



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La forma barroca latinoamericana

Literatura, cultura urbana y criollismo en el siglo XVII

Autor:

Ruiz, Facundo

Tutor:

Colombi, Beatriz

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
17-3-2

Tesis 17-3-2

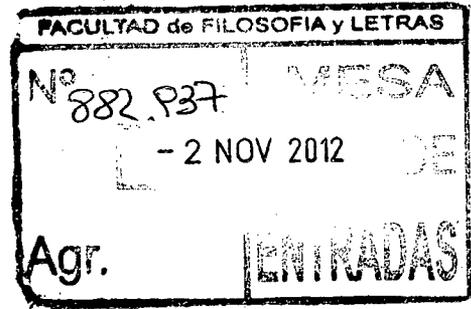
Tesis doctoral

La forma barroca latinoamericana.
Literatura, cultura urbana y criollismo en el siglo XVII

Postulante: Lic. Facundo Ruiz

Directora: Dra. Beatriz Colombi

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Argentina-2012



Índice

Presentación ...4

*

PRIMERA PARTE

Unidad de principios

Capítulo 1

1. Barroco: una introducción	...18
1.1. Barroco: un objeto crítico americano	...21
1.2. Barroco: mapa de una idea	...45
1.2.1. El lado A	...46
1.2.2. La segunda instancia	...52
1.2.3. El tercero incluido	...54
1.3. Barroco: su definición, su forma americana	...62
1.3.1. La noción de barroco	...63
1.3.2. Condiciones de aparición del barroco	...66
1.3.3. Fin y principio del barroco americano	...74

Capítulo 2

2. Introducción: la poética del siglo XVII (barroca), ¿es clásica o moderna?	...78
2.1. Aristóteles y el aristotelismo: Barthes y Gracián	...80
2.2. Siglo XVII: una poética conceptual, un concepto normativo	...86

2.3. Dos principios distintos, una misma poética: Gracián y Pinciano	...90
2.4. Lo propio y lo figurado. La “apropiación” americana: Espinosa Medrano	...104
2.5. Barroco americano: poética, ética, política	...112

Capítulo 3

3. Introducción: el español (su lengua) en América (siglo XVII)	...116
3.1. Problemas de enunciado: la lengua que usan los americanos	...119
3.2. El enunciador americano: el problema criollo	...132
3.3. Enunciación barroca americana: yo lírico, figura de escritor, sujeto histórico	...142
3.4. <i>Da capo</i> : maneras de leer (en español) el barroco (americano)	...156

**

SEGUNDA PARTE

Principios de unidad

Un lugar común, la ciudad barroca

4. Introducción: la ciudad y el barroco. El vínculo urbano	...161
4.1. La ciudad y sor Juana Inés de la Cruz	...169
4.2. Espacio y figuras públicas: el <i>Neptuno Alegórico</i>	...170
4.3. Espacio y relaciones íntimas: la “carta” al padre Núñez	...191
4.4. La ciudad y Juan del Valle y Caviedes	...197
4.5. La figura “pública” de Caviedes y la lectura “privada” de su obra	...199
4.6. La construcción poética de Caviedes: perspectiva léxica y discursiva	...204
4.7. Los diálogos y la tensión entre escrito y dicho	...208
4.8. La ciudad y el barroco americanos en la obra de sor Juana y Valle y Caviedes	...212

Así en el cielo como en la tierra: un encuentro teológico

5. Introducción: la conducta del ciudadano y el barroco. El vínculo político-religioso	...219
5.1. Las <i>respuestas distintas</i> de sor Juana (cautos devaneos, silogismos sagrados)	...220
5.2. La <i>Crisis</i> de un sermón. Escribir según sor Juana	...222
5.3. Una <i>Respuesta</i> distinta, una misma crisis. Profesar la escritura según sor Juana	...239
5.4. Las <i>religiosas sátiras</i> de Valle y Caviedes (mudos escarceos, catecismos sagrados)	...246
5.5. Poesía religiosa y yo lírico. Escribir según Valle y Caviedes	...247
5.6. Poesía satírica y unidad líbresca. Profesar la escritura según Valle y Caviedes	...256
5.7. El problema arte-religión en el barroco y en la obra de sor Juana y Valle y Caviedes	...270

Una lógica cautelosa: escribir yo en tercera persona

6. Introducción: el deseo y el barroco. El vínculo afectivo	...276
6.1. Geometría pasionaria: la razón del deseo	...278
6.2. Sor Juana Inés de la Cruz: ética y estética de una razón afectiva	...283
6.3. Analítica amorosa: el deseo de razón	...302
6.4. Juan del Valle y Caviedes: terapéutica de un afecto irrazonable	...315
6.5. Punto y contrapunto: barroco, ese deseo de unidad	...319

<i>Conclusiones</i>	...323
---------------------	--------

<i>Bibliografía</i>	...331
---------------------	--------

Presentación

Una tesis, según la antigua retórica, supone el desarrollo de un lugar común, es decir, el paseo discursivo por aquel espacio que nunca ha dejado de estar a la vista de todos, que no ha sido –jamás y para nadie– un secreto. Ese lugar común –aquí– es el barroco. Sin embargo una tesis era todavía una pregunta muy general, la indicación de un espacio (casi) ilimitado o la delimitación de una abstracción inquietante. De allí, entonces, la antigua necesidad retórica de una hipótesis, de una circunscripción, que –nuevamente– aquí remite a América Latina y al siglo XVII. En este punto, y antiguamente, la hipótesis solía tomar un nombre distinto: *causa*, en tanto refería a un conjunto de contingencias variadas o condiciones de posibilidad que daban lugar, ya no a un espacio común o a cierta circunscripción singular, sino al movimiento (literalmente: a la inquietud) que ponía en marcha el paseo, e incluso, que lo impulsaba con una necesidad siempre peculiar.

En este sentido, la hipótesis de una tesis resulta del encuentro de –al menos– dos principios, tan distintos como inseparables: el principio que hace de un lugar común (por ejemplo, del *barroco*), cierto lugar (el barroco *latinoamericano*), esto es, el principio que circunscribe el espacio en el cual cierto recorrido podrá tener sentido, distinguirse y –sobre todo– ser distinguible para quienes lo perciben; y el principio que hace de un conjunto más o menos variado de contingencias o condiciones de posibilidad, cierta inquietud singular que mueve a recorrer –e impulsa sólo *en cierto sentido* hacia– un lugar común. En cualquier caso –o mejor dicho: en ambos– se trata de un asunto *gráfico*, es decir, simultáneamente *monográfico* y *biográfico*: se trata de un solo tema (o línea temática), de su circunscripción precisa y de su desarrollo sostenido; y se trata de cierta vida (o cierto impulso vital), del movimiento singular que lleva a convertir un lugar común en un solo tema, es decir, en su tema. De aquí que expresiones simples como “mi tema” apunten correctamente hacia la hipótesis de una tesis, al tiempo que advierten sobre los límites de su tratamiento adecuado: entre la obsesión (*mi tema*) y el desencanto (*mi tema*); entre la biografía y la monografía, o justamente allí, en el encuentro de ambas, que es donde surge una tesis, ésta al menos. Encontrar y ser encontrado por un tema (el barroco), descubrirlo

como conjunto de contingencias (latinoamericanas), percibir sus variaciones (del siglo XVII al XX y XXI) y, al mismo tiempo, reconocerlo como un lugar común (por muchos recorrido); para luego decidir un paseo (indagatorio) y –finalmente– trazar su circunscripción y escribir ese itinerario, es una manera de explicar y presentar una tesis, ésta al menos.

*

Pero naturalmente no es la única manera. Y más aún tratándose del barroco, que ha sido –para muchos– todo un arte de maneras. Sin embargo, si bien esta tesis se circunscribe al barroco latinoamericano y a cierto corpus del siglo XVII (la obra de sor Juana Inés de la Cruz y la de Juan del Valle y Caviedes), “mi tema” –como lo anuncia el título– es la *forma barroca*, entendiendo por “forma” tanto una *articulación* como su *diagrama* o diseño (gráfico), y por “forma barroca” la articulación que se expresa siempre como un *encuentro de principios* y cuyo diseño es un *asterisco* –de todo lo cual esta tesis espera dar prueba suficiente y explicación detenida. De esta manera, la tesis se explica y presenta –a través de “mi tema”– como la indagación del modo articulario y su diagrama singular que el barroco manifiesta en América Latina, y especialmente, en cierto corpus literario del siglo XVII. Mi interés privilegiará, entonces, no sólo la noción de barroco sino el modo en el cual dicha noción se expresó (se articuló y diagramó) y fue expresada (articulada y diagramada) en ciertas obras literarias. Todo lo cual expone, para esta tesis, dos dimensiones de un mismo problema que –como señala el subtítulo– involucra tres elementos o zonas: ciertos textos literarios (zona estético-analítica), un contexto urbano (zona socio-cultural), y determinadas condiciones de producción criollas (zona histórico-enunciativa). Un mismo problema, dos dimensiones distintas y tres zonas elementales: he aquí una manera distinta de presentar, ya no una tesis, sino ésta.

Y esta manera permite también –y en buena medida– explicar la concepción y organización que trama, ya no sólo esta tesis, sino sus partes y capítulos. Así, la investigación se pregunta, fundamental o centralmente, por la posibilidad de un concepto general y una noción sistemática de barroco para América. He aquí el problema. A partir de allí, se plantean dos interrogantes: cómo se pasa de un concepto general (el barroco) a un

corpus singular (barroco literario americano del seiscientos), y en consecuencia, cómo se expresa y se lee esa noción sistemática (el barroco americano) en obras individuales (la de sor Juana Inés de la Cruz y la de Juan del Valle y Caviedes). De esta forma, quedan configuradas las dos dimensiones del problema; y no sólo, puesto que así también se constituye y define precisamente el objeto de la investigación, que es un objeto doble: simultáneamente, objeto dinámico (el barroco –especialmente– americano) y objeto inmediato (el corpus que lo manifiesta). Se trata, siguiendo a Peirce (1986: 65-6), de distinguir las dos dimensiones del problema que constituyen un objeto (no de duplicarlo): una dimensión (inmediata) que se encuentra expresada en el signo (corpus); y una dimensión distinta (dinámica) que existe fuera del signo (el barroco) pero que –de algún modo– determina al signo en su expresión, y lo implica para su propia manifestación objetiva. Considero esto, metodológicamente, un aporte menos original que necesario a la investigación del barroco, en tanto ha sido un tema tan extensamente trabajado como muy rápidamente diluido su concepto (general), lo que ha conducido su noción (sistemática) a cierta vaguedad estructural, debilitando –por ende– su relación singular con corpus determinados. Dicho de otro modo: considero necesario no sólo establecer en un corpus singular el problema del barroco en general, sino –y para estudiar adecuadamente dicho problema y dicho corpus– establecer una noción capaz de expresar y ser expresada sistemáticamente por ciertas obras individuales. Por otra parte, entiendo que esto es históricamente inherente al barroco (como objeto estético) y estéticamente pertinente al corpus (como objeto histórico), puesto que el simple hecho de considerar “barroca” la obra de sor Juana o de Valle y Caviedes vuelve inevitable esta articulación de dimensiones objetivas, a diferencia de lo que sucede con “renacimiento” (Panofsky, 1988 y Kristeller, 1993) e incluso con “romanticismo” (Williams, 2003: 290-1 y Löwy y Sayre, 2008), términos e ideas cuyos vínculos –históricos y estéticos– con el Renacimiento (siglos XIV y XV) o el Romanticismo (siglos XVIII y XIX) son, si no más precisos, al menos más estrechos que los que unen ciertas obras y expresiones artísticas y culturales del siglo XVII a “barroco”.

De aquí que, definidas las dos dimensiones del problema que constituyen el objeto de la investigación, se disponga el desarrollo de la tesis en dos partes o planos. De aquí

también que los capítulos de la primera parte lleven sólo un número (1, 2 y 3) y los de la segunda un título: nuevamente, se trata de dimensiones constitutivas y distintas de un mismo objeto (dinámico-inmediato) que, en este caso, refiere a aquellos capítulos que se ocupan sintéticamente del barroco (concepto y corpus americano) y a aquellos que atienden analíticamente el corpus barroco (obras y sistematización de la noción). De aquí, por último, que los capítulos de la primera parte se ocupen del barroco singularmente –según América Latina y su corpus literario del siglo XVII– y lo expliquen individualmente en la segunda parte –según sor Juana y Valle y Caviedes; mientras los últimos se ocupan del barroco individualmente –según la obra de sor Juana y la de Valle y Caviedes– e implican singularmente los capítulos de la primera parte –en tanto ambas obras son expresiones distintas del mismo barroco americano del seiscientos¹.

*

Entiendo, de forma –aquí– general pero introductoria, que el barroco ha sido siempre, y especialmente en América, una forma de pensar la unidad y –más aún– de expresarla artísticamente. Y en todo caso, encuentro que el barroco concierne tanto al problema de la unidad como –también de forma general– el Renacimiento al problema de la continuidad y la Antigüedad al problema del origen, aunque en ningún caso se trate de garantizar o de impedir maniqueamente la unidad, la continuidad o el origen (menos aún de hacer de estos problemas asuntos exclusivos); sino que al plantear una cosa se implica o trae a colación siempre esa cosa distinta que, más o menos inmediatamente, constituye un peculiar eje de articulación por el que pasan, antes o después, todas las demás cuestiones. Y más aún: un eje de articulación en función del cual se definen los demás ejes, y se diagraman sus articulaciones. De esta manera, no es imposible leer –por ejemplo– en el desarrollo del barroco, formalizado a fines del siglo XIX, una historia de la práctica y crítica de la literatura y la cultura americanas: recuperado a principios de siglo XX como cierto período fundacional (y punto de conexión, continuación y transformación de

¹ Para dar cuenta, a lo largo de la tesis, de la unidad de este objeto (dinámico-inmediato) y de su sistema (implicativo-explicativo) de referencias entre capítulos (fundamental sobre todo para la segunda parte) se indicará “cfr.” y el número de capítulo/apartado/punto correspondiente, facilitando no sólo la lectura sino la explicación (así “cfr.1” refiere al capítulo primero y “cfr.1.3.2” refiere al mismo, apartado 3, punto 2, etc.).

tradiciones del Viejo Mundo), encumbrado a mediados de siglo como virtud de lo no-eurocéntrico (y punto de inflexión, obstrucción y proposición de tradiciones para el Nuevo Mundo), y cuestionado a fines de siglo como presencia ambigua de lo tradicional en lo nuevo (y punto de composición, conservación y adaptación de realidades desiguales), el barroco ha dado en cada momento una expresión precisa y relampagueante del –como diría Benjamin (2007)– instante de peligro de cierta “unidad americana”, sea ésta histórico-cultural (principios de siglo), estético-política (mediados de siglo) o crítico-ideológica (fines de siglo). No de otra manera, recientemente Marzo (2010) planteaba –en la estela de los estudios e ideas de Maravall– el carácter funesto pero vertebral que el barroco tiene en la memoria cultural hispana (y especialmente española), así como su función cohesiva de una identidad inequitativamente fraguada y su valor artístico aglutinante. Curiosa pero no casualmente, el barroco –ese objeto dinámico– convoca o importa, cada vez y nuevamente, el problema de la unidad, como un peculiar “caballo de Troya” de disímiles odiseas.

