir siendo manieristas dentro del marco del Barroco” (“¿Qué es el barroco?” 54). Sebastián considera el Barroco “un estilo internacional” pero creado en Italia y luego trasplantado —en América— como “expresión regional” (*El barroco iberoamericano* 32). Hatzfeld sostiene el origen italiano pero históricamente, puesto que ya existía “en España un gusto barroco permanente y eterno” (*Estudios* 29); eternidad que Carpentier situará en América (*Tientos; “Lo barroco”*) y que Marzo criticará ideológicamente: “El barroco es a la hispanidad lo que un muñeco a un ventrilocuo” (*La memoria* 10). Tapié habla de un Renacimiento (siglo XVI) heredero de Italia pero ya “heredero emancipado” (*El barroco* 36) que existe en toda Europa distintamente y que podría llamarse manierismo (1530-1580), período del que emana el barroquismo (italiano) o el clasicismo (francés) (*El barroco* 39-40).

2 Me refiero al ya conocido “neobarroco”, acuñado en 1955 por Haroldo de Campos (cfr. “Barroco, neobarroco, transbarroco”) y popularizado por Sarduy poco después (cfr. *Barroco y neobarroco* y Díaz “Severo Sarduy”), y que ya es usado —en 1960— por Macrí, aunque referido a la crítica al barroco de Antonio Machado (expuesta por su heterónimo Juan de Mairena); al “neobarroso” de Néstor Perlongher (*Prosa plebeya*); al “transbarroco” de De Campos (“Barroco, neobarroco, transbarroco”) y al reciente “neobarroso” de Tamara Kamenszain (cfr. Foffani “La extraña familia”).

graduarlo (de *barroco* a *ultrabarroco*³), e incluso, defender o desestimar su denominación misma (¿Barroco o Manierismo, o nada?⁴).

Sin embargo el problema —a mi entender— no radica allí; ni el barroco pareciera alentar (ni haber alentado) desorbitados desvelos al respecto. En cierta forma, el problema es evidente, ya que la pregunta *¿qué es el barroco?* elude una cuestión fundamental (quizás: fundacional) de lo que pretende reconocer y dar a conocer; pero siendo evidente, el problema no es simple, puesto que preguntar —más atinadamente— *¿de qué es capaz el barroco?* no transforma tanto el punto de partida como el plano en el cual va a ubicarse toda la geometría del problema. Una y otra pregunta implican el mundo de maneras completamente distintas (aunque no separadas), y conciben el arte —en la vida de ese mundo— de maneras hasta antagónicas.

Tentativamente: no hay una respuesta adecuada a *¿qué es el barroco?* porque la noción de “ser” reduce las singularidades e individuos a un único género, abstracto o “generalísimo”, que —aquí— llamaríamos “Barroco” y al que pertenecerían los “barrocos” (especies), sin dar razón de dicho cambio. Vale decir: el barroco no es una esencia o una cualidad esencial (de una obra, un período o un continente) sino una potencia y una cantidad potencial (un poder-obra, poder-periodizar o poder-contener); y por eso, es más pertinente —pero no más simple— preguntar *¿de qué es capaz el barroco?* Por otra parte, dos cuestiones distintas —pero no separables— concurren a sostener esta primera respuesta tentativa: en primer lugar, el hecho de que la pregunta *¿qué es el barroco?* sea un interrogante cuando menos equívoco, puesto que no aclara si se refiere al arte o a las obras de arte, si

3 El término “ultrabarroco” fue acuñado a mediados de 1920 por el Dr. Atl (seudónimo del pintor y escritor mexicano Gerardo Murillo) y aparece en su obra *Las Iglesias de México*. En 1940-1 es utilizado por Pedro Henríquez Ureña en sus famosas conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton (*Las corrientes literarias* 95), especialmente para la arquitectura americana, que todavía describe a fines de esa década (*Historia de la cultura* 56); a principios de los ‘50 Méndez Plancarte ya lo utiliza para la literatura (“Introducción” xxiii). En el año 2000, en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (California, EEUU), se inauguró la exposición *Ultrabarroque. Aspects of Post Latin American Art* (curada por Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor); a esta exposición y sobre el tema, vuelve Mabel Moraña (“Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco”).

4 Para Curtius —quien, a su modo, responde al planteo de Wölfflin (*Conceptos*)— las corrientes “anticlásicas” son manieristas y no “barroco” (*Literatura europea* 17-36); idea que Hauser retomará (*Historia social del arte*). Para Panofsky la relación es de originales y versiones o de marcos y enmarcados (cfr. nota 1), concepción que renueva la serie habitual (Renacimiento vs. Barroco) pues sería el barroco el que reinstauraría los principios clásicos alterados por el manierismo (“¿Qué es el barroco?” 54). Hansen, considerando que el barroco nunca existió históricamente en el tiempo que el término designa (“Barroco, Neobarroco e outras ruínas” 170), prefiere hablar de representaciones del siglo XVII. Sobre el uso y sentido de “manera” en el arte del XVI, cfr. Benévolo (*Introducción* 101-106). Este problema, habitualmente, está ligado a perspectivas históricas (separación de períodos o épocas) del arte. Para cierto estado de la cuestión, cfr. Figueroa Sánchez (*Barroco y neobarroco* 29-45).