Asimismo, entiendo que el corpus americano del siglo XVII ha sido siempre una forma de pensar el principio (temporal, espacial y lógico) y –más aún– de expresarlo literariamente. Y en todo caso, encuentro que ese corpus concierne tanto a una cuestión de principios como la modernidad (sus prefiguraciones y ecos) al “grado cero” (Barthes, 2003) o “punto de fricción total” (Cornejo Polar, 1994) de una expresión literaria; aunque –nuevamente– no se trate en ningún caso de anticipar o de diferir excepcionalmente un sentido primero o propio, sino de que –en ambos casos– se constituye cierto *non plus ultra* que habilita una continuidad interrumpida entre un “origen” virtualmente posible y un “comienzo” realmente inevitable, *non plus ultra* que –especialmente en América– implica toda vez que produce la conquista y colonización de las “Indias occidentales”. En este sentido, dos líneas matrices (discutidas y replanteadas a lo largo de esta tesis) se perciben tradicionalmente en el estudio de dicho corpus: por un lado, la que considera su valor relativo o epigonal a través del cual, y en función de un modelo “universal” (europeo), se atiende y entiende la *particularidad* de una producción y la *originalidad* de su modo; por otro, la que recupera dichas obras en términos nacionales o regionales que, en función de una historia “particular” (americana) y frecuentemente de un mapa muy parcial (virreinal), permiten proyectar y proponer el *origen* de una producción y la *singularidad* de su modo.

Así, las obras del Inca Garcilaso y de sor Juana, notablemente además por su disparidad genérica (no tanto sexual como textual: de la historiografía al auto sacramental y de la traducción y la glosa a la disquisición teológica y la poesía amorosa), han sido motivos menos ineludibles que cardinales de una expresión inaugural en la que se debatían, difícil pero muy literariamente, variadas cuestiones de principios mientras se reconstruía *–non plus ultra* mediante– una continuidad posible para un “grado cero” ya entonces inevitable². Cardinales también, aunque equinocciales, han sido las obras poéticas de Valle y Caviedes y de Gregorio de Matos en las que suele predominar la sátira (especialmente de costumbres y conductas) y –fundamentalmente– la referencia concreta a un espacio parcial (urbano) en una lengua particular (dialectal) cuyo origen singular (colonial) se exhibe, deliberadamente, como peculiar modo de ser (indiano, mestizo: criollo), fenómeno que da lugar privilegiado al establecimiento de una continuidad (occidental) fundada en una interrupción (europea) de lo no-europeo (indo/afro-americano). Y así también la reflexiva obra de Espinosa Medrano y de Sigüenza y Góngora “cierra” el círculo espiralado (abierto por el Inca y que gira todavía en Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, entre muchos otros: Borges mediante) de una lectura “occidental” (intercontinental) del corpus interrumpido (hispano/americano) donde se encuentra y desencuentra (Ramos, 2003) continuamente el moderno “grado cero” o simplemente el principio (lógico y temporal en la misma medida que oral y escrito) de – como dijera Lezama Lima (1993)– “la expresión americana”.

Sin duda, buena parte de estas derivas expresivas del corpus americano del siglo XVII se desprende de cierta unidad con la que es concebido, unidad que –nuevamente– funda y es fundada por una doble condición (tan temporal y lógica como espacial): se trata de “primeras” obras escritas por “americanos” y –casi en su totalidad– escritas “en América”, o en todo caso (y ahora sí en su totalidad) escritas “como americanas”, pues allí se *coloca* la *localidad* de su enunciado y allí articulan tanto el principio de su enunciación como el “grado cero” de su expresión que, en el siglo XVII, ya era no sólo virtualmente

² Sin duda, el Inca Garcilaso –cuyas obras cierran el siglo XVI y abren el XVII– no pertenece al corpus barroco aunque sí (también) al del siglo XVII, que *Fama y Obras póstumas* de sor Juana –publicado en 1700– empieza a dar por concluido. Pero en esa intersección de corpus, en ese *corpus monstrosum* (XVII-barroco), es donde no sólo comparten buena cantidad de presupuestos, ideas y condiciones de producción sino donde se juega, como se verá más adelante, la distinción barroca, la singularidad de *su* corpus.

posible sino realmente inevitable; y en consecuencia, se trata de primeros esbozos o eslabones de tradiciones o “corrientes locales” que, en el marco de su producción (colonial), suponen una “colocación global” (imperial) de sus productos que –así– no son sólo “productos de escritura” (continental) sino “productos de lectura” (intercontinental)³. Y de aquí surgen dos de los problemas críticos más frecuentes y complejos del *corpus barroco*: su relación con un “origen” o –como precisa Cornejo Polar– un “comienzo” de la literatura latinoamericana; y su afinidad con el “criollo”, emblema del sujeto americano primigenio. Y estos problemas no sólo son frecuentes y complejos (pues organizan toda una economía crítica de presupuestos y una política teórica de manifiestos –como se analizará más adelante) en lo que hace al corpus barroco del siglo XVII sino que, en el territorio de la lengua (Ludmer, 2010), relevan una remanencia tan inesperada como definitiva en América Latina y su literatura (pre y pos-colombina, pre y pos-colonial), que no pocas veces convierte –por ejemplo– al barroco y su corpus literario en un “tema americano” si no por excelencia, al menos por –tautológica– definición.

Y sea de esto lo que fuere, o mejor dicho, y siendo *esto* –de forma general pero, aquí, introductoria– lo que vaya a ser puesto en cuestión (singular y finalmente) en la tesis presentada, encuentro en esta forma americana de pensar y expresar su unidad y principios la razón que no sólo organiza la tesis en dos partes –como queda dicho– sino que titula la primera, ocupada del barroco (concepto y corpus americano): “Unidad de principios”; y la segunda, ocupada del corpus barroco (obras y noción sistemática): “Principios de unidad”.

*

La primera parte –*Unidad de principios*– está organizada en tres capítulos que atienden, simultáneamente, el concepto general de barroco para América y su adecuación a un corpus singular, el literario del seiscientos. Las hipótesis de cada capítulo se traman entre sí y se constituyen individualmente sobre un presupuesto (histórico-crítico) común: entre el corpus literario del siglo XVII y el corpus barroco hay una operación teórico-crítica

³ Esta “doble condición” (localización y colocación) es –como se verá, especialmente, en el capítulo 3– muy relevante para pensar no sólo los productos (literarios), su producción (lingüística y poética), e incluso al productor (escritor) “criollo”, sino –siguiendo la ya clásica ley de desarrollo desigual y combinado– el lugar de América en el “sistema-mundo” planteado por Immanuel Wallerstein y Samir Amin (cfr. Grüner, 2010).

poco explorada, e incluso, desatendida; esa operación relaciona, elide y compone: relaciona un conjunto de textos (unidos por razones atendibles, cfr. supra) con un concepto general (barroco); elide el vínculo textos-concepto (esa noción común a cierto corpus y a cierto concepto); y finalmente compone un corpus determinado (el corpus barroco). En consecuencia, es justamente en la noción común de barroco, la noción donde radica su potencial sistematicidad crítica (en obras individuales, como la de sor Juana o Valle y Caviedes), donde puede encontrarse la adecuación histórico-teórica del barroco para América así como su adecuación teórico-crítica al corpus literario del seiscientos; ergo, es allí donde está y puede ser enunciado el *barroco americano* como unidad de principios.

El primer capítulo entonces se ocupará de la adecuación histórico-teórica, mientras los siguientes dos –al trazar el pasaje del concepto general al corpus singular– enfatizarán la pertinencia teórico-crítica (que, a su vez, dará pie a su extensión crítico-analítica, privilegiada en la segunda parte). El presupuesto común de este pasaje es teórico-metodológico: no es posible un análisis críticamente concreto y teóricamente adecuado del objeto inmediato (corpus singular y obras individuales) si no se distingue el concepto (barroco) que lo interviene y define (como corpus barroco), es decir: su objeto dinámico, y no se determina el vínculo que precisa las condiciones en las cuales se constituye una unidad de análisis (objeto de investigación). Una vez definido el concepto de barroco (ese objeto dinámico), su historia crítica y pertinencia teórica, se atenderá a las dos condiciones estrictamente literarias (la poética y la lengua) que permiten encontrarlo, leerlo y analizarlo –adecuadamente– en un corpus singular (ese objeto inmediato). Esas dos condiciones refieren, de igual manera, a los modos de producción y actualización de un enunciado, y de maneras distintas, a la producción y actualización de un enunciado ya como poético, ya como americano. En este sentido, los capítulos segundo y tercero conforman un mismo pasaje (del concepto al corpus) a través de modos distintos, aunque singularmente vinculados en el siglo XVII. Así, según el orden poético (capítulo 2), se estudia el cambio técnico y conceptual de lo que es/puede la literatura barroca en función de precisar el vínculo entre lo retórico y lo poético. Este abordaje permite determinar dos planos (expresivo y reflexivo) y sus discursos técnicos asociados (retórica y dialéctica) que si bien son inseparables en el siglo XVII, comienzan a ser desigualmente considerados y

vinculados –sea por cuestiones históricas y religiosas, sea por cuestiones geopolíticas y estéticas– lo que contribuye a una distinción (pero no a una separación estricta) de un sentido clásico y un sentido moderno de poética, y –de esa forma– de un sentido barroco. Pero esa distinción opera también sobre el sentido (propio/figurado, natural/artificial) de la lengua que, en América y en el siglo XVII, no es –aún y estrictamente– propia *pero tampoco* ajena. Por tanto, según el orden lingüístico (capítulo 3), se estudia qué supone escribir *en español en América* en el siglo XVII en función de precisar esa experiencia compleja –y cuando menos traslaticia– en lo que respecta a la lengua en uso (española) y al usuario (americano). Así, se reconstruye ese espacio (lingüístico) de conflicto, sus argumentos (poéticos) y actores principales, puntualizando tres niveles de pertinencia: el del enunciado (donde la lengua es el objeto de conflicto), el del enunciador (donde el criollo es el sujeto del conflicto), y el de la enunciación (donde el yo-lírico es el punto de encuentro de los niveles anteriores *pero también* el punto cero de una poética que, si los incorpora, también los distingue enfáticamente, lo que supone un modo de lectura, identificación de problemas y trabajo crítico que contemple esa situación singular, que es –finalmente– la situación americana del seiscientos).

La segunda parte –*Principios de unidad*– está también organizada en tres capítulos que atienden, simultáneamente, a cómo se expresa y se lee esa noción sistemática (el barroco americano) en obras individuales (la de sor Juana Inés de la Cruz y la de Juan del Valle y Caviedes); y fundamentalmente, qué hace de esas obras individuales cierta unidad singular de sentido, es decir, qué hace de esas obras principios de unidad de un corpus barroco americano. Las hipótesis de cada capítulo se traman entre sí y se constituyen individualmente sobre un presupuesto (crítico-analítico) común: la obra de sor Juana y la de Valle y Caviedes forman partes de un enunciado y de un hecho común, pues de ambas se dice el barroco y ambas constituyen el corpus americano del seiscientos; no obstante, ese enunciado y ese hecho han sido estudiados “en la medida de su separación” del barroco hispanoamericano (y sobre todo, del barroco español), lo que ha acentuado no sólo un análisis contrastivo (sor Juana-Góngora, Caviedes-Quevedo, sor Juana-Caviedes, barroco hispano-americano) sino comparativo por defecto histórico (sor Juana y Caviedes expresan de una misma forma –ya criolla, ya colonial– sus diferencias) y por exceso teórico (sor

Juana y Caviedes exponen literariamente lo que, culturalmente o “ciudad letrada” de por medio, expresan lo culto y lo popular). En consecuencia, es justamente en la medida de su vinculación que esas obras pueden encontrarse, individualmente, en el corpus barroco, corpus que constituye singularmente la unidad de sentido (objeto dinámico) en la cual dichas obras producen, distintamente, su individualidad toda vez que actúan, sistemáticamente, como principios comunes de dicha unidad americana (objeto inmediato).

En este sentido, cada capítulo se organiza a partir de un vínculo común o *principio de unidad* (privilegiado no sólo por el barroco y el siglo XVII, sino por la obra de sor Juana y de Valle y Caviedes), en función de cual se estudia no sólo la inflexión de cada obra sino el diálogo de ambas. El capítulo cuatro, titulado “Un lugar común, la ciudad barroca”, se organiza en torno al vínculo urbano y se analizan allí los modos a través de los cuales la ciudad aparece en (y determina) la obra de ambos escritores, proponiendo ya una literatura principalmente vinculada al espacio y la imagen (sor Juana), donde la ciudad surge como *espacio de encuentro*; ya una literatura principalmente ligada al tiempo y la voz (Valle y Caviedes), donde la ciudad manifiesta un *encuentro de tiempos*. Así, lo auditivo y lo visual, lo referencial y lo imaginario, lo público, lo privado y lo íntimo (entre otros), se articulan produciendo sobre el binarismo oralidad-escritura o plaza-claustro (vale decir: vocerío iletrado y silencio letrado) matices nuevos, y en todo caso ni contradictorios ni excluyentes, lo que permite repensar la categoría de “ciudad letrada”, de “letrado” y de “literatura” barroca. El capítulo cinco, titulado “*Así en el cielo como en la tierra: un encuentro teológico*”, se organiza en torno al vínculo religioso-político y se analizan allí los modos a través de los cuales el problema de la conducta aparece en (y determina) la obra de ambos autores, proponiendo una práctica poética predominantemente ética en la literatura de sor Juana y preponderantemente moral en la de Valle y Caviedes. Así, surgen dos vertientes solidarias que van diseñando el vínculo: por un lado, la que concierne al ámbito religioso (poesías, sermones y “contra-sermones”); y por otro, la que concierne al ámbito profano y puntualmente a los *modos* de la risa (satírica, estética, ética), lo que permite repensar las categorías de “carnavalización” y “cultura libresca y/o popular”, y –finalmente– el carácter “artístico” y su “fuerza de protesta” (Adorno, 2003) en un campo histórico-cultural cercano pero muy distinto del que da origen a esas categorías. El capítulo seis, titulado “Una lógica

cautelosa: escribir yo en tercera persona”, se organiza en torno al vínculo afectivo y se analizan allí los modos a través de los cuales el deseo aparece en (y determina) la obra de ambos escritores, proponiendo –bajo condición “amorosa”– dos variantes (cavediana y sorjuanina respectivamente) de una misma articulación o lógica cautelosa, según se vincule el amor a una falta original (deseo-culpa) o a una plenitud de principios (deseo-responsabilidad), esto es, según se comprenda –ontológicamente– el vínculo afectivo en función de un deber ser o de una fruición de existir, lo que conduce a especular acerca de una política *barroca* del vínculo –que es, esencialmente, una política de la participación– diferencial para la misma unidad americana.

Cabe, en función ya no del corpus barroco elegido, sino de la perspectiva bajo la cual se lo ha trabajado, un último y muy breve comentario –o simplemente una aclaración: la obra de sor Juana muy especialmente pero también la de Valle y Caviedes han sido (y son) obras si desigualmente canónicas, sin duda visitadísimas por la crítica literaria y los estudios americanos en general, desde variadas perspectivas y disciplinas, y –otra vez: muy especialmente en lo que respecta a sor Juana– desde siempre. Y el estudio del corpus barroco sugiere, tan ecuaníme como fatalmente, a volver ellas. Pero, Simón Rodríguez *dixit*: “o inventamos o erramos”. De manera que, sin demasiada pretensión de invención pero abogando por ella, y sobre todo, sin liberarme por ello del error ni de su errabunda fortuna, he optado por privilegiar no sólo –o no tanto– aquellas *piezas* “descuidadas” (difícil en obras tan consideradas, pero no imposible, como sucede con la *Crisis* de sor Juana o con la poesía religiosa de Caviedes), como ciertas *articulaciones* entre ellas: así, prefiero (capítulo cuatro) la articulación histórica que une el *Neptuno alegórico* (1680) a la “carta” al padre Núñez (1682), que el vínculo temático o retórico que emparenta ésta última con la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691); pero prefiero la articulación retórica y discursiva para pensar y analizar el dialogismo de la poesía de Caviedes a la (tan recurrida por la crítica) articulación biográfica y “carnavalizante”; leo (capítulo cinco) la comentadísima poesía satírica de Caviedes en función de la religiosa, y comento la leídísima *Respuesta* en función la *Crisis* (que considero una –o la– pieza clave de la obra sorjuanina y de la vida de su escritora); y por último (capítulo seis) atiendo especialmente la articulación lógica y poética que hace del deseo amoroso una cuestión de principios

(vitales, políticos) antes que la que lo supone una cuestión “subjetiva” (personal, voluntaria, inconsciente) cuyos principios vendrían justamente a desarticular (y desafiar) toda lógica.

*

Volviendo al antiguo planteo retórico (que abrió esta presentación), no sólo pienso que ambas partes de la tesis pueden ser leídas como cierta disposición (*dispositio*) de lo encontrado (*inventio*), sino que ambas también pueden ser pensadas como puntos de vista distintos de un mismo hallazgo, porque en el barroco –como se sostiene en esta tesis– *todo encuentro es un encuentro de principios y todo encuentro se expresa como un encuentro (hallazgo o invención) de principios distintos*. O también, y según la música barroca y su forma tan escrita: todo encuentro se expresa como (así el objeto de esta tesis) un tema con variaciones, o (así las partes de esta tesis) como un sujeto y su contra-sujeto. Punto y contrapunto.-

PRIMERA PARTE

Unidad de principios

Desde que me cansé de buscar

he aprendido a hallar.

Desde que un viento se me opuso

navego con todos los vientos.

Friedrich Nietzsche

El barroco ha sido siempre, y especialmente en América, una forma de pensar la unidad. Cuando José Lezama Lima, en 1943, anota en su diario: “Uniformadores de la dualidad *versus* diferenciadores de la unidad” (1994: 72), el problema –a su entender– ya implicaba soluciones diversas y, en principio, podía tener dos respuestas: la de quienes uniformaban, partiendo de una histórica pero también eterna dualidad; y la de quienes distinguían en la unidad, formal pero también concreta. Se diría, en una primera impresión, que el criterio era en un caso el tiempo y su carácter direccional y en el otro el espacio y su sentido dimensional; y buena parte de sus posteriores especulaciones (con las “eras imaginarias”) y desavenencias (especialmente con Hegel, pero también con Spengler y d’Ors) parecen confirmarlo. No obstante, se vislumbra en la sucinta entrada un asunto más inquietante, si no más complejo, que se enlaza no sólo con otras notas del diario del cubano sino con el barroco en su conjunto, con esa forma de pensar: ¿cómo hay uno y cómo hay dos? O lo que es lo mismo: ¿qué causa la uniformidad de una dualidad, e incluso la funda, y qué causa la distinción en una unidad, e incluso la explica? Y cualquier caso, ¿qué implica y produce eso en América? ¿Qué sentido puede tener eso para el barroco?

Como sugiere Irleamar Chiampi, el período que se inicia con las independencias americanas, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y que se extiende hasta el inicio de la segunda guerra mundial describe en América y para los americanistas una marcada preocupación por el problema de la identidad (colectiva), cierta “angustia ontológica ante la necesidad de resolver sus contradicciones de una manera que certificara su identidad”, algo que en los años ‘40 empieza a ser resuelto de distintas maneras pero siempre sostenidas en la idea de un mestizaje como “signo cultural” americano, un mestizaje que asume la heterogeneidad sin renunciar al “ambicionado universalismo” (1993: 10). Este largo período y sobre todo su agitado cambio de siglo, que –como ha señalado Hobsbawm–

también resulta relevante para Europa y sus identidades históricas y culturales (menos nacionales que imperiales)¹, produjo en la filosofía –como explica Montebello– una vuelta de tuerca o nuevo giro copernicano que “trató de volver a fundar esta unidad quebrada entre la experiencia humana y la unidad originaria”: la unidad de la experiencia humana y el cosmos, que el desarrollo cada vez más autónomo del ámbito científico había ido separando desde el siglo XVII –como desbroza Foucault en *Las palabras y las cosas*–, buscaba ahora refundarse, ya no a través de la interioridad del sujeto pensante (y de una primacía del *cogito*), sino poniendo “en evidencia la heterogeneidad pura, y la primacía de la relación entre estas diferencias” (Dosse 2009: 215)². El descentramiento del humano se manifiesta entonces como la condición bajo la cual es posible un reencuentro con su unidad natural. Pero, como ha demostrado recientemente y de manera ejemplar Zaffaroni, no sólo la metáfora del centro/descentramiento resulta ambigua (por antropocéntrica) y competitiva (porque “el centro lo gana el mejor”, o –como señalara Bourdieu (2003)– porque un centro de interés delimita un campo de interacción conflictiva y unas reglas específicas), sino que el reencuentro del humano con su unidad natural concierne fundamentalmente al reconocimiento de *distintos* sujetos de derechos, tema que en América es más antiguo que su nombre y tan presente como algunas de sus políticas jurídicas (la ecuatoriana y la boliviana, en primer lugar). Y en cualquier caso, como puntualiza Zaffaroni, en esta dirección resulta más que pertinente tanto el siglo XVII como el “exabrupto de Descartes”, cuyo ambicionado universalismo (antropomorfo) fue efectivamente puesto en crisis a fines del siglo XIX y principios del XX³. Así, el “ambicionado universalismo” al que alude

¹ Cfr. Hobsbawm (1999: 17-8). También Nora Catelli llama la atención (vía Fernando Álvarez Uría) sobre el debate que –a fines del siglo XIX y con la publicación de *Comunidad y sociedad* de Ferdinand Tönnies en 1887– se centra en “el modo de ser sujeto” de cada sociedad que, a lo largo del siglo XX, irá absolutizando la esfera individual y reduciendo la colectiva y pública (2007: 17 y ss.). En este sentido, puede distinguirse una tensión (colectivo-intimo) que recorre y da forma al siglo XX (en el campo de la historia tanto como en el de la teoría literaria) enlazando lo político-cultural con lo formal-experimental.

² Dosse en el apartado “La otra metafísica” (2009: 213-218) comenta y sigue el planteo de François Montebello en *L'autre métaphysique* (Bruselas, DDB, 2003).

³ Si bien el “exabrupto de Descartes” (considerar al humano como el único sujeto animado, dueño y señor de todo lo demás o inanimado; ergo, considerar todo lo no humano como materia a ser dominada por la razón; cfr. 2012: 97 y ss.) es palmario, cabe recordar –en función de la perspectiva de esta investigación– que un siglo XVII también *racional* pero muy *distinto* se desarrolló en la filosofía y la política de Spinoza (ausencia notable en-Zaffaroni, sobre todo porque su influencia es más que perceptible en ciertas ideas y propuestas tanto del autor como de otros pensadores citados, como Lovelock o Reagan).

Chiampi no radicaría en el interés por alcanzar las leyes de lo universal sino en la capacidad “de discernir las condiciones de la producción de lo nuevo, lo que implica partir de los estados de cosas que no pueden ser más que multiplicidades.” (Dosse, 2009: 216-7)

Esta primacía de la diferencia, estas condiciones de producción y aparición de lo nuevo, y este estado de cosas como multiplicidad remite en América y para los americanistas, de una u otra forma, a la llegada de los españoles y, consecuentemente, a la conquista y la colonización. El problema de la unidad del humano y el cosmos se torna así, e inmediatamente, una cuestión de origen, que casi sin dilación es concebido como una ruptura o interrupción que funda lo propio o lo nuevo (Nuevo Mundo) como representación de lo ajeno o ya conocido (Viejo Mundo)⁴. No obstante, y como precisaba Lezama Lima con sutil laconismo, se trata de asuntos desiguales: el problema del origen y el problema de la unidad son problemas distintos, como distintas son las respuestas de quienes uniforman *representativamente* una dualidad y de quienes diferencian *expresivamente* en la unidad. Y –agrego, aunque muy probablemente Lezama Lima contemplara este matiz etimológico, sobre todo por anti-hegeliano–, si desiguales no por eso se trata de problemas contradictorios: *versus*, aquí, refiere a una distribución de diferencias (en el espacio) y no a una ilación de oposiciones (en el tiempo), y expone así un pensamiento inmanente, antes que eminente o trascendente (tema al que volveré más adelante y más de una vez).

En cualquier caso, y sea de esto lo que fuere, este largo siglo XIX que termina con la primer guerra mundial pero que se extiende, actuando y pensando –como ocurre en el diario de Lezama–, hasta bien entrado el siglo XX, es también el que ve surgir y consolidarse los estudios del barroco, tanto en América como en Europa⁵. Y así, problemas

⁴ Así, recientemente, en Ennis (2010: 38): “el desgarro o destierro como promesa de continuidad cultural para el occidente civilizador, pero al mismo tiempo también un desgarro o destierro mucho más radical como origen de la comunidad y el territorio.”

⁵ “El mundo en el que vivimos –escribe Hobsbawm– es todavía, en gran medida, un mundo hecho por hombres y mujeres que nacieron en el período que estudiamos en este libro [1875-1914] o inmediatamente después. Tal vez esto comienza a dejar de ser cierto cuando el siglo XX está llegando a su fin –¿quién puede estar seguro?–, pero, desde luego, lo era en los dos primeros tercios de este siglo.” (1999: 11) Y si nosotros ya no formamos parte aquella época, “no sabemos hasta qué punto una parte de esa época está todavía presente en nosotros.” (1999: 13).

como el de la uniformidad y la unidad, la identidad y las diferencias, el origen y las multiplicidades, la representación y la expresión, lo imperial y lo nacional, lo nuevo y lo ya conocido, lo propio y lo ajeno –entre otros–, se enlazan genéticamente con la conceptualización del barroco, y por lo tanto, producen e implican sus muy diversas actualizaciones. Una doble pinza copernicana distingue el *corpus* barroco y traza, así sea elípticamente, el problema de su unidad y de su sentido: la que va de un descentramiento del cosmos en el siglo XVII –graficado en el plano de la ciudad barroca– a un descentramiento del humano en el siglo XX –articulado en la concepción del sujeto–, es decir, la que complica la naturaleza concreta del cosmos y del humano en su unidad formal.

En este sentido, pretendo abordar –en este primer capítulo– dicho surgimiento y definir –para el resto de los capítulos– un marco conceptual (teórico y crítico) en el cual pueda ser leído el barroco (esa forma de pensar) en un *corpus* americano (ese concreto pensante). Partiendo de la hipótesis de que el barroco es una unidad de sentido que distingue sin separar y que puede ser definida, conceptualmente, como una noción común que, en el campo del arte, sólo se actualiza bajo cierta condición reflexiva expresada por modos concretos y obras singulares que, en la literatura americana del siglo XVII, afectan principalmente una poética (cap.2), un uso de lengua y un usuario (cap.3) problematizados en la obra de sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes (Segunda parte), consideraré –en primer lugar– cómo se constituye críticamente en América y a los fines de este trabajo dicha unidad de sentido, para luego atender –muy brevemente– qué produce e implica teóricamente dicha constitución, y –finalmente– proponer una definición del barroco y de su forma y sentido americanos.

1.1. *Barroco: un objeto crítico americano*

Cuando en 1943, un año antes de fundar la revista *Orígenes*, Lezama Lima escribe en su diario esa tan escueta pero precisa apreciación, no sólo su interés por el barroco ya se ha manifestado –en “Calderón y el mundo personaje” de 1939 (1988: 94-96)– sino que el barroco ya constituye todo un interés americano e integra su historia, al menos, literaria. Así, en 1937, Luis Alberto Sánchez titulaba el capítulo V de su *Breve historia de la*

literatura americana: “La expresión barroca” (donde se proyecta el eco de *La expresión americana* que Lezama Lima publicaría en 1957 y –como veremos– se anticipa esa “célebre equivalencia” que en los años ‘60 y ‘70 identificará América y barroco).