pregunta por un arte barroco (sustancial o sustantivo) o por un rasgo barroco (modal o adjetivo) que permite reconocer ciertas obras, e incluso, agruparlas; y en segundo lugar, el hecho —reiterado— de que los acercamientos al barroco hayan puesto el énfasis en su capacidad, e incluso en sus muy diferentes (criticables o encomiables) posibilidades. Y así —por ejemplo— se ha hablado de su capacidad de componer un cuerpo de fenómenos culturales no sintéticos sino superpuestos (Picón Salas *De la conquista*), de ser directriz de una sociedad (Maravall *La cultura*) o de funcionalizar ideologías contrarias (Moraña *Viaje al silencio*; “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco”), de administrar la memoria colectiva (Marzo *La memoria*) o de modelar la subjetividad individual (De la Flor Barroco; *Imago*), de expresar lo americano e incluso de reconquistarlo (Lezama Lima *La expresión americana*) o, al menos, de exhibir la excepcionalidad de sus condiciones productivas (Paz Sor Juana); y así también, se ha hablado de que el barroco es capaz de subvertir un orden estipulado (Perlongher *Prosa plebeya*) o de universalizar un orden sin estipulación fija (Carpentier *Tientos y diferencias*; “Lo barroco y lo real maravilloso”), de repercutir infinitamente (Sarduy *Barroco; El barroco y neobarroco*), de distinguir una constante espiritual o metafísica (D’Ors “La querrela de lo barroco”), un concepto fundamental del arte (Wölfflin *Conceptos fundamentales*), una fatalidad estilística inaceptable (Acosta *El barroco de Indias*) o una persuasiva retórica tan textual como iconográfica (Sebastián *El barroco iberoamericano*), de establecer un procedimiento singular (Deleuze *El pliegue*), la lógica de ciertos fenómenos (Hofstadter *Gödel, Escher, Bach*), una imagen crítica y fragmentaria del mundo (Benjamin *El origen*), entre otros.

Llegados a este punto, donde se cruzan tantas líneas y tan distintas, la pregunta —incluso— cambia (complicándose aún más): *¿por qué el barroco parece capaz de cualquier cosa?* Pero he aquí que aparece una segunda respuesta tentativa: el hecho de que cualquier cosa sea capaz de devenir barroco implica que el barroco pueda pensarse y definirse como una noción común: “Aquello que es común a todas las cosas, y que está igualmente en la parte y en el todo, no constituye la esencia de ninguna cosa singular” (Spinoza *Ética* II prop. 37). Así, el barroco sería el enunciado de lo que es común a muchas cosas, a muchos cuerpos (*corpus*); un enunciado —como explica Deleuze (*En medio de Spinoza* 184)— en absoluto abstracto (ni género ni especie le son pertinentes) sino general, puesto que afecta cosas concretas, distintos pero singulares corpus: esta obra, aquel concepto, ese período. Y de esta manera, no hay equivocidad alguna: el barroco, en tanto *noción*, permite conocer cierta forma a través de la cual el arte se expresa, constituyendo manifestaciones distintas que —a su vez— dan lugar a ciertos modos artísticos expresados por corpus singulares (esta obra, aquel concepto, ese período); y, en tanto *común*, puede afirmarse *tanto* del arte *como* de las obras de arte, aunque no lo haga de la misma manera en cada uno (en esta obra, en aquel concepto, en ese período).

Finalmente ese enunciado de lo que es común a muchas cosas, a cierto corpus —y reuniendo ambas respuestas tentativas—, podría formularse de la siguiente

manera: el barroco es una noción común que expresa, en el arte, una cantidad potencial singular.

Pero —se sabe— no hay enunciado sin condiciones de enunciación, lo que explica —sin ir más lejos— que el barroco se exprese no sólo de cosas singulares, sino singularmente: *esta* obra, *aquel* concepto, *ese* período. Y entonces la pregunta cambia: ¿bajo qué condiciones se expresa el barroco?

Antes de tentar una respuesta a esta nueva pregunta, es necesario reconocer que el plano de definición ha cambiado (de enunciado a enunciación), pero que el sistema (expresivo) se mantiene, es decir: se trata de planos distintos pero de un mismo sistema (que funciona en cada uno distintamente). Hay, así, un plano de enunciado (plano ciertamente conceptual) donde funciona el sistema virtualmente, con sus propiedades y posibilidades; y hay un plano de enunciación (plano ciertamente afectivo), donde funciona el sistema actualmente (“lo vivo y lo próximo”, como dice Foucault en “Mi cuerpo, ese papel, ese fuego” 360) con sus apropiaciones y condiciones de posibilidad. O lo que es lo mismo: que el barroco pueda enunciarse (conceptualmente, y según se ha dicho líneas antes) como “una noción común que expresa, en el arte, una cantidad potencial singular”, implica virtualmente un conjunto de obras (corpus) con sus propiedades y posibilidades; aquí, entonces, “es posible” enunciar que la obra de Cervantes y la de Spinoza, la de sor Juana y la de Arcimboldo, la de Gregorio de Matos y la de Bach, la de Lezama Lima y la de Simon Hantaï, la de Severo Sarduy y la de Escher, entre otras, son barrocas. Pero que puedan serlo (virtualmente) implica que (actualmente) lo sean de maneras distintas: si esas obras acontecen barrocas (noción común), entonces lo hacen distintamente (bajo ciertas condiciones, naturalmente, irrepetibles e incomparables). Es decir: cada obra actualiza (afectivamente) esa noción común (conceptual) según sus condiciones de posibilidad.

Y entonces, no sólo hay dos planos distintos y un mismo sistema, sino dos planos relacionados y en permanente modificación, lo que implica que el sistema (en cada actualización) varíe. O lo que es lo mismo: que la noción común de barroco (su concepto) cambie según la obra en la que se exprese y según las condiciones de posibilidad que afecten la actualidad de la obra (su expresión); pero siempre, y en cada cambio y cada obra (en esta obra, en aquel concepto, en ese período), se mantiene una relación de comunidad nocional (un concepto), lo que explica que ese corpus exprese el barroco (virtualmente) y que la expresión del barroco se encuentre afectada (actualizada) por las condiciones, irrepetibles e incomparables, que hacen posible ese cuerpo (corpus) singular: esta obra, aquel concepto, ese período.