El capítulo de Sánchez, en más de un aspecto pionero, ya da al barroco un sentido de unidad, y en tanto se ocupa menos del barroco que de quienes escribieron en el período colonial y comparten ciertos rasgos, otorga a esa unidad no un carácter singular sino de rúbrica expresiva: el barroco es nombre común bajo el que ciertos autores con ciertas manías en cierta época adquieren sentido de conjunto. El barroco, aún, no explica nada; pero describe expresivamente un conjunto. El barroco adjetiva una expresión de conjunto, y en ese sentido, ya es principio (contingente o accesorio) de unidad. Sin embargo, y aunque no de forma explícita, los rasgos expuestos resuenan y van dando consistencia a cierta idea de barroco. Sánchez, quien se ha propuesto “seguir las tendencias guiándonos por su núcleo central, por lo que pudiera llamarse, su tópico predominante” (1937: 83) (once años antes que Curtius planteara la *tópica* para cierta sistematización de la literatura europea⁶), afirma que en el siglo XVII “la tendencia general de América y de España coincidió en el formalismo” (1937: 85), aunque ya había anticipado que “la literatura de la Colonia fue formalista y exenta de fantasía.” (33). Y esta tendencia, tan general y descriptiva como “barroco” pero bastante más explicativa, ahora resulta muy poco contingente, y más bien lo contrario: el formalismo que, en coincidencia con Europa, puede denominarse “gongorismo” en el seiscientos, existía antes que Góngora fuera “trasplantado” (1937: 84) ya que “el formalismo es mal endémico en América” (92). Se constituye de esta manera, y muy probablemente por primera vez de forma tan explícita y negativa (en América, puesto que Menéndez Pelayo ya había alentado en este sentido desde España), la nada sagrada trinidad “barroco-formalismo-gongorismo” que tanto incidiría en la fortuna teórica y crítica del barroco, especialmente en el mundo hispanoamericano (que sólo diez años antes, en 1927, había presenciado la resurrección o renacimiento antológico del poeta cordobés⁷).

⁶ La *tópica* (como ayudas de la argumentación –vía retórica forense–, tesoro de formas o clichés, y en cierta medida, invariantes o constantes) aparece en *Literatura europea y Edad Media latina* de 1948 (1955).

⁷ Gerardo Diego, en la “Introducción” a la *Antología poética en honor de Góngora*, ya enfatizaba el esfuerzo formal y gongorino que se concentraba “en la expresión”, más que en el “fondo o contenido”; y resumía:

El formalismo, como rasgo común y núcleo central (o tópico) de la expresión barroca americana, si bien no agota para Sánchez la caracterización del período en cuestión (siglos XVII y XVIII), da al menos su dominante: “por encima de todo, la fórmula, el formalismo, el barroquismo alentó en la literatura oficial americana de la colonia. La otra literatura, la no oficial, vegetó en manuscritos y folletos clandestinos, ajena a la Universidad, perseguida por la Iglesia y negada de la imprenta” (1937: 86). Y lo más relevante, en términos de surgimiento y consolidación del barroco, no es sólo la aparición de cierto binarismo literario (impreso oficial vs no-impreso clandestino) cuya fortuna llegaría, notablemente, hasta los últimos y estimulantes estudios de Ángel Rama⁸, sino la caracterización de ese “formalismo” de la expresión barroca como un “movimiento de oscurecimiento del lenguaje, afectación de estilo e incomprensión de fondo” (Sánchez, 1937: 99). El barroco –su oscuridad– queda fundado menos en su formalismo que en su lenguaje formulario: barroco será el artificio de lenguaje, la forma oscura y afectada, el estilo de superficie, y el ornamento que, si útil, resulta incomprensible. Y cabe no olvidar que, para América, esto no expresa sólo un conjunto de rasgos comunes (a su literatura colonial) sino algo propio y exclusivo de sus regiones y países (algo endémico).

En esta aproximación, que unas décadas más tarde sería retomada y definitivamente instalada como idea del barroco (en la mayoría de los casos con signo cambiado, es decir, positivo), pueden destacarse dos direcciones matrices, una ontológica y la otra estética: (1) el barroco (o su expresión) tiene con América una relación, si no única y eterna, al menos intrínseca; (2) el barroco concierne al lenguaje, y al lenguaje principalmente escrito, pero no de forma simple y clara sino afectada, oscura y (casi) incomprensible. Esto, que todavía en 1969 hacía decir al ineludible Ángel Roseblat que “ciertas corrientes que se suelen llamar barrocas o preciosistas y que se dan, intermitentemente, en toda nuestra historia literaria” resultaban “prescindibles”, por su “expresión manida”, para “nuestra tradición hispánica” (1984: 263), pero que ya en 1954 –haciendo pocas salvedades– celebraba

“Góngora había convertido a su castellano casi en una lengua muerta a presiones de artificio sintáctico. Era casi un latín con palabras españolas, pero con una intención estética, esto es, viva; diferencia esencial con las resurrecciones arqueológicas.” (1979: 46)

⁸ Me refiero a *Transculturación narrativa en América Latina* de 1982 y al póstumo *La ciudad letrada* de 1984 (volveré sobre esto en el capítulo cuatro).

Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana*⁹, es lo que alcanzará su cénit en 1975 cuando Alejo Carpentier, en el Ateneo de Caracas, dicte su conferencia titulada “Lo barroco y lo real maravilloso” y, antes de zambullirse, llame a “dirimir una querella del lenguaje: ¿qué es el barroco?” (2003: 123) Y cabe destacar que –de momento– alcanza y sobra con esa primera advertencia o inquietud de Carpentier (ya esbozada en 1964 en *Tiestos y diferencias*) para distinguir en qué se ha convertido el barroco americano: como el emblemático uroboros o la serpiente que se muerde la cola –o también y al “gusto barroco” como una *mise en abyme*– el barroco es querella de lenguaje, en la cual, a la pregunta *¿qué es el barroco?* cabe responder: *es una querella de lenguaje*.

Pero en 1943, cuando Lezama Lima escribe en su diario, y aún en 1937, cuando Sánchez publica su breve historia literaria, y –casi con seguridad– todavía más en enero de 1957 cuando el cubano dicta las conferencias que luego compondrán su libro *La expresión americana*, el sentido de la unidad –e incluso el sentido del barroco– no radica aún (o sólo) en una querella de lenguaje o “curiosidad lingüística” (Schumm, 1994: 132) sino más bien en una “querella geográfica”, capaz de dirimir cierta unidad (norte/hispano/latino/americano), y sobre todo, en una “querella expresiva”, capaz de unificar el sentido en su diferencia inherente. Lo que subsiste en estas primeras aproximaciones al barroco, efecto también –como se dijo– del “largo siglo XIX”, es el inolvidable ensayo “Nuestra América” (1891) de José Martí que adquiere nuevos y definitivos horizontes con Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), muchas de cuyas apuestas ya aparecían de forma ostensible en su famosa conferencia “La utopía de América” de 1922 en la Universidad de La Plata. Lo que se evidencia en el proyecto interdisciplinario de Ureña es la voluntad precisa y la necesidad colosal de dar unidad concreta y espíritu de unidad a la variopinta y vívida expresión

⁹ “Virtuosos de la lengua. Porque éste es el descubrimiento de los barrocos: *la lengua es un cuerpo soberano*, que puede contorsionarse, saltar, inmovilizarse en un gesto enigmático, abrir de pronto los brazos para derramar metáforas y otra vez replegarse en *un oscuro juego de conceptos, siempre adornado, siempre orgulloso de no ser lengua vulgar.*” (1954: 63; cursivas mías).

americana, de componer un “ensayo de conjunto” (1989: 46) que, tras “cuatro siglos de existencia” (dice en 1925), sólo extranjeros (Coester y Wagner) han realizado o intentado¹⁰.

La expresión, barroca en Sánchez y americana en Lezama Lima, es en el Henríquez Ureña de 1922 “lo autóctono” o “el carácter peculiar que toda cosa española” asume en América, como por ejemplo “la arquitectura barroca” (1989: 4); y es en el Henríquez Ureña de 1926 “nuestra vida libre” o “el carácter original” que, salido “de la espesa nube colonial” (1989: 33), “ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística” en donde se percibe “no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.” (1989: 43) Como el mismo Ureña señala –nuevo efecto del largo siglo XIX que ahora enlaza directamente con el monumental *América poética* (1846) de Juan María Gutiérrez¹¹– se trata de una “urgencia romántica” (1989: 37), que en su proyecto alude a la necesidad de una *unidad de sentido* para las expresiones tan espirituales como concretas y tan peculiares como múltiples de la *América toda* (y en esto, como más tarde Lezama, es enfáticamente martiano: América es toda, una unidad de diferencias enteras, de Sur a Norte¹²).

El sentido romántico de la urgencia tiene, sin embargo, menos que ver con el siglo XIX y su literatura que con el tipo de organización crítica que, en el XX, se intenta dar a ciertos estudios, o ensayos, “de conjunto” (incluso –como en Ureña– cuando ese conjunto implica ya no sólo países sino continentes muy diversos que, como si fuera poco, fundan su relación en acontecimientos, cuando menos, muy dolorosos y complejos, como lo fueron la

¹⁰ Henríquez Ureña se refiere a: Alfred Coester, *The literary history of Spanish America*, New York, Macmillan, 1916; y a Max Leopold Wagner, *Die spanisch-amerikanische Literatur und ihre Hauptströmungen*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1924.

¹¹ La obra de Gutiérrez se publicó originalmente en 43 entregas o fascículos (en Valparaíso y por la imprenta de *El Mercurio*) entre febrero de 1846 y junio de 1847; la primera edición en libro lleva en la portada la fecha de 1846. Ureña no sólo retoma este impulso, y es notable la importancia fundacional que en ambos tiene la “Alocución a la poesía” de Andrés Bello de 1823 (publicada en el primer fascículo de Gutiérrez, en Ureña abre –entre otros– *Las corrientes literarias en la América hispánica* proclamando la “independencia espiritual”); sino que en ambos prima la voluntad –como ya explicaba Gutiérrez en el “Prólogo a *América Poética*”– de evidenciar “que en el pensamiento americano hay elevación, nobleza y *unidad*.” (Gutiérrez, 2004: 12; cursivas mías).

¹² Y tan así es para Ureña que, antes de finalizar una de sus conferencias en 1926 (1989: 33-45), se muestra preocupado por el futuro de la creación artística y literaria americana, y como ejemplo o fundamento de su inquietud, refiere a aquellas sociedades activas y felices a las que “les basta la industria”, como en Canadá.

conquista y colonización). El sentido romántico de la expresión tiene, así, una fuerza espacial predominante que circunscribe –entre otras cosas– un lugar de enunciación muy marcado (que, como se ha visto, mueve a Ureña a llamar la atención sobre los esfuerzos realizados en este sentido *pero* por “extranjeros”); y también –sello inmarcesible de Henríquez Ureña–, una ecuanimidad singularísima, a prueba de románticas tormentas e ímpetus sensibleros: la expresión que busca Ureña es unidad de sentido, cuya manifestación crítica debe consolidar no sólo su carácter de unidad formal sino su sentido objetivo. La expresión como unidad de sentido es –ahora– una categoría explicativa, pues despliega o *exprime* (hace salir, y al mismo tiempo, aprieta) algo que se encuentra complicado (unido) e implicado (envuelto en pliegues); o también, es una categoría explicativa porque explicita y expone distintamente algo que existe como unidad. Desarrollar América, esa unidad, supone concebirla como una complicación formal cuya explicación objetiva depende de todos y cada uno de los elementos implicados (sean hispanos o latinos, nortños o sureños), y cuyo sentido (expresión de diferencias) sólo puede tener lugar *si y sólo si* existe la unidad (expresiva) donde se efectúa la distinción.

Esta “forma de pensar”, que como bien sabía Henríquez Ureña, ya había sido planteada por Spinoza y por sor Juana, por Pierce y por Gracián, por Nietzsche y por Ruiz de Alarcón (por él leídos, pensados y estudiados)¹³, trae al estudio del barroco en el siglo XX uno de sus enredos teóricos menos atendidos pero más extendidos: el que funde (“confunde”) o superpone –en su pretendido anti-clasicismo o anti-normatismo– el romanticismo y el barroco. Y esta superposición, que ha llevado a negar enfáticamente la existencia histórica del “barroco” en el siglo XVII o a desentenderse por completo del

¹³ La interés filosófico es, como un bajo continuo, algo que no deja de escucharse nunca en los escritos de Ureña, quien fue un lector muy asiduo de pensadores diversos, como demuestra sorprendentemente en “Nietzsche y el pragmatismo” de 1909, dado que conocer en esa fecha –y así sea vía William James– a Charles S. Pierce –nombrar parte de su obra, se referirse a sus ideas– advierte sobre la intensidad inmensa de su interés, más aún si se tienen en cuenta que la publicación sistemática de la obra de Pierce –en inglés– se terminó en 1958; en francés, parcialmente y vía Gérard Deledalle, se inicia en 1954 con *Histoire de la Philosophie Américaine*; y en español, en 1970 con la traducción de un artículo por Juan Martín Ruiz-Werner, y en 1974 cuando aparece *La ciencia de la semiótica*, traducción de Beatriz Bugni). Pero Ureña fue además y sobre todo un agudo lector “de ideas” en la literatura, como ocurre con sor Juana, quien es –a su entender– “ante todo una inteligencia razonadora”, o con Alarcón, quien se singulariza por la trasmutación de elementos éticos en estéticos, dando “a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística”. Como anota Zuleta Álvarez, Ureña quería –y tangencialmente logró– “fundar una ética y una estética como base de su concepción de la historia, la sociedad y la literatura.” (en Henríquez Ureña, 2000: 407).

asunto en función de su potencia crítica¹⁴, también se halla en Ureña, quien habla de la “revolución romántica” como de “la rebelión que asaltó y echó a tierra el imperio clásico” que se había consolidado con el Renacimiento (1989: 36). De esta manera se explica que el barroco, en Henríquez Ureña, nunca alcance una conceptualización acabada o independiente en términos literarios, y que permanezca –dados su ecuanimidad crítica y contexto histórico y teórico– más ligado a la arquitectura y las artes plásticas (disciplinas en las aparecen los primeros estudios¹⁵). Pero si en buena medida puede hablarse de un valor adjetivo o *modal* del barroco en sus textos¹⁶, lo que cambia definitivamente con Henríquez

¹⁴ Hansen, quien considera que el barroco nunca existió históricamente en el tiempo que el término designa, arremete contra la noción de expresión de forma inopinada y algo injustificable, no sólo por lo que puede leerse en sus propias citas (a Le Brun en su *L'expression des passions* o a Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*), sino porque reduce la “expresión” a una representación de las pasiones; si bien estas ideas ya se perfilan en *A sátira e o engenho* de 1989 (estudio centrado en el poeta brasileño Gregorio de Matos), quedan más que desarrolladas en “Barroco, Neobarroco e outras ruínas” (2008). El desentendimiento completo del problema ocurre en Martín Adán, y en su estudio doctoral *De lo barroco en el Perú* (1982), tesis dirigida por Sánchez y presentada en 1938 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: tras un epígrafe de Longfellow, y ordenados los capítulos de forma cronológico-autoral (de Miramontes y Zuázola a Eguren), en la “Introducción” se anuncia que se tratará “lo romántico en el Romántico”, y más allá del título, sólo ocasionalmente se trata el “barroco” o de “lo barroco”. Esta superposición, es contemporánea de otras dos, incomparables: la que se da d’Ors y su libro *Du baroque* (París, Gallimard, 1935), donde el romanticismo es una “especie” perteneciente al “género” barroco (traducido al español en 1944, este libro será determinante de buena parte de las lecturas del barroco posteriores); la de Walter Benjamin, quien (sin confundir sino precisando y exponiendo cierto vínculo teórico fundante y neurálgico) proyecta en 1916 su libro sobre el barroco alemán, escribe en 1918 *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1920), para finalmente –en 1925– terminar *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* (1928). Esta superposición (romanticismo/barroco), que considero inadecuada pero no un error, ya que implica un muy complejo asunto de teoría literaria en el siglo XX (lo que excede el trabajo en curso), todavía se observa, por ejemplo, en González Echevarría (cfr. 2002: 189-213).