Y ahora sí: ¿bajo qué condiciones se expresa el barroco?

Las condiciones de un sistema expresivo son su “aquí entre estos límites”, como dice —inmejorable— Espinosa Medrano (*Apologético* 17); es decir, su circunstancia (o las variables que se consideren como tal). Límites, aquí, en un sentido positivo (y hasta existencial): no es lo que obstaculiza, interrumpe, silencia o prohíbe la expresión, sino lo que la circunscribe, lo que la distingue; en fin, lo que una expresión implica y produce “circunstancialmente”. En términos literarios, un cronotopo (Bajtín “Las formas del tiempo” 408): lo que hace aparecer un sentido en su singularidad expresiva. Los límites, de esta manera, no son definitivos aunque permitan definir, sino circunstanciales, es decir, más afectivos que conceptuales: actuales, actuantes. Y porque son circunstanciales, los límites se encuentran igualmente en la parte y en el todo, singularizándolos; pero sin constituir la esencia de ninguna cosa singular, sino expresando un modo de articulación, de composición, irrepetible e incomparable.

Cuando Juan de Espinosa Medrano se refería, en el prólogo “Al lector” de su *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662), a “aquí entre estos límites”, indicaba la “palestra de entendimientos” donde “peléase”, es decir, donde pensaba desarrollar su apologético en favor de Góngora y en contra de Faría y Sousa “sin que pase el desidio a la voluntad” (*Apologético* 17). No obstante, “aquí entre estos límites” (que murmura aún en el reciente *Aquí América Latina* de Ludmer) expresa no sólo las condiciones generales de enunciación (conceptuales) sino también condiciones muy singulares (afectivas). Así, y de forma general, el enunciado *Apologético* se formula bajo la condición de entender (concebir) que el juicio de Faría y Sousa es inadecuado a la poesía de Góngora, y no por el afecto que el Lunarejo tenga por la misma obra. Así también, y de forma singular, el *Apologético* se manifiesta aquí entre estos límites (americanos, coloniales), que afectan la enunciación tanto espacial (“en tan remoto hemisferio” o “distantes de corazón de la monarquía”, *Apologético* 16) como temporalmente: “Tarde parece que salgo a esta empresa”, pues “cuando Manuel Faría pronunció su censura, Góngora era muerto y yo no había nacido” (*Apologético* 17). Porque además, si de desplazamientos (espaciales) y tardanzas (temporales) se trata, el Lunarejo es claro: “¿qué puede haber bueno en las Indias?” (*Apologético* 17); es decir, ¿qué puede haber *nuevo aquí*? Y esta circunstancia no sólo es histórica sino literariamente clara o famosa (como la *Troiana fabula* de Tito Livio): esta andante empresa a la que sale el *Apologético*, cual caballero impaciente por deshacer agravios, enderezar entuertos y enmendar sinrazones, es aventura que hace —con difunta materia y desde otro mundo— una composición renovada (nuevo mundo), donde peléase.

Todo lo cual, tratándose del *Apologético*, es aún más expresivo ya que, bajo condiciones poéticas (la poesía de Góngora, el uso del hipérbaton, entre otras cuestiones), lo que lleva a la palestra del entendimiento Espinosa Medrano es la lengua española en América, su capacidad, puesto que Góngora, “sacándola de los rincones de su hispanismo” (*Apologético* 46), la hizo adquirir “nuevo ser [...] y amaneció entonces nuestra poesía” (*Apologético* 47). Pero con “nuestra poesía”

surge un nuevo “aquí entre estos límites”: esa noción común que es la lengua española, ¿expresa la misma cantidad potencial, la misma singularidad, fuera de sus rincones de hispanismo? Es decir (otra vez): ¿bajo qué condiciones se enuncia (es afectado, actualizado) el español fuera de sus rincones de hispanismo? ¿De qué es capaz el español *aquí* (fuera de España) y entre *estos* (americanos) límites? Y volviendo —o aquí, entre estos límites: ¿de qué es capaz el barroco?, ¿de qué es capaz el barroco fuera de sus rincones de hispanismo?

Aquí afuera, aquí adentro. La condición bajo la cual se enuncia o la definición de un *aquí entre estos límites*, que sor Juana no se cansa de exponer (por ejemplo en su *Crisis* de 1690), no sólo habilita el sentido singular de una noción común (como la de la mayor fineza de Cristo, según sor Juana y en la *Crisis*⁵), sino que es intensamente pertinente al barroco, a su noción común: expresar (explicar, explicitar) las condiciones que afectan su actualidad es un atributo del barroco; es —tentativamente— la condición expresiva bajo la cual tiene sentido la expresión de su noción común. No hay concepto (enunciado) sin afecto (enunciación); no hay noción común “barroco” sin esta obra, aquel concepto, ese período. La primera condición, así, queda definida por su misma noción común: si barroco, en arte, implica y explica cierta potencia (y no una esencia), esto es, una cantidad potencial (y no una cualidad esencial), entonces el barroco se expresa como una intensidad variable, más o menos infinita pero limitada puesto que —tanto para Spinoza como para Espinosa Medrano— la definición no implica el número⁶. El barroco se expresa, entonces, como intensidad (cierta cantidad potencial) si y sólo si es expresado por un grado (más o menos infinito o entre estos límites) de intensidad variable en cierto campo: esta obra en este campo artístico, aquel concepto en aquel campo filosófico, ese período en ese campo histórico. Y así, por ejemplo: el *Quijote* de Cervantes es una expresión limitada (a 2 libros, a