¹⁵ Es frecuente, en los trabajos de Ureña, la referencia a Sacheverell Sitwell quien, entre muchos otros, publicó: *Southern baroque art: a study of painting, architecture and music in Italy and Spain of the 17th and 18th centuries* (London, G. Richards, 1924), *German Baroque Art* (London, Duckworth, 1927) y *Spanish baroque art, with buildings in Portugal, Mexico, and other colonies* (London, Duckworth, 1931); sin embargo, es probable que conociera (al menos en la década del ‘30, mientras daba clases en las universidades de La Plata y Buenos Aires) el tan central –para el barroco al menos– *Conceptos fundamentales de la historia del arte* de Heinrich Wölfflin (Madrid, Espasa Calpe, 1924), dado que ese libro, ya en 1930, era lectura obligatoria del programa de la cátedra de Estética (Univ. de La Plata) que desde 1929 (y hasta 1945) estuvo a cargo del imprescindible Luis Juan Guerrero, a quien secundaba Raimundo Lida, con quien Ureña estuvo muy relacionado. Menos probable pero no imposible es que –así sea de forma tangencial– también supiera de Walter Benjamin, cuyo libro sobre el romanticismo alemán (eds. alemana de 1920) formó parte, al menos, de dos programas de Guerrero (1933 y 1934); y cuyo artículo “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” (trad. de Klossowski) apareció en el n°5 (1936) de *Zeitschrift für Sozialforschung* que también, Guerrero dio a conocer entonces. (cfr. el “Estudio Preliminar” de Ibarlucía en Guerrero, 2008: 24-25 y 40-45).

¹⁶ El 23 de junio de 1940 publica en el diario *La Nación* de Buenos Aires “Barroco en América”, donde “barroco” se dice tanto de un “arte” y una “época” como de un “estilo” (cfr. nota anterior).

Ureña es el sentido de la *expresión adjetivada*, que –ahora sí– se convierte en una categoría explicativa de la crítica tanto literaria como artística y cultural. Por otra parte, como ya afirmaba en la Universidad de La Plata en 1922 y confirmaría en el Fogg Museum of Art de Massachusetts en 1940-1 (origen de *Las corrientes literarias en la América hispánica* de 1945, en inglés, y 1949, en español), su interés no pasa por *una* corriente o *una* fuerza de expresión singular sino por *las* corrientes y fuerzas, ese conjunto formal capaz de manifestar una unidad concreta (americana) de expresiones objetivamente distinguibles.

Por eso, cuando en 1943 Lezama Lima conoce, a través de Camila Henríquez Ureña (hermana menor de Pedro), a José Rodríguez Feo –quien ha asistido y trabado amistad con el crítico en las conferencias del Fogg Museum– y deciden fundar la revista *Orígenes*, Pedro Henríquez Ureña ya es mucho más que una referencia obligada en el campo de estudios americanos y mucho más también que un sincero alentador de proyectos editoriales y críticos (que envía, desde Buenos Aires, colaboraciones de otros y propios consejos: cfr. Fernández Retamar, 1994). Es ya, como lo fue Martí, un fundador centrípeto de americanidad centrífuga. Por eso, cuando en 1943 Lezama Lima escribe en su diario: “Uniformadores de la dualidad *versus* diferenciadores de la unidad”, está –entre otras cosas– retomando y disponiendo, reflexionando y relanzando (hacia 1957) un pensamiento (de 1922) del maestro:

La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de los imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos. (Henríquez Ureña, 1989: 8)

En 1944 el barroco adquiere, en América, un carácter sustantivo, y se convierte en unidad de sentido independiente, con problemas no sólo objetivos sino propios. Es Mariano Picón Salas quien, en *De la conquista a la independencia*, fundará *esa expresión*, esa unidad completa de sentido distinto, y no sólo distinto sino nuevo, que –en consecuencia– adquiere un nombre nuevo también: ya no hablará de “Barroco en América” (como Ureña)

sino de “El barroco de Indias”. Y también es Picón Salas quien, en la “Advertencia” de su libro, toma clara distancia de esa historiografía que, surgida tras las independencias, no ha hecho más que tabicar (por países o por épocas) la “unidad espiritual originaria” de América, ese “fondo común” (1978: 19). Ante el “enclaustramiento nacional” de la historiografía, y dado que “no pudo superar una serie de prejuicios próximos” (sobradamente evidentes en lo que hace al período colonial), es necesaria una nueva “perspectiva” para “la historia interna” y para “la historia cultural” de América. “Los hombres de hoy no podemos mirar nuestro proceso histórico con las limitaciones y prejuicios de los historiadores del siglo XIX.” (1978: 15-17)¹⁷

No es casual que una de las primeras celebraciones del libro se encuentre en Henríquez Ureña, quien el 25 de febrero de 1945 escribe en el diario *La Nación*: “La cultura colonial, descubrimos ahora, no fue mero trasplante de Europa, como ingenuamente se suponía, sino en gran parte obra de fusión, fusión de cosas europeas y cosas indígenas.” (en Picón Salas, 1978: 9-10) Y ese “no mero trasplante”, donde se escucha el *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, alude a la “transculturación”, también un nombre nuevo y distinto para aquella dinámica expresiva –por él– tan buscada. Tampoco es casual que, al igual que *Las corrientes literarias en la América hispánica*, el libro de Picón Salas surja de una serie de cursos y conferencias ofrecidos en universidades norteamericanas entre 1942 y 1943: América, martiana, sigue siendo toda, un entero geográfico, lingüísticamente variado¹⁸. Por último, tampoco es casual que el libro esté dedicado a Alfonso Reyes, quien recién reinstalado en México, publica –sólo en 1942– *La antigua retórica, La experiencia literaria y Última Tule*, libros que también apuntaban

¹⁷Aunque –y curiosamente un año antes de que el centenario de *Facundo* de Sarmiento fuera festejado– la imagen del investigador que propone Picón Salas es la del “rastreador” (1978: 16); el largo siglo XIX comenzaba a terminar pero –a todas luces– no había terminado aún.

¹⁸ Cabe recordar que la presencia de los EEUU en el desarrollo de los estudios americanistas, no concierne sólo a cuestiones biográficas o individuales de quienes allí, por una u otra razón, llevaron adelante su trabajo, sino que puede remontarse a 1893, a la Exposición de Chicago (o *World's Columbian Exposition*), cuyo tema fue el cuarto centenario de la llegada de Colón, y que –según Marcello Fagiolo dell'Arco– “marcó el comienzo del estudio y de la valoración del arte prehispánico, dando vida incluso a un extenso fenómeno de *revival* azteca y maya en los Estados Unidos.” (en Sebastián, 2007: 13). Por supuesto –efecto, una vez más, del largo siglo XIX–, este “*revival*” resulta menos casual que “curioso” si se recuerda el Congreso Internacional de Washington de 1889, del que José Martí escribió páginas tan inolvidables como los peligros que ponía al descubierto.

claramente –y apostaban mucho más– a renovar las perspectivas no sólo críticas sino históricas y teóricas de los estudios literarios y culturales americanos.

No sería un desacierto pensar que todos los problemas –o al menos los motivos– que conciernen al barroco (y al americano muy especialmente) quedan, si no planteados, definitivamente delineados en la VI parte del libro de Picón Salas, titulada “El barroco de Indias”, o en todo caso en las tres partes (V, VI, VII) dedicadas al siglo XVII americano. Muy resumidamente: (1) el trasplante (violento) de lo europeo a “un medio más primitivo”, y la “la influencia híbrida”, que producen “nuevas metamorfosis” (1978: 122): tradiciones, traducciones y transculturaciones (luego en Cándido, Rama, Paz, H. De Campos); (2) el barroco como origen, tanto de “nuestra sensibilidad estética” como de “muchas formas complicadas de psicología colectiva”, y sobre todo, como “nuestro origen” criollo¹⁹ (123; luego en Moraña); (3) el “primor difícil” (no la oscuridad) de una época de “*concetti preziosi*” en la cual el hombre “desaparece un poco en la entidad y la abstracción” (127-130; luego en Lezama Lima, y antes que Foucault, aunque sin su sistematización²⁰); (4) lo hispano como alteración (o desvío) de signos centro-europeos: lo que era “arte nobiliario y cortesano, arte de palacios y jardines o énfasis retórico de los jesuitas” en Europa central, “se convierte en el suelo español en estilo nacional; es anti-Renacimiento y anti-Europa” (121-2; luego en Concha y Moraña); (5) el retorno medieval-gótico (emblemas, alegorías, solazamiento en la muerte y “plebeyismo exuberante”) de lo hispano-barroco como signo anti-moderno (122; luego en Echeverría, De la Flor y Marzo); (6) el interés menor (o relativo) de “la académica distinción” conceptismo-culteranismo (124; luego en Lázaro Carreter); (7) la “soledad fantástica que exaltara el barroco”: Segismundo, y el fin de una cultura universalista y de una lengua dialógica e internacional (126; luego en Abreu Gómez, Beverley y Paz, y contemporáneo de Bajtín); (8) el “carácter urbano” y privilegiado de la “minoría letrada” que practica un “trabajo intelectual” no sólo

¹⁹ En la “Advertencia” Picón Salas precisa que el libro y sus materiales fueron escogidos para –eje del libro– dar “la imagen más nítida que me fue posible del proceso de formación del alma criolla.” (1978: 15) Volveré sobre el tema criollo en el capítulo 3.

²⁰ Pienso en *Las palabras y las cosas* (1966) y en la reseña de Deleuze, quien tras comentar las líneas matrices del estudio sobre *Las Meninas* de Foucault, en función de su tesis, afirma que “el resultado de los análisis mencionados es, al contrario, que *el hombre no existe ni puede existir* en ese espacio clásico [siglo XVII] de la representación.” (2005: 122).

incomprensible para “las masas indígenas o mestizas” sino “exclusivamente críptico” (131; luego en Rama y Moraña); (9) la desmesura del barroco y su época, ese “sumo respeto y sumo desenfado (...) que no logra nunca la ‘sofrosine’” (122; luego en Carpentier, Sarduy, Libertella y Perlongher); (10) la relación barroco-romanticismo en función de la geografía fabulosa y del hispánico “anhelo de curiosidad exótica” (136; luego en Carpentier); (11) la relación barroco-surrealismo, como se comprueba en la *Thomasiada* (1667) de Sáez de Ovecuri, “un precursor de los modernos caligramas, o poemas encerrados dentro de una figura geométrica”, y quien ultima la manía doble del verso “ingenioso y pedagógico” (138; luego en Paz y Perlongher); (12) el *Apologético* (1662) del Espinosa Medrano como “obra de crítica literaria” primigenia y central en la modernidad poética americana (138; antes en Menéndez y Pelayo, luego en González Echevarría); (13) el inconformismo de Valle y Caviedes y la excepcionalidad de sor Juana (temas ya presentes y de inmensa y disímil fortuna) pero aquí trazados como los polos (la calle y la alcoba, el mercado público y el estudio privado) de un barroco indiano y moderno que, de esta manera, oscila (definiéndose y, efecto inevitable, caracterizando al continente donde lo hace) entre *lo que no se conforma* y *lo que no es habitual* a un modelo o regla, léase: Europa (139-146). Dos ideas más –que no sólo por razones cronotópicas– distinguen intensa y sorprendentemente el planteo estético y ético de Picón Salas: la distinción (no-contrastiva) Renacimiento/barroco y la postulación de una “forma críptica” (formalismo de Sánchez, 1937) que ahora funda “la palabra autónoma” (o “un arte de la palabra autónoma”, luego en Carpentier y Sarduy) y termina, de esta manera (*secular*), con “la concordia” renacentista entre sensibilidad y razón, radicando así su modernidad irreversible (1978: 121-127). Y todo esto, cabe subrayarlo, en 70 (y bastante menos) amenísimas páginas.