5 La tesis de sor Juana sobre la mayor fineza de Cristo (usualmente mal conocida y comprendida como tesis del beneficio negativo) aparece en la *Crisis* de un sermón (Puebla, 1690), donde la mexicana cuestiona lo sostenido por el padre portugués Antonio Vieira en uno de sus sermones pascuales (c.1650). No obstante, no sólo Vieira considera una mayor fineza distinta en otro de sus sermones (c.1645), sino que tampoco sor Juana refiere la misma “mayor” fineza (ni de la misma manera) en otros textos, como la “Loa” para el auto *El Mártir del Sacramento*, *San Heremengildo*, las *Letras de San Bernardo*, *El Divino Narciso* o los *Ejercicios de la Encarnación*. Todo lo cual (amén de la “curiosa” semejanza entre los interlocutores —portugueses— que sor Juana y el Lunarejo escogen para confrontar sus tesis), enfatiza y advierte sobre la importancia de considerar el “aquí entre estos límites” que cada texto define y dispone deliberadamente.

6 Menos sorprendente que muy estrecha, es la relación entre Spinoza y Espinosa Medrano, que aquí refiere a la concepción epistemológica: “la verdadera definición de cada cosa no implica ni expresa nada más que la naturaleza de la cosa definida. De lo cual se sigue [...] que ninguna definición conlleva ni expresa un número determinado de individuos, puesto que no expresa más que la naturaleza de la cosa definida”, dice Spinoza (*Ética* I prop. 8 esc.2); y Espinosa Medrano afirma que “el número no varía la esencia de la entidad” (*Apologético* 55). El más o menos infinito (como el “muy grande número”) de Spinoza es el infinito concebido como más o menos grande, pero limitado por su esencia; es entonces —teniendo en cuenta que “el número no es sino una manera de imaginar la cantidad”— “un número inatribuible, es decir, una multitud que supera todo número” (Deleuze *Spinoza y el problema* 172).

126 capítulos, a un conjunto de episodios, etc.) que estimula infinitas lecturas (que, incluso, exceden el campo artístico); por eso, cada lectura singulariza esa limitación y actualiza su infinitud concreta (la de *esta* obra). O bien: el “pliegue” de Leibniz es una expresión limitada (monádica, pliegue según pliegue, *plica-ex-plica*, etc.) que articula infinitas ideas (que, incluso, exceden el campo filosófico); por eso, cada especulación singulariza el “pliegue” y actualiza su infinitud concreta (la de *aquel* concepto). Y también: el “barroco histórico” es una expresión limitada (al siglo XVII, a la Contrarreforma, a cierta crisis política, etc.) que complica infinitas fases (que, incluso, exceden el campo histórico); por eso, cada periodización singulariza ese “período histórico” y actualiza su infinitud concreta (la de *ese* período). De esta manera, queda evidenciada una primera condición: no hay idea de barroco (concepto) sin corpus singular que lo exprese (afecto); y no hay corpus singular que exprese el barroco sin que se expliciten las condiciones actuales y actuantes (atributivas) de su expresión.

Ahora bien: esta condición es ciertamente reflexiva (lo que hace “naturalmente” del espejo un elemento “barroco” tautológico, principio de motivos muy distintos como el disimulo, la simulación, el travestismo, la máscara, el ser-parecer, el sueño-vigilia, etc.).⁷ Pero aquí, o entre estos límites, esta condición expresa menos una propiedad (separable, refleja, eminente) que un atributo (distintivo, reflexivo, inmanente) de una noción común (la de barroco), dando lugar a ciertos modos de expresión, que evidencian —tentativamente— la operatoria característica del barroco (*non opposita sed diversa*), que es también una de sus tan comentadas dificultades: la de distinguir sin separar (ni oponer), lo que implica antes cuestiones de isonomía que de autonomía, cuestiones de independencia antes que de escisión. Recapitulando: la noción común (barroco) se expresa, bajo condición reflexiva, como cierto grado de intensidad (cierta cantidad potencial) que (atribuida a la noción común) es expresada por ciertos modos. O también: la atribución de una cantidad potencial implica distinguir sin separar cierta intensidad (singular) en una noción común; la distinción sin separación modula una noción común en sus diferencias (singulares) que se expresan por modos, y que —finalmente— manifiestan distintas relaciones de composición (singulares) de una misma noción común.

Y he aquí lo que explica “eso monstruoso” (excesivo, transgresivo) del barroco, de sus “excéntricos” escritores o artistas y de su “pletórica retórica”, tan comentado por la crítica —a mi entender, inadecuadamente—; puesto que lo monstruoso (en el siglo XVII) hace pensar que en la Naturaleza hay forzo-

7 El espejo, sin embargo, es un “elemento barroco” más evidente que simple, puesto que la relación barroco-espejo ha sido leída muchas veces —a lo largo de la historia y a través de corpus diferentes— ya como “identidad” (paralelismo) ya como “reflejo” (quiasmo), en un sistema de *dobles, otros, y significantes*, y con una lógica causal emanativa o ejemplar que mantiene (para destruir o consagrar) la causa primera/efecto secundado o el modelo ejemplar/copia; mientras que la reflexión expresa menos una otredad (simbólica o significante) que una distinción (expresiva) de lo mismo, y actúa con un tipo de causa inmanente que opera modalizando, sobre un mismo plano productivo o de sentido común, distinciones atributivas.

samente composiciones, relaciones de composición: las cosas, los individuos, el mundo son conjuntos de relaciones precisas y fijas, en permanente combinación, pues sólo a partir de determinada composición es que una relación se singulariza (esta obra, aquel concepto, ese período) y puede combinar más o menos infinitas relaciones precisas y fijas. Y es que este conjunto de relaciones precisas y fijas de la Naturaleza son sus leyes o principios, que como sucede con cualquier retórica (a la que el barroco es tan afecto) y con cualquier matemática (a la que el barroco es tan atento), no impide nada ni prohíbe cosa alguna, sino que revela, da a conocer, y en cualquier caso, faculta. Lo “monstruoso” del barroco, así, no excede ley alguna, vale decir: su capacidad no es la de negar o transgredir, sino la de afirmar y comprender según relaciones de composición. Se asiste, en el siglo XVII, a un momento particularmente intenso de lo que Deleuze llamó el “largo error” (*Spinoza: Filosofía práctica* 35) que confunde ley con mandamiento y mandamiento con obligación moral de comprender, es decir, un límite de potencia con una regla de desarrollo (*Spinoza* 129): obediencia con conocimiento; o lo que es lo mismo: “el Ser con un *fiat*” (35). Las relaciones de composición, por “monstruosas” que sean, no transgreden ni prohíben nada sino que revelan y dan a comprender. Y lo que se revela, lo que se da a conocer, es —justamente— cierta composición de una relación: cómo se compone el mundo o los cinco polígonos regulares, la avispa y la orquídea o un diccionario, Europa y América o un soneto petrarquista.

Muchas de las ideas y especulaciones que fundaron —para rehabilitar o conjurar— el concepto de barroco (entre fines del siglo XIX y principios del XX) han presupuesto que la Naturaleza es, como notaba Baudelaire en 1863, “base, fuente y tipo de todo bien y toda belleza posible” (“El pintor” 59). Esta concepción moral de la Naturaleza explica el carácter “negativo” o “perverso” (encumbrado o despreciado) de ciertas concepciones del barroco, mientras que —éticamente y en el siglo XVII— las muy variadas relaciones de composición y descomposición de la Naturaleza (sus leyes o principios, según sea Newton o Spinoza, Kepler o Leibniz) no expresaban ningún valor (ningún bien, ninguna belleza; tampoco ningún mal, ninguna fealdad: cfr. Spinoza, *Ética* I Ap. y IV Pref.). Vale decir: las relaciones de composición no significaban nada esencial, sino que expresaban (y así daban a conocer) cierta capacidad, una potencia (*potentia*) que determinaba a existir y a obrar de cierta manera (Spinoza *Ética* I prop. 29) y de ninguna otra (Spinoza *Ética* I prop. 33), en tanto se trataba de la sustancia absoluta, es decir, de Dios (Spinoza *Ética* I prop. 34). Esto, además y como señalara Deleuze (*El pliegue*), distingue infinitamente el barroco del XVII del neobarroco del XX: una composición —sea un poema o una catedral, una geometría ética o astronómica— implica y produce principios, es invención (hallazgo o abducción) de principios. Ninguna tirada de dados, ninguna martingala ocurre sin producir e implicar principios, multitud de principios. Y cabe recordar que la pasión por los juegos de azar —en el XVII— corría pareja con su razón matemática expresada como *ars combinatoria*, sobre la que —vía

Raimundo Lulio y Atanasio Kircher— Leibniz disertó en 1666 y a la que sor Juana se refirió, al menos, en dos oportunidades (1681 y 1692)⁸. Ningún vacío, ningún origen; puro principio.

Al fin y al cabo: qué es un soneto, si no una composición. Y cuál es su relación singular, si no la de 14 versos endecasílabos con rima consonante distribuida de forma desigual en cuartetos y tercetos (o, si el plano de composición es el soneto inglés, distribuida en tres cuartetos o serventesios cerrados por un dístico). Todo lo cual, y sin llegar al Modernismo, tiene a su vez más o menos infinitas posibilidades de combinación: versos polimétricos, rima asonante, organización de masas expresivas y acentuales, desarrollo de ejes y sub-ejes, utilización o no de estrambote. Porque no se debe perder de vista, a riesgo de desentenderse del singular sentido del humor del siglo XVII (de su risa estética) que un conjunto de reglas de composición, por cerrado o inmutable que parezca o sea, siempre es combinable: acaece naturalmente en combinación. Y en la composición va la invención, y en la invención la vida, y en la vida todas las artes y relaciones combinables.

Sor Juana, cuya obra (y cuya vida) implica y produce tantas distinciones sin separaciones, y tantas relaciones de composición, lo expresa de la siguiente manera:

Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas vi el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña, que era la causa motiva, bailaba el trompillo; y no contenta con esto, hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso (*Obras completas IV* 459).

Con esta su locura (afecto), sor Juana reflexiona sobre el movimiento y figura (concepto) de un trompo singular (el que utilizan dos niñas para jugar) y concreto (el que gira en su presencia). El interés de sor Juana enseguida distingue, sin separar: le interesa no sólo el movimiento sino su causa motiva, y no sólo su figura sino su perfección. Es decir: no sólo la noción común (movimiento, figura) sino las condiciones de posibilidad que la actualizan (la causa de *ese* movimiento, la perfección de *esa* figura) y afectan su expresión (impresión o remisión del impulso): entre estos límites —aclara— puede tener sentido el conocimiento pretendido. O lo que es lo mismo: sólo así el movimiento y su figura (enunciado) son capaces de producir conocimiento (enunciación). Sólo de este modo (por relaciones de composición: entre harina y trompo, cálculo y experiencia, el mundo y mi locura) es que *una* relación (la del movimiento del trompo y su causa motiva, la de las figuras geométricas y su perfección actual,

8 Véase el romance n° 50 y el soneto n° 193 (sor Juana *Obras completas I*); sobre el tema, cfr. Bénassy-Berling (*Humanismo* 140-1).

la de ese fenómeno y mi interés) se singulariza y puede expresarse. Este trompo, aquellos conceptos, esa circunstancia: un sistema expresivo.