El XVII, aunque “siglo represivo, por excelencia” (Picón Salas, 1978: 120), no desvela una preocupación por la frecuente (y más hispano-que-americana) “crisis” del seiscientos. Al venezolano le interesa –sobre todas las cosas– deslindar (palabra de Reyes, también de 1944) esa expresión llamada “barroco de Indias”, le interesa no sólo en función de esa “unidad espiritual originaria” americana, sino poder situarla entre sus límites –tanto espaciales (América) como temporales (XVII)– para entonces definir su singularidad, que no radica –a su entender– en un rasgo individual (como sugiere Burckhardt) o en el

dinamismo de un estilo (y menos en su oposición a otro, estático o clásico), como sugiere Wölfflin, sino en constituir un “cuerpo de fenómenos” (Picón Salas, 1978: 122) anti-modernos en el seno de la cultura hispánica. Dicho *corpus*, dice y –nuevamente– sienta precedente, se caracteriza por una “fuerza bifronte”, y así es como consolida su *unidad*, pues no se trata de dos fuerzas sino de *una* fuerza con “dos máscaras” (130): forma y contenido, interior y exterior, vitalidad y represión espiritual (o negación de la vida), lenguaje culto o alegórico (formalista o esotérico) y lenguaje grosero o burla (la otra cara, “más trágica o soterrada”), ascetismo y sátira, laboratorio (o “arte de alcoba”) y “conjunto de aguafuertes”; y finalmente: sor Juana y Valle y Caviedes: “Distintos en calidad y en medios expresivos, son, para mi gusto, las dos figuras más interesantes –y un tanto frustradas– de la literatura colonial en las postrimerías del siglo XVII.” (Picón Salas, 1978: 140)

Reaparece aquí el problema de la *unidad diferencial* y la *dualidad uniforme*, que a diferencia de Ureña y Lezama, ahora (en 1944) remite explícitamente al barroco, una noción que no sólo adquiere un nombre propio (barroco de Indias) sino que se independiza como expresión singular en una unidad espiritual (americana). Se independiza, pero no se separa. Y así, el barroco americano se hace sistema, cobra forma singular: adquiere sentido diferencial (barroco americano) en tanto existe un sentido común (americano). O lo que es lo mismo: hay forma barroca en tanto hay “fondo común” (Picón Salas, 1978: 19); se trata siempre de “la misma materia histórica” (1978: 18), pero no de la misma expresión de esa materia, ni de la misma forma; se trata siempre de lo mismo (unidad formal: América, su historia interna y cultural) en sus diferencias (objetivas: crónicas *mestizas*, barroco *de Indias*, romanticismo *independentista*, modernismo, indigenismo, etc.). Y se trata, también, de la unidad en sus multitudes, y de las multitudes como expresiones distintas, cuya distinción sólo es perceptible y comprensible *si y sólo si* existe un sentido común *en* el cual se constituyen independientes (y no: *del* cual se separan). El barroco americano no tiene sentido “en la medida de su separación” (del barroco europeo) sino “en la medida de su distinción” (americana); cambian notablemente (vía Henríquez Ureña y hacia Lezama Lima) los límites entre los cuales se puede pensar, decir, y poner en sistema una expresión americana.

En buena medida (y como se verá más adelante), tanto mi concepción *formal* del barroco y del barroco americano como los límites *objetivos* entre los cuales lo pensaré y analizaré (la obra de sor Juana y la de Valle y Caviedes), no hacen sino recuperar esta primera sistematización hecha en 1944 por Mariano Picón Salas (así como la constitución de la expresión como categoría explicativa americana, realizada por Henríquez Ureña). Y no sólo recuperar sino afirmar, en tanto el barroco de Picón Salas aún articula en su concepción (como se ha visto) restos negativos, esto es, restos que definen positivamente pero por lo que no es y por lo que niega, falta o excede (un límite o criterio). Pero la historia crítica y teórica del barroco y su expresión americana, no sólo no se detuvo entonces sino que si no se apoyó –razonablemente– de allí partió (y por eso vuelvo: para partir nuevamente): la *independencia* conceptual y crítica que propone Picón Salas en 1944 para el barroco, gracias –entre otras cosas– a ciertas “negatividades” inherentes a su postulación, se transforma pos-revolución cubana (1959) –y poco antes²¹– en *autonomía*, una autonomía que –en los años ‘60 y ‘70– alcanza a invertir el sistema (de Ureña a Reyes) que describe el espacio en el cual Picón Salas plantea el “barroco de Indias”. De esta manera el barroco americano –incluso como noción independiente– deja de tener sentido en función de un fondo común (América, la unidad espiritual, nuestra expresión o las corrientes expresivas, etc.), y es ese mismo fondo común el que puede adquirir sentido a partir de esa expresión que de tan singular se torna individual. El barroco ya no *distingue sin separar* sino que *se distingue separando*. El barroco se autonomiza e individualiza: se rige por una ley propia y esa ley propia tiene su fundamento en sí misma, esto es, en la voluntad que la constituye en ley (al margen de las propiedades que presente el objeto o tema). Como toda autonomía, sus leyes no son forzosamente incompatibles con otras (así, veremos, con las lingüísticas); y como todo individuo, su principio de individuación también concierne a su entorno y condiciones de enunciación (así, veremos, no es lo mismo ser cubano en París que español en o tras el franquismo, a la hora de hablar del barroco). Esto, en cierta medida, explica la proliferación de “nombres” que desde entonces

²¹ Me refiero, menos a Oswald de Andrade y a su serie de artículos publicados en 1953 en *O Estado de São Paulo* (reunidos póstumamente en *A marcha das utopias* de 1966) donde todavía se habla de un “estilo” y de un “estilo utópico”, que al artículo de Haroldo de Campos “A obra de arte aberta” de 1955 donde, pese a que mantiene una oposición clásico/barroco (obra perfecta/obra abierta), críticamente exitosa (cfr. Bustillo, 1997), ya se perfila nítidamente el “neobarroco”; por último, a *La expresión americana* de Lezama Lima de 1957.

“abarrocan” la noción: barroco, neobarroco, neobarroso, transbarroco, neobarroso; y también, que casi pueda hablarse de un (enunciado) barroco por cada enunciación (individual): el barroco de Carpentier, no es el barroco de Sarduy, y ambos no comparten sino poco con el Perlongher, menos con el de Lezama y bastante menos con el de Paz o H. De Campos. Y este desarrollo tiene una progresión exponencial que, hiperbólica, hace del barroco un *todo*, y un *mundo*, cuya “particularidad” es –ahora– ser americanos o expresar *in nuce* lo americano, e incluso lo americano original (aquello que está siempre antes y siempre después: pasado y futuro, mandato y destino).

Pero no sólo se invierte el sistema (en los ‘60 y ‘70) sino que se oblitera su “sistematizador”, y así Picón Salas pasa, casi sin excepciones pero sin énfasis, al olvido. Este panorama cambia a fin de los años ‘80 (y especialmente en la década del ‘90, que coincide con las celebraciones del quinto centenario de la llegada de los españoles a América²²), cuando esa autonomía comienza a bordear el sofisma y la autarquía robinsoniana, menos estética que crítica y teórica, y surgen las preguntas no tanto por los límites como por los usos y sentidos del barroco, ese objeto autónomo e híper-productivo que, de un tiempo a esa parte, había prácticamente absorbido “todo lo americano”²³. Y

²² Pero en este sentido –el de las celebraciones centenarias– es muy poco lo que se aporta a la discusión sobre el barroco y mucho lo que se lo ecuménicamente: pienso en el mexicano Carlos Fuentes que, patrocinado por el Grupo Prisa (dueño del diario *El País* y del grupo editorial Santillana), escribió y condujo la serie televisiva *El espejo enterrado*, título también de la versión escrita, de lujosa primera edición, que fue publicada por el FCE ese mismo año de 1992 (cuando –también– recibió Premio Internacional Menéndez Pelayo). Allí, Fuentes retoma inespecífica e ilustrativamente las ideas de Carpentier y Lezama (espejo América-barroco, sincretismo contraconquistador, etc.) con el fin de resaltar que, pese a la situación económica y política penosas, América es cultural y artísticamente exitosa e hispana, alentando a descubrir ese espejo enterrado que es la historia común y, sobre todo, la lengua. Pienso también en el español Santiago Sebastián, a quien Ediciones Encuentro encargó –con motivo del quinto centenario– un libro, que será *El barroco iberoamericano*, estudio iconográfico donde –y pese a que en el prólogo dell’Arco advierte sobre “la despreciativa etiqueta de ‘colonial’ o ‘provinciano’” para referirse al barroco americano– Sebastián concibe al barroco como un estilo internacional, originado en Italia (retomando sin énfasis ideas de Panofsky y Curtius), y por ende, luego extendido al resto de Europa y trasplantado a América donde adquiere una “expresión regional” (2007: 13) y constituye un “barroco virreinal” (2007: 32)

²³ Juan José Saer (2004: 259-263) es quizás uno de los primeros en advertir (1979), en términos generales, sobre estos “sofismas” (como él los llama, y despliega: vitalismo, voluntarismo) producidos por cierto *a priori* latinoamericano, que no refiere explícitamente al barroco sino a cierto “gueto de latinoamericanidad”, cuyo desarrollo literario y crítico se corresponde con los años ‘60 y ‘70 (y con el *boom* tanto como con el realismo mágico y el neobarroco). En términos particulares, es Leonardo Acosta (ya en 1972) quien no sólo anticipa ciertas críticas –entre otros– de Saer (como las que conciernen a la “identidad” naturaleza/cultura o selva/barroco), sino que critica duramente el barroco (instrumento hispano de colonización artística y cultural) y su expansión contemporánea (teórica y práctica) acrítica. Si bien se pregunta –sintomáticamente: “¿Es que

entonces reaparece Picón Salas, y es Mabel Moraña quien no sólo lo recupera sino que rearticula programáticamente el campo crítico de su estudio (y –otra vez– esa enunciación se sitúa en EEUU y –otra vez– se trata de una conferencia, la que la crítica ofreció en la Universidad de Stanford el 23 de febrero de 1988). En este sentido, mi concepción del barroco americano y los límites de mi estudio también parten y consideran esta recuperación y rearticulación, si bien con un sentido (menos crítico que teórico) distinto.

Las décadas del '60 y del '70 constituyen un momento definitivo del barroco americano, en tanto –simultáneamente: se consolida su valor internacional y universal, como expresión no sólo del arte occidental (y, especialmente, de sus lenguajes modernos) sino de cierto tipo de pensamiento (no-lineal: anti-positivista, y sobre todo, anti-hegeliano) y de cierta cultura (sincrética, híbrida, mestiza: *uni-versal*); y se determina que –si no su sentido primero– al menos su verdad última radica en el movimiento que, literalmente, se enuncia en el vaivén hispano-americano (viejo-nuevo, parte-todo, clásico-pre/moderno). El barroco adquiere un valor estético (valor de uso y de cambio) inusitado, sobre todo porque su economía dispone su producción y distribuye sus productos sin capitalizar su consumo que, así, reporta puro goce, parodia lúdicamente la función reproductiva, reacciona contra un mercado de bienes artístico-culturales privados, y proyecta un deseo común cuya forma es auto-satisfactoria (Cuba, *esa isla*, se repite). Sin duda, uno de los textos fundantes de esta consagración estética es "El barroco y el neobarroco" de Sarduy, cuya fecha de publicación (1972) es tan relevante como el lugar donde lo hace, puesto que no sólo integra el volumen coordinado por César Fernández Moreno (*América Latina en su literatura*) donde el barroco da el "*la*" teórico-crítico, sino que su plaza de edición es México/París, lo que indica –además– cierto recorrido del barroco: de la zona central de América (también, luego del Caribe, zona primera del Nuevo Mundo) hacia la capital cultural del (viejo)

el barroco merece tanta atención?", y es uno de los primeros en retomar una larga y variada tradición (Henríquez Ureña, Picón Salas, Lezama Lima, Carpentier, Paz, Wölfflin, Hauser, entre otros), su hipótesis (pos-revolución cubana) actualiza, en términos ideológicos (aquí Mariátegui y el cedazo marxista), ciertos planteos de Sánchez (formalismo, aristocratismo, represión, oficial-letrado vs clandestino-iletrado, etc.), que pone a discutir con cierta "mitificación barroca" de América, que sin embargo y con razones menos discutibles que coyunturales, le permite "salvar" planteos y obras de Carpentier y Lezama y "condenar" (por apátridas) otras, como las de Sarduy (cfr. 1985: 11-52).

mundo (volveré sobre esto en 1.2). Curiosa pero no casualmente, ese mismo recorrido concierne a la otra consagración del barroco, ya no estrictamente estética sino político-cultural, que es la llevada a cabo por Carpentier, quien no sólo viene de publicar en México (1964) *Tientos y diferencias* –libro que se abre y se cierra con la postulación de un maravilloso y originario barroco americano, tan eterno como ubicuo– sino que al igual que Sarduy (pero por razones casi opuestas) también se instala en París en 1966. No sólo lo cubano (pos-revolución) sino lo cubano (como principio americano) en París, describen buena parte del desarrollo que, a mediados del siglo XX, redispuso las ideas sobre el barroco. Así también, ambos cubanos pueden concebirse como los máximos exponente de lo que luego sería, *mutatis mutandi*, la vulgata del barroco: por un lado, y en ambos casos, el barroco es y concierne al lenguaje, es –como se ha dicho– querella de lenguaje (“el barroco es el goce de una lengua dividiéndose por sí misma”, Grüner, 2002: 284); y por otro: mientras para Sarduy el barroco es lenguaje *formal*, operatoria lógica (hasta científica) precisa y artificiosa, metáfora “al cuadrado”, sobre-exposición de una falla o pérdida matriz (la de la retórica, la del rey, la del sujeto, la del centro mismo)²⁴, para Carpentier el barroco es lenguaje *atesorado* (o tesoro de la lengua), sobre-producción de un vocabulario sincrético que traduce lo nuevo (o ese mundo que existe “naturalmente”, es decir, bajo las condiciones de la unidad primigenia entre el humano y el cosmos), lengua nueva de una experiencia nueva (revolucionara, desobediente, vital), sobre-exposición de un lleno o saturación matriz (la de América, la del hombre americano, la del mundo primero u original, y por ende, sólo “nuevo” en “términos viejos”)²⁵.

²⁴ Cabe recordar un texto señero de Sarduy (ya instalado en París) en el nº25 de *Tel Quel* (1966): “Sur Góngora: la métaphore au carré” (1987: 271-275). Allí, como señala Díaz (2010: 45-6), Sarduy expone su relación con (y la lectura de) Barthes, quien sólo tres años antes había publicado *Sur Racine* (aunque se alude también a *El grado cero de la escritura* de 1953). También: su relación con Lacan; y –vía ambos– con el estructuralismo (volveré sobre esto); en cualquier caso, se condensa en ese texto un enorme potencial teórico en un año clave para cierta deriva del barroco: ese año se publica *Las palabras y las cosas* de Foucault (y Sarduy ya refería a *Las Meninas* y su “afuera de la tela”) y los *Escritos* de Lacan (y Sarduy ya refería al espejo, la repetición estructurante, y a lo simbólico como punto de partida para una lectura de la realidad).

²⁵ La idea del “barroco-tesoro” se convierte, vía Carpentier, en una máquina de lectura simple y singularísima, que opera por interminables enumeraciones de elementos desiguales (atesorando) y, fundamentalmente, absorbiéndolo todo (literatura iraní, hindú, etc.) bajo un mismo criterio-baúl (barroco) y monumentalizando en igual medida (todo lo que es barroco, es también, “monumento barroco”). La vulgata del barroco (que expone menos un valor peyorativo que una fuerza enorme de sobrevivencia y adaptación crítica), todavía en 2011, se leía nítidamente, pues si un libro “chapotea en el barro Neobarroco, lo que importa, más que ubicar

Este barroco caribeño –escribe Libertella en 1977– que, retomando al Sarduy de *Barroco* (1974), hace “todo por convencer”, si bien convierte “al barroco en una propuesta”, no constituye sino una inflexión de la lengua española en América, “que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata” (2008: 17). Pero sin embargo, ambas inflexiones (la caribeña y la rioplatense) no hacen sino trazar –nuevamente– los límites de la unidad (americana): si bien pueden distinguirse dos barrocos en el movimiento de la lengua, afirma Libertella, ello ocurre porque ambos descubren algo común, “su rasgo más primitivo: *la voluntad de estilo*. (...) La misma omnipotencia de los tonos personales se hace un antecedente psíquico para la nueva escritura” (2008: 17-8). El barroco, ese *corpus* americano, es una voluntad de estilo (nueva querella de lenguaje). Y esa voluntad de estilo, esos tonos personales, explican –como se dijo– la autonomización e individualización del barroco. Lo común es –ahora– *signo*, menos letra y mapa que ortografía y cartografía: voluntad de estilo; la diferencia es –entonces– *individual*, estilística, tipo de trazo y modo de significación (tonos personales): “el Continente como una piedra que se escribe, la geografía como una suma de inscripciones” (2008: 14-5)²⁶.

Sea de esto lo que fuere, cabe destacar un elemento fundamental (y fundador) en esta concepción, que no casualmente aparece como epígrafe en “El barroco y el neobarroco” de Severo Sarduy: la autonomía e individualización del barroco, si ocurre en

al posible lector, es volver a advertirle del fuego cruzado (...). Y si el lenguaje es máquina de guerra, el juego es su constante. La guerra es contra la corrección, la seriedad, la belleza ensalzada, la funcionalidad lingual que comunica formas y más formas, indigestos objetos de consumo. Ludismo de palabras cuyo tropismo imanta, las metamorfosea, saltando por encima de vallas gramáticas, sintácticas, creando un nuevo semen, donde el sentido no viene de algún lado sino que es hecho ahí mismo, en ese contubernio de elementos alógenos fundidos por la lava de un lenguaje que avanza. Y contra los discursos de argumento, las ideas, esas que según Bergson son una detención del pensamiento, esta especie de lengua del desastre (...). Armar y desarmar con la lengua, aprovechar los yerros, los tropiezos, transmitir una peste que envenene la rígida, esforzada concepción del mundo.” (Mario Nosotti, “Peste recrudescer”, en *Radar-Libros* suplemento cultural del diario *Página/12*, Buenos Aires, 11/9/2011). Y no sólo “se lee” (críticamente) la vulgata del barroco sino que “se hace teoría”, esquematizando aún más un sentido ya muy difuso (y tradicionalmente dualista), como ocurre en Gamarro (2010; especialmente 11-77); para la tradición dualista en Gamarro, cfr. Macrí (1960; especialmente 11-12).

²⁶ Esa piedra, vía Libertella, reenvía a otra: al monolito de *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) que aparece en *El árbol de Saussure*, donde Libertella escribe: “ese monolito les va dando carácter humano [a los primates de la película]” ya que una “tribu (...) no se transforma. Simplemente se ‘modifica’, recibe su ‘modo’ humano o se hace más humana en contacto con esa losa que no significa nada para nadie.” (2000: 53). Vale decir: en América (ese continente de inscripciones), la literatura (o el barroco), como la losa, “no significa nada para nadie, y sin embargo se dejan hacer por ella” (2000: 54).

términos lingüísticos, es sobre todo porque –como dice en 1936 André Moret– se ha vuelto “legítimo trasponer al terreno literario la noción artística de *barroco*.” El barroco, esa noción artística, puede ser también literaria a condición de que en sus estudios (críticos y teóricos) se articulen categorías como “estilo”, “forma”, “procedimiento” para tratarlo: el objeto literario deja de ser “nacional” o “cultural” y el estilo deja de estar definido por cierta “unidad idiomática” o cierta “unidad geográfica”; el barroco “desnacionaliza” (y desterritorializa) la literatura al mismo tiempo que la incorpora al campo del arte (reterritorializándola), donde se expresa una cultura, su historia. La literatura, en tanto barroca, abre su campo de competencia (de implicancias y de producción): no sólo la poesía barroca mexicana es estudiada junto con la española o la alemana, sino que textos, cuadros y edificios pasan a formar parte de un mismo “estilo”, utilizan una misma “forma”, y se construyen siguiendo un mismo “procedimiento”. De esta manera, la consagración estética del barroco traslada el eje de interés hacia la concepción del arte y la literatura; y consecuentemente, surgen nuevos problemas que conciernen a esa nueva unidad (de hecho, que Sarduy en 1972 cite a Moret de 1936 anticipa, al menos, que la legitimidad de la trasposición sigue siendo un problema para la crítica literaria y la teoría estética²⁷, y que el sentido de la legitimidad literaria del barroco ya no proviene del arte o la historia del arte sino de una disciplina que los contempla a ambos: la lingüística, como ciencia de todos los lenguajes).

Esta renovación –enfáticamente teórica– del barroco trajo aparejado un notable desplazamiento crítico, o al menos, un cambio igualmente perceptible en su *corpus*: el barroco, ahora, seguía irradiando desde el siglo XVII pero su núcleo había dejado de ser estrictamente americano, o en todo caso “colonial”, y se trasladaba a Europa (y al Sur), más precisamente, a Góngora (ese Norte, cuyo Sur sería Quevedo). El barroco literario era, de una u otra forma, gongorino; y Góngora era, de una u otra forma, el alma del *corpus* barroco (literario al menos). Nuevamente, el sentido del barroco evidenciaba la dirección de su movimiento en el vaivén hispano-americano. Y es aquí que se manifiesta nítidamente

²⁷ Ya Wölfflin, en 1888 (*Renaissance und Barock*), había sugerido dicha transposición en relación a Ariosto y Tasso; no obstante, como sugiere René Wellek en 1946 (78-80), el pasaje no resultó ni sencillo ni inmediato y sólo en 1923 Theophil Spoerri lo retomaría y desarrollaría sistemáticamente. (Wellek reconoce también el esfuerzo de André Moret en el campo francés, 1946: 82-3).

(vaivén mediante) la figura y obra de José Lezama Lima y la importancia de un libro como *La expresión americana* de 1957, no sólo pre-revolución cubana sino para-renovación teórica, pues allí, si Góngora es nuclear, y Quevedo otro tanto, esas “dos gárgolas *mayores*” establecen en América “un puente *menor*, de sabrosa domesticidad entre la religiosidad del tuétano y el fósforo abrigado de la osteína” (1993: 137, cursivas mías); y si, teóricamente, concierne al barroco tanto el problema de la literatura y el arte como su relación genético-productiva con la modernidad (con su *actualidad*), es un “método”, tan nuevo como sistemático, lo que debe priorizarse para focalizar *eso*, “lo difícil”, es decir, “la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido” (Lezama Lima, 1993: 58), y el sentido hacia la “reconstrucción”, que será ya “fuerza ordenancista” (capacidad de formar una “visión histórica”, cfr. Carpentier) o ya “apagado eco” (incapacidad para visualizar la historia, cfr. Sarduy): “ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando de la historia” (1993: 49). El barroco, en Lezama, es unidad expresiva de sentido difícil; pero se trata de *una* expresión americana, de ese enlace menor (entre el hueso y la piel, como “de cosas muy cosidas en acontecimientos y entrañas”, dice Lezama, 1993: 148); y por tanto, su unidad de sentido formal es América toda (esa potencia expresiva) y su sentido objetivo, concreto, es cierta potencia expresiva y ciertas expresiones perceptibles en “un cuadro de una humanidad dividida por eras [imaginarias] correspondientes a su potencialidad para crear imágenes” (1993: 59). Así, la importancia de *La expresión americana* es –renovada, y en buena medida, encriptada– la misma que se hallaba en la utopía de Henríquez Ureña (y en Martí): se trata de organizar y definir un sistema americano, *todo* un sistema y *toda* una expresión (esa *unidad potencial*), de modo de garantizar la manifestación diferencial (e inmanente) de sus múltiples potencias y de sus no siempre coincidentes expresiones. En este sentido, la importancia de *La expresión americana* excede al barroco como expresión singular (que ocupa un capítulo de cinco); al tiempo que la garantiza sistematizando la unidad en la cual puede diferenciársela (es por esto que retomaré sus ideas en términos teóricos en I.2).

Pero aún así, el *corpus* del barroco americano ha cambiado, y aunque Lezama Lima lo proponga como “un arte de la contraconquista” (1993: 80), el sólo hecho de que haya colocado en su centro al mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora, “sobrino de Don Luis”

(90) y señor barroco que “vigila y cuida las dos grande síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispanoincaica y la hispanonegroide” (106)²⁸, indica un desplazamiento que tiende al siglo XVIII y que, por ende, lo “muestra firmemente amistoso de la Ilustración” (84): es decir, más cerca de la independencia que de la colonia²⁹. Nuevamente el movimiento tensa el arco hispano-americano en el barroco, ese punto de cruce, y la inadecuada –pero persistente– adjetivación de “colonial” pre-juicia tácitamente. Dicho de otro modo: el *corpus* barroco americano deja de expresar su unidad (y en consecuencia, sus problemas pertinentes) entre las dos figuras –como dijera Picón Salas– más interesantes de la literatura de las postrimerías del siglo XVII, esto es, sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes. Y no es que estas figuras fueran desatendidas ni mucho menos, sino que –como se dijo– el barroco americano deja de expresar en ellas la unidad de su *corpus*. Es por esto que, aunque indispensable, el libro de Octavio Paz sobre la mexicana (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe* de 1982) no recompone ese *corpus* barroco; y si bien delimita y atraviesa cuestiones (y tradiciones) centrales que lo constituyen, su intención crítica no radica en él, o al menos, no directamente. Y finalmente, es por esto que en 1988 Mabel Moraña sí traza –recuperando a Picón Salas– las líneas matrices y –con renovadas perspectivas críticas y teóricas (poscoloniales³⁰)– sienta las bases para reconstruirlo.

²⁸ Con la síntesis hispano-incaica se refiere al indio Kondori, inventor de la “indiátide”, cariatide india o cariatide de estilo criollo, a la que ya Ángel Guido se había referido en *Redescubrimiento de América en el arte* (Rosario, 1941; ed. aumentada: Buenos Aires, Argos, 1944); con la síntesis hispano-negroide se refiere al brasileño Antonio Francisco Lisboa (1730-1814) o “el Aleijadinho” (“la culminación del barroco americano”, según Lezama Lima, 1993: 105), a quien ya se había referido Henríquez Ureña (en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* y en el póstumo *Historia de la cultura en la América hispánica*) y antes, en 1928, Mario de Andrade en su ensayo “El Aleijadinho” (1979: 215-235).

²⁹ La cercanía Ilustración/Sigüenza y Góngora, ese “notable sabio” o “erudito barroco” (como suele llamársele, antes que escritor o poeta), tiene su mayor referencia en Irving A. Leonard: desde su tesis doctoral (*Don Carlos de Sigüenza y Góngora. A Mexican Savant of the Seventeenth Century*, Berkeley, 1929), pasando por su estudio de 1959 *La época barroca en el México colonial* (cfr. 2004: 278-308), hasta el “Prólogo” a la edición moderna de parte de su obra (Sigüenza y Góngora, 1984: ix-xxix). “Y fue él quien compartió con ella [sor Juana] su amor por la naciente Época de la Ilustración, de la cual ambos fueron precursores inconscientes en México.” (2004: 266). Este mismo pasaje ha sido sostenido, recientemente, por Beverley: “la continuidad que existe entre el barroco y la Ilustración –como sugiere la observación de Gaos– [es] el germen del racionalismo deísta y del materialismo de la Ilustración que ya está dentro del barroco.” (1996a: 53)

³⁰ “O sea, el ‘pos-’ indicaría, al menos en algunas de las formas en las que se ha aplicado la teoría poscolonial a nuestras sociedades latinoamericanas, no la superación o cancelación del colonialismo, sino el hecho de que el trauma de la dominación colonialista habría dejado como saldo en la región sociedades marcadas a fuego

En “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica” (1988), y a modo de estado de la cuestión, Moraña detecta muy claramente: por un lado, la renovación del interés general por el período colonial americano, y muy particularmente por el barroco, considerado “una de las vertientes de la tradición cultural del continente” (230); en este sentido, no sólo se intenta recuperar una tradición americana pre-independentista, “esas raíces propias” (230), sino –y sobre todo– ajustar la metodología al objeto, puesto que puede distinguirse rápidamente un nivel crítico-historiográfico (reproducción ideológica y violenta imposición cultural³¹) de otro ideológico complejo, como es –singularmente– la formación de una conciencia social diferenciada, la criolla, difícil de leer (234) pero “germen (...) de las identidades nacionales” (231). Por otra parte, de forma muy aguda, llama la atención sobre la calidad derivada y “translaticia” con la que se ha conceptualizado el barroco americano “como un simple reflejo o traslación de modelos metropolitanos”, es decir, como “una realización degradada y siempre tributaria” de modelos europeos, lo que ha llevado a describir sus productos como “excepcionales” (Moraña, 1988: 230).