Y lo que es más interesante aún es que sor Juana no buscaba nada pero halla algo: las niñas aparecen, con el trompo, frente a ella, y de ese encuentro (no de búsqueda alguna) surge el conocimiento, el interés, el deseo; así también las líneas espirales (no los círculos esperados) se hallan en la harina cernida. Se trata, entonces, de un sistema de encuentros, no de un método de búsqueda; se trata de saber encontrar (concretamente) de qué es capaz esto o aquello, y no de saber buscar (abstractamente) qué es el movimiento o la figura circular; se trata, además y sobre todo, de hacer algo con eso singular (“mi locura”), de componer este trompo, aquellos conceptos, esa circunstancia conmigo: mi inclinación, mi interés, mi deseo⁹. Se trata, finalmente, de mi actualidad: de las relaciones que la componen y del modo en el cual puedo expresarlas, de las circunstancias que la definen y de las condiciones bajo las cuales puedo manifestarlas.

Y este sistema de encuentros, este sistema reflexivo, también explica distinta e inseparablemente —es decir: a su manera— de qué es capaz no sólo el barroco (noción común) sino el barroco expresado en América, en el siglo XVII, y por sor Juana (condiciones de posibilidad): ese corpus. Como el trompo, su literatura —y *entre estos límites*: la literatura del barroco americano— es también un impulso impreso independiente de su causa. Un impulso que —separado de la mano que lo imprime— gira solo, independiente de su causa motiva pero no separado de ella: el movimiento del trompo no es autónomo, es isónomo. La causa sigue siendo la mano (finita en su fuerza) y la intención (jugar, hacerlo girar), y por eso el movimiento —si infinito en sus posibilidades y figuras, es decir, si virtualmente infinito— ni será perfecto ni será eterno; pero tendrá —en acto— tanta perfección como su causa y podrá expresarla tanto como sus condiciones lo afecten. Y sor Juana sabía cuánto (cantidad potencial) y cómo (modo) la afectaban sus circunstancias, todas sus circunstancias; y “barroca ella”, no deja de expresar (explicar, explicitar) las condiciones que afectan la actualidad de su expresión, y de modos distintos expone las relaciones que la componen: no sólo en la “carta” al padre Antonio Núñez de Miranda (1682) o en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691), sino en sus poemas amorosos (donde el afecto se hace sistema), en sus obras de teatro (donde se hace presente, como el trompo, un movimiento concreto y sus figuras singulares), en el *Neptuno Alegórico* (donde se idean conceptos y se afectan razones para actualizar, entre estos límites, *esta* su locura: “de leer y más leer, de estudiar y más estudiar”) (*Obras completas IV* 447).

Nuevamente, no es que sor Juana y el barroco se busquen, sino que se encuentran, componiendo un sistema expresivo, singular y concreto: en esa obra, en aquel concepto, en ese período. Como un trompo, efectivamente la obra de sor

9 “Hago discretamente cosas locas; soy el único testigo de mi locura. Lo que el amor desnuda en mí es la energía. Todo lo que hago tiene un sentido (puedo pues *vivir*, sin quejarme), pero ese sentido es una finalidad inasequible: no es más que el sentido de mi fuerza.” (Barthes *Fragmentos* 38)

Juana fue un movimiento impreso independiente de su causa motiva, e incluso de ella distante: no sólo los tomos de su obra se publican en España (Madrid, Barcelona, Zaragoza, Sevilla), el primero a instancias de la ex-virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (*Inundación castálida* en 1689) y el último al cuidado de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (*Fama y Obras póstumas* en 1700); sino que sus textos sueltos e impresos en México (juegos de villancicos, “Explicación del Arco”, *Carta athenagórica*), suelen aparecer como “separados” de ella. Eterna y sorjuanina discusión: ¿fue sor Juana quien motivó la publicación de sus textos? La respuesta —según el extenso pasaje citado— es evidente: no, no fue ella quien motivó la publicación; pero no es simple: sí, fue ella la causa motiva de la publicación.

Como el trompo y —tentativamente— como la literatura moderna, su obra es un impreso independiente (no separado) de su causa. Y así, la obra de sor Juana es de *sor Juana*: esa *figura* enclaustrada de escritor, y ese movimiento (esa inclinación) cuyas líneas espirales fueron perdiendo impresión a medida que se iba remitiendo el impulso (vital, pero no sólo). Y sin embargo, la obra de sor Juana (esa figura, aquella escritora), ese trompo literario y barroco americano, es independiente de sor Juana (esa mujer, aquella monja): como ella frente al trompo que no impulsó ni buscó, o como el Quijote leyendo el *Quijote*, su obra gira impulsada por su mano al encuentro de un tercero, que ni la busca ni la ha impulsado, pero que al hallarla ve surgir un interés, un deseo, la posibilidad de un conocimiento distinto. Pero ese deseo que surge, ese conocimiento que se halla en el encuentro, ya no pertenece ni a la obra que gira ni a la mano que la ha hecho girar y ni siquiera a quien la ve girar. Nuevamente, el sistema (reflexivo) produce (distintamente) una nueva noción común que se expresa por relaciones de composición, en un tercer corpus: ese deseo, ese conocimiento, como las líneas espirales, no pertenecen a sor Juana ni a las niñas, tampoco al trompo o a la harina; pero expresan inmejorablemente ese corpus, la composición de relaciones que se ha dado “aquí entre estos límites”. Estas líneas espirales, aquella inclinación sorjuanina, esa literatura barroca, expresa singularmente —según sus condiciones de posibilidad o entre estos límites— una noción común: la de barroco que, una vez expresada en cierto corpus, se actualiza, variando el sentido de su unidad (el sentido de esa noción común: barroco) y su capacidad de expresión (la cantidad potencial singular de *esa* noción común) a través de un modo simple (composición) de relaciones (complejas).

Sin embargo, expresar las condiciones que afectan su actualidad —como condición expresivo-reflexiva— y hacerlo de cierto modo —como composición de relaciones— es apenas una *interface*, el núcleo de articulación entre una noción común de barroco y la singularidad concreta (vital) de esta obra, aquel concepto o ese período barrocos. Esto es: ¿cuántas y cuáles son “las condiciones” que afectan

la actualidad de una expresión singular (de esta obra, de aquel concepto, de ese período)? Y también: ¿cuántas y cuáles de estas condiciones pueden expresarse (virtual o actualmente) o cuántas y cuáles convienen (circunstancialmente) a la expresión? Como se ve, se trata ya no sólo de preguntarse *¿de qué es capaz el barroco?* sino *¿cómo esa obra fue posible?* O lo que es lo mismo: se trata ya no sólo —y por ejemplo— de saber *¿de qué es capaz el barroco sorjuanino?* sino *¿cómo fue posible la Crisis o el Sueño?* Sor Juana expresa ciertas condiciones: “Ser mujer, ni estar ausente / no es de amarte impedimento” (*Obras completas I 57*); o, ser mujer y estudiar no lo impide San Pablo, sino que lo limita al ámbito privado, mientras que su admonición refiere a circunstancias concretas (o debería ser leída “entre estos límites”); o también, “profesar letras” —esa negra pero natural (divina) inclinación— y profesarlas por mi gusto y con mi nombre (*Sueño*) o por ajenas preferencias y sin mi nombre (*Ejercicios de la Encarnación*), no cae bajo “mi potestad” ni es lo mismo que “mi locura”, etc.; pero ella nunca explicita todo eso junto o del mismo modo; no siempre le “conviene” a su expresión (sea por modo, sea por circunstancia) la manifestación de todas sus condiciones de posibilidad. Y otro tanto ocurre con Espinosa Medrano quien —como se ha dicho— bajo deliberadas condiciones poéticas (discutir con Faría y Sousa acerca de la poesía de Góngora), manifiesta delicados problemas ético-políticos de expresión (¿de qué es capaz la lengua del Imperio cuando la practican sus súbditos?¹⁰).

Entre ambas preguntas (entre *¿de qué es capaz?* y *¿cómo fue posible?*), el desplazamiento es ligero, sutil, pero claro, puesto que actúa como principio de individuación; el movimiento es menos secuencial que expresivo, más no-correlativo que ordinal: se puede responder cualquier pregunta en cualquier orden; se puede sólo atender una pregunta; y en cualquier caso, ambas respuestas se suponen: son planos que interactúan distintamente en un mismo sistema. No se trata aquí del manido (y maniqueo) pasaje de teoría a práctica, o de conceptos teóricos a análisis crítico. Se trata —justamente— de cómo una teoría, una práctica, una crítica define y entiende un sistema expresivo y la relación entre sus planos, de cómo plantea su “aquí entre estos límites” y expone el modo en el cual esos límites se articulan, afectivamente, como cierto sistema. Se trata, finalmente, de cómo todo eso —en el barroco, esa noción común— se supone más o menos infinitamente.

La expresión de condiciones y sus relaciones de composición, naturalmente, son más o menos infinitas. Pero limitadas: toda noción común ocurre como cierta intensidad y se expresa en esta obra, aquel concepto, ese período; es decir, ocurre y se expresa entre estos límites, de ese modo. Esto permite que existan

10 Si “mucho valdría Papagayo, que tanto parlase”, entonces: “harto es, que hablemos” (Espinosa Medrano *Apologético* 17). Imposible no recordar, sobre este tema de la lengua, los versos de sor Juana: “Error es de la lengua, / que lo que dice imperio / del dueño, en el dominio / parezcan posesiones en el siervo” (*Obras completas I 211*). Dice Franco: “Este lenguaje, digno de una moderna campaña de publicidad, jugaba con las expectativas de los lectores peninsulares, para los cuales todo lo proveniente del Nuevo Mundo era desproporcionado” (*Las conspiradoras* 53).

y puedan conjeturarse ciertos polos potenciales entre los cuales esa intensidad puede ser reconocida, calculada: distinguida. Y quizás aquí se encuentre una de las causas principales de que el barroco del siglo XVII y el neobarroco del siglo XX todavía se confundan improductivamente: no sólo es necesario concebir una noción común, la actualidad de sus condiciones y modos de expresión, sino —en buena medida— plantear ciertos polos potenciales entre los cuales esas condiciones y modos adquieren sentido singular, esto es, sentido para esta obra, aquel concepto, ese período. Así, para el barroco del XVII y del XX sería pertinente considerar la circunstancia histórica y estética incomparable (pero componible) que coloca de un lado el teatro y del otro el cine, de un lado la confesión y del otro el psicoanálisis, de un lado una monarquía crítica y del otro un Estado-Nación transnacional; y todo esto, sin perder de vista lo que los une indefinidamente (la ciudad barroca, la ciudad moderna), y lo que hace que ambos “surjan” juntos *hic et nunc* y en más de una especulación (su noción común). Ya decía Jean Franco que los “valores aristocráticos” presentes en la poesía y el teatro de sor Juana (merecimiento, obsequio, fineza, acaso, etc.) “son tan ajenos a nosotros como en el siglo XVII hubieran sido los conceptos de rivalidad entre hermanas, el temor a la castración, y la sublimación” (*Las conspiradoras* 57). Esta ajenez, menos que separar permite distinguir y componer, adecuar los modos de expresión a sus condiciones expresivas, y atribuir ambos a una noción común, la de barroco.

Para el barroco del siglo XVII —tradicionalmente— resultan relevantes como polos potenciales o del espectro productivo el cerebral (entendimiento) y el emocional (voluntad). La geometría inhumana y la humanidad excesiva: la ciudad y la literatura, la capacidad del hombre y el sentido de las cosas parecen volverse —desde el siglo XVII— más que humanos y menos que divinos. Entre estos límites, el arco cerebral-selvático o geométrico-emocional funciona frecuentemente en lecturas críticas y teóricas indicando los polos potenciales entre los que alcanza a percibirse un espectro donde cierta intensidad barroca puede ser efectivamente percibida, graduada, comprendida. No importa ahora cuán acertados o desacreditados estén el conceptismo y el culteranismo¹¹ para descubrir en qué sentido este arco, sea en sus polos, sea en su espectro, ha venido funcionando en la concepción del barroco del siglo XVII. Sin embargo este arco —a mi entender— da mejor cuenta de las especulaciones y expectativas críticas que en el siglo XX se han tejido en torno al barroco que del arte barroco del siglo XVII, pues, ya extremando uno de sus polos ya contraponiéndolos (vitalismo vs. racionalismo), dichas reflexiones han pasado por alto la más que adecuada

11 Si bien Picón Salas ya en 1944 (cfr. *De la conquista*) planteaba el interés relativo, o decididamente menor, de una distinción como la de conceptismo/culteranismo, y aunque perdure en cierta crítica americana (Márquez Rodríguez *Lo barroco* 149) y no sólo, como “paradigma creativo” (De la Flor *Imago* 237), es conocido y fundante el trabajo de Lázaro Carreter (“Sobre la dificultad conceptista”) que “desmitifica” la oposición irreductible conceptismo-culteranismo.

(y multiforme) relación de composición entre ellos, es decir, entre estos límites, que —como se ha dicho— operaban bajo el lema *non opposita sed diversa*.

Persiste en la expresión “barroco” esa complicación —explicada en los polos, incomparables pero componibles— de un infinito singular que expresa su “noción común” ya como natural (perla, verruga o barranco), indicando algo irregular, no simétrico, espeso o “profundo”; ya como geométrica (silogismo), señalando algo elaborado, minucioso, extravagante, artificial y “superficial”. Distinguir infinitamente sin separar nunca, operar por relaciones (infinitesimales) de composición, puede hacer del barroco (como de las cabezas de Arcimboldo) algo monstruoso; pero no algo excesivo: naturalmente distinto, lógicamente distintivo. Como distinguiera Charles Pierce entre un objeto dinámico y un objeto inmediato (*La ciencia* 65-6), el barroco absorbe y se escorza como ramo sin lazo, siguiendo la dinámica del huevo, que organiza un corpus mientras pliega uno distinto.

Referencias bibliográficas

- Acosta, Leonardo. *El barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1985.
- Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 237-409.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Baudelaire, Charles. “El pintor de la vida moderna”. *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2009. 27-71.
- Bénassy-Berling, Marie-Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana*. México DF: UNAM, 1983.
- Benévolo, Leonardo. *Introducción a la arquitectura*. Buenos Aires: Tekné, 1967.
- Benjamín, Walter. *El origen del “Trauerspiel” alemán*. Madrid: ABADA, 2006.
- Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 123-154.
- . *Tientos y Diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.
- Curtius, Ernst R. *Literatura europea y Edad Media latina*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- De Campos, Haroldo. “Barroco, neobarroco, transbarroco”, en Claudio Daniel (organización, selección y notas). *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na America Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 13-16.
- De la Flor R., Fernando. *Barroco*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . *Imago*. Madrid: Abada, 2009.
- Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets, 2012.

- . *Spinoza y el problema de la expresión*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Díaz, Valentín. “Severo Sarduy y el método neobarroco”. *Confluente* 1.2 (2010): 40-59.
- D’Ors, Eugenio. “La querrela de lo barroco en Pontigny”. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964. 65-133.
- Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*. Medellín: Pontificia Universidad Javeriana/Universidad de Antioquía, 2007.
- Foffani, Enrique. “La extraña familia”. *Página 12 Suplemento Radar Libros*, 24 oct. 2010.
- Foucault, Michel. “Mi cuerpo, ese papel, ese fuego”. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. 2. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. 340-372.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México DF: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Poblet, 1943.
- Hansen, João Adolfo. “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”. “Dossier Virreinos”. Mariel Reynoso y Lillian von der Walde, eds. *Destiempos* 3.14 (2008): 169-215.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1964.
- Hauser, Arnold. *Historia social del arte*. Vol. 1. Buenos Aires: Debate, 2002.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- . *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- . *La utopía de América*. Barcelona: Ayacucho, 1989.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Sobre la dificultad conceptista”. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Anaya, 1966. 11-59.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Macrí, Oreste. “La historiografía del barroco literario español”. *Thesaurus* 15.1-2-3 (1960): 1-70.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México DF: Siglo XXI, 1984.
- Marzo, Jorge Luis. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid: Katz, 2010.

- Méndez Plancarte, Alfonso. "Introducción". Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas I. Lírica personal*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. vii-lxviii.
- Moraña, Mabel. "Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca". *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010. 51-91.
- . *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México DF: UNAM, 1998.
- Mumford, Lewis. *La ciudad en la historia*. Buenos Aires: Infinito, 1966.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- . "¿Qué es el barroco?". *Sobre el estilo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1988.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Picón Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . *La ciudad occidental*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- . *El barroco y neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Sebastián, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje Iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas I. Lírica personal*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004a.
- . *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004b.
- Spinoza, Baruch. *Epistolario*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- . *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires: Orbis-Hispania, 1984.
- Tapié, Victor-Lucien. *El barroco*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

Fecha de recepción: 02/05/2012 / Fecha de aceptación: 22/11/12