Ante esta “mecánica especular” (Moraña, 1988: 231) o “perspectiva eurocentrista” (232), que simplifica y esquematiza de forma extrema, conduciendo a falsas generalizaciones, Moraña propone una lectura del barroco que implica: (a) considerarlo una “forma expresiva” que (b) “implica una postura epistemológica” (forma específica de conocimiento de la realidad) (c) “articulada al horizonte ideológico-cultural de una época” y (d) cuya producción se halla condicionada materialmente por su espacio-tiempo histórico (232). Así, su estudio debe basarse en “la diferenciación de sistemas”, que procede por distinción de las “condiciones materiales de producción cultural, formas de actualización de

por la violencia, la marginación y la dependencia: una especie de trauma de nacimiento o de origen a partir del cual se desarrolla el perfil social, cultural y político de nuestras sociedades desde el período colonial hasta el presente. La teoría poscolonial no ha permitido descubrir nada nuevo, pero sí colocar el énfasis en procesos como los de dominación y resistencia (...) Se entiende que el sujeto colonial se desarrolla marcado desde el comienzo por la ambigüedad que lo distingue y al mismo tiempo lo aproxima al dominador, que lo distingue y al mismo tiempo lo aproxima a las culturas prehispánicas, que constituyen, al menos en parte, su tradición y antecedente histórico.” Moraña (2009b)

³¹ La cultura latinoamericana “nacida bajo el signo de la violencia y los intereses del dominador” (Moraña, 1988: 230), remite directa y casi textualmente al Ángel Rama de *La ciudad letrada* y, sobre todo, de *Transculturación narrativa en América Latina*, que comienza diciendo: “Nacidas de una violenta y drástica imposición colonizadora (...) las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado.” (2007: 15).

los códigos expresivos dominantes (...) [y] los grados de conciencia social manifestados por los diversos grupos productores.” (232-233)

Considero, no sólo el estado de la cuestión, sino la perspectiva propuesta prácticamente inmejorables. Quiero decir: encuentro aquí las bases de reconstrucción adecuada del *corpus* barroco americano; encuentro aquí los problemas (críticos, teóricos, metodológicos); y por último, encuentro aquí la recuperación crítica y renovación teórica de la larga tradición esbozada. Sin embargo, mi estudio toma distancia si no del programa, al menos del desarrollo planteado por Moraña; y las razones son también las que me llevarán, más adelante, a disentir respecto de análisis quizás menos generales pero no menos relevantes (en tanto ha sido Moraña quien –como se dijo– reordenó el campo de estudios y prioridades del barroco americano de un tiempo a esta parte).

En principio, y aún en los límites de 1988, cabe resaltar que lo que empezó siendo forma y sistema expresivo del barroco se convierte rápidamente en *estructura y modelo*³² y transforma al barroco en *vehículo* de tensiones ideológicas de la época³³, cuya “dinámica de opuestos” o “dinámica oximorónica” expone, finalmente, “la dialéctica epocal del virreinato”; ergo, “Barroco y conciencia criolla” funcionan como “tesis y antítesis de una ecuación histórica que tuvo como resultado la producción del sujeto social hispanoamericano.” (Moraña, 1988: 243) El pasaje de forma-sistema a modelo-estructura queda explicado en la caracterización del barroco no sólo como “código culto”, alegórico y ornamental, sino como “parte del proyecto expansionista” (233). De esta manera, lo que era forma de expresión y sistema de diferencias se vuelve modelo culto y estructura imperial, esto es, una forma y un sistema particulares; o dicho de otro modo: una determinación, la imperial, pasa a definir la forma-sistema, convirtiéndola en modelo-estructura³⁴. Por otra

³² “el Barroco es, como dijimos, modelo expresivo, la imagen y el lenguaje del poder, que se puede venerar o subvertir, según el grado de conciencia alcanzado.” Y así: “Barroco y conciencia criolla son estructuras culturales e ideológicas en diálogo”. (Moraña, 1988: 244)

³³ “el Barroco puede ser percibido como un instrumento sobreimpuesto, que vehiculizara la expresión de una cultura subalterna pero presente, o mejor dicho, sobreviviente.” (Moraña, 1988: 243)

³⁴ El barroco “constituyó sobre todo un modelo comunicativo a través de cuyos códigos el Estado imperial exhibía su poder bajo formas sociales altamente ritualizadas.” O: “el lenguaje oficial del Imperio, un ‘Barroco de Estado’ (Beverley) al servicio de una determinada estructura de dominación.” (Moraña, 1988: 233)

parte, el pasaje de una formación histórica diferenciada (la conciencia criolla) a un vehículo ideológico de tensiones se encuentra en la caracterización del modelo comunicativo barroco, de “naturaleza jánica” (Moraña, 1988: 239); y por tanto, en sus posibilidades: venerar (apropiación simbólica-participante) o subvertir (articulación de percepciones y expresiones diferenciadas). Así, una tensión binaria y estática (forma/contenido, venerar/subvertir) pasa a definir una dinámica de formación expresiva (la que se expresa *en* sus diferencias y no *en relación* a un modelo): el sistema deja de producir cuantitativamente en función de su potencia de formación (incluso, deja de producir conciencia) y pasa a calificar productos en función de cierta tipicidad esencial (jánica o antitética, y en todo caso, tensionada: forma-contenido, veneración-subversión, adopción-adaptación, tradición/originalidad, etc.)³⁵.

Y diez años más tarde, cuando Moraña publica *Viaje al silencio* (recopilación de ensayos y artículos, entre los que se encuentra –en primer lugar– el recién comentado), no sólo se reafirma esta postura³⁶ sino que, teóricamente, se la enfatiza o asienta en una tradición muy conocida, para la cual “tal vez la función crítica no sea otra, según indica Macherey, que la de crear métodos para medir silencios, tratando de emprender con el lector un viaje por los pliegues del texto y de la historia para buscar en ellos lo que el silencio calla.” (1998: 22-3) Más allá del uso nada deleuziano (coyuntural) de pliegue³⁷, o justamente por eso, es que para la tradición crítica retomada (Spivak, y por esta vía, Derrida) vale lo ya dicho al respecto por Foucault, puesto que también la perspectiva de Moraña se propone un análisis indirecto de las palabras (“las palabras como borrones”) que

³⁵ El barroco, –por ejemplo– en la literatura, manifiesta “su propia modulación [de] la problemática hegemonía/dependencia” y “el código barroco sirve como vehículo para cantar la integración al sistema dominante (...) [o] el modelo barroco provee formas y tópicos que (...) denuncian la colonia como una sociedad disciplinaria y represiva.” (Moraña, 1988: 238)

³⁶ “El primer estudio –dice en la “Introducción” refiriéndose a “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”– se concentra justamente en el proceso de adopción/adaptación de paradigmas metropolitanos y en las estrategias que se elaboran para canalizar, a través de las pautas recibidas, un mensaje específicamente americano, que presentara la conflictividad colonial a partir de una retórica legitimada por el poder imperial.” Moraña (1998: 17).

³⁷ En tanto se lo concibe en términos de *representación* y *dialécticamente*, es decir, *ideológicamente*: el pliegue “como encubrimiento y representación”, esto es: el pliegue como lo que permite revelar “la calidad (auto)censurada de un discurso”. Moraña (1998: 17).

enseña que “no hay nada fuera del texto” y que “en sus intersticios, en sus espacios no dichos, reina la reserva del origen (...) ‘el sentido del ser’.” (Foucault, 2004: 2, 371) De esta manera, cuando doce años más tarde Moraña retome su tesis, ahora interesada en la reaparición (histórica) del barroco, esto es, en “su constante vigencia simbólico-ideológica y su funcionalidad dentro de tan diversos contextos culturales”, no resultará sorprendente que a estas actualizaciones las considere “como un *retorno de lo reprimido*, es decir, como el resurgimiento obsesivo de una problemática suprimida, invisibilizada o marginada” (2010: 59). Tampoco es sorprendente, pero sí nuevo, cierta reconciliación de Moraña con las ideas de Lezama, Carpentier y Sarduy (el neobarroco se reduce a lo cubano para la crítica; y a Perlongher se lo cita sólo “en función de”, desatendiendo lo ya planteado por Libertella, cfr. *supra*). Aunque les critica a los cubanos el haber dejado de lado la “agencia” de los sujetos colonizados o la estructura “profunda” del orden social en sus planteos, es relevante esta recuperación en tanto exhibe (extrema) aquella “función crítica” de *Viaje al silencio* –ahora– como una *aggiornada* querrela de lenguaje y de estilo: no sólo el texto se abre con la etimología de “barroco”, sino que allí se funda su lógica (disruptiva o “de lo que falta”) y su epistemología (paradójica y paradigmática); y como si fuera poco (y habiendo advertido en 1988 de lo improductivo e inadecuado de las “excepciones” al referirse barroco americano), sobre esto se arma una colección de anomalías-autores (dado que lo “anómalo y monstruoso es la marca de una *diferencia* americana”): el “genio prodigioso de sor Juana”, la “joroba de Juan Ruiz de Alarcón”, la “marca morada (...) Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo” (2010: 54). En estos términos, no sólo es imposible imaginar o pensar un *sistema* barroco sino recomponer un *corpus*, y articular su *concepto* (es, además, muy absurdo –y teóricamente muy riesgoso– listar excepciones canónicas como confirmaciones de una regla ausente, no tanto por las exclusiones –sin anomalía, ¿se es barroco, o americano?– cuanto por el sentido de la diferencia –sin unidad común de sentido, no hay sentido adecuado de la diferencia).

Notable nuevamente, la perspectiva de Moraña en sus últimos textos evidencia – como en su fundadora conferencia de 1988– un estado de la cuestión delicado, que expone ahora –y en igual medida– no sólo el trabajo traslaticio, derivado y la mecánica especular en la crítica del barroco americano, sino su valor –fuertemente– negativo: si en Picón Salas

las figuras del barroco indicaban ciertos límites para pensarlo: entre lo que no es habitual (sor Juana) y lo que no se conforma a una regla o modelo (Valle y Caviedes); Moraña insiste en eso aún más, y señala el barroco como una negativa y una constante americanas (una negativa constante): la de revelarse contra, ser expresión de un límite, abismo irrepresentable de la representación, “un lenguaje que mira hacia el silencio” (2010: 68). Como escribiera Lezama Lima –cronista de ideas matrices: se trata –nuevamente– de uniformadores de la dualidad.

En este sentido, creo necesario (y he aquí, menos la tesis de mi tesis, que el impulso de toda mi investigación para pensarla y escribirla): no sólo reconsiderar esa mecánica especular que ha sido –privilegiadamente– articulada en términos de representación y no de expresión (y a esto dedicaré 1.2); sino postular una concepción afirmativa del barroco americano (y a esto dedicaré 1.3), que permita referirse a su *corpus* y a su manera de pensar la unidad por lo que es (circunstancialmente), por lo que tiene (singularmente) y por lo que produce (concretamente) en América y en su literatura moderna (y a esto dedicaré la Segunda parte). Como escribiera Lezama Lima –enorme alentador de minúsculas ideas: dedicaré mi estudio a diferenciar en la unidad.

1.2. Barroco: mapa de una idea

En 2008, Peter Greenaway presentó el documental *Rembrandt's J'Accuse!*, en el cual dedica buena parte de sus detectivescas explicaciones a la vela y el espejo, y fundamentalmente a las significativas mejoras que recibieron en el siglo XVII. A su entender, más que objetos, resultan instrumentos clave a la hora de pensar adecuadamente no sólo el cuadro en cuestión, *La ronda nocturna* (1642), sino el arte del seiscientos en su conjunto.

Efectivamente el espejo, como objeto o instrumento, ha sido y suele ser asociado al barroco casi de forma inmediata. Y constituye, en más de un sentido, un “motivo barroco” (motivo para hablar de él, motivo para descubrirlo, sugerirlo o impostarlo), a tal punto que

muchas veces se funden (confunden) o superponen sus propiedades esquemáticamente (de modo similar a lo que –de un tiempo a esta parte– ocurre con el pliegue de Deleuze³⁸).

Esta afinidad casi identitaria entre espejo y barroco –y la mucho menos usual con los juegos de sombras producto de la vela– ha traído y trae aparejada una cantidad nada despreciable de sugerencias críticas y disímiles teorías por entre las cuales se esbozan ciertas singularidades que hacen a la “poética barroca”, en un sentido menos amplio que indistinto³⁹. De esta manera, e hipotéticamente, considero que pueden presentarse tres distinciones que cartografían esa afinidad y sus implicancias estéticas en lo que concierne –principalmente– a sus presupuestos críticos y sistemas teóricos. A fin de precisar y exponer, no la (ni una) poética barroca (asunto del cap. 2), sino el efecto de dicha afinidad y de sus diversas construcciones en la concepción de lo que habitualmente se denomina barroco, pretendo esbozar brevemente algunos sistemas de ideas (fundamentalmente estéticas) en los cuales se han desarrollado ciertas ideas sobre el barroco.

1.2.1. *El lado A*

Entre 1959 y 1965, Genette dedica una serie de ensayos al barroco y, principalmente, a la poética barroca. En ellos se organiza, delicada pero definitivamente, una de las líneas matrices más duraderas, no sólo respecto al tema del espejo (que en Francia ya constituía más que una preocupación estética⁴⁰), sino a la relación casi

³⁸ El pliegue, según Deleuze (1989), es un rasgo operatorio que no se aplica sólo al arte sino también a la filosofía (de G. W. Leibniz), a la sociología (de Gabriel Tarde), a la biología (de Geoffroy Saint-Hilaire), o al diseño de indumentaria y textil (de Issey Miyake), entre otros, y que sólo es “barroco” en tanto funciona como pliegue según pliegue (o *plica ex-plica*).

³⁹ El tema de las “sombras” (claroscuro barroco, oscuridad monádica, luminismo incierto), vía Tanizaki en *El elogio de la sombra*, permite un espectro especulativo no sólo atractivo sino enorme (en relación al estudio en curso) en tanto surge, junto a una *diferencia ética*, una *matriz estética distintiva*, que inmediatamente expone cierta *genética de lo bello* ligada a lo luminoso en Occidente y a lo sombrío o penumbroso en Oriente, al sol-centro (verdad-esencial) y a la claridad difusa (insustancialidad), al tinte o color y a la intensidad o matiz, al brillo y desvelo (prioridad del ojo) y al desgaste y adivinación (prioridad de la mano), en fin: al enigma de la luz y al “enigma de la sombra” (Tanizaki, 2002: 43). Esto, que en buena medida explica cierto “exotismo” del barroco y –retóricamente– su asianismo (Barthes, 1982: 25), también permite comprender “el privilegio del espejo”, y de su superficie pulida y lucida, clara y distinta, “de identidad” o reconocimiento, a la hora de abordar el barroco y su poética en Occidente.

⁴⁰ Pienso en Lacan (2008b: 99-105) y en “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” de 1949, publicado en 1966, y cuyas especulaciones se remontan a 1936-7; y en el Mabille (s/f: 11-22) de “Espejos” que apareció en *Minotaure* (nº 11) en 1938.

identitaria entre barroco y espejo, que en 1966 certifica Sarduy en su ensayo sobre Góngora al decir que “el espejo (...) es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento” (1987: 273), o el primer grado (línea o salud) que el cordobés potencia (curva o enferma) con su “registro suprarretórico” (271). Sin embargo, las ideas planteadas por Genette en esos años no componen una matriz unívoca, o al menos, una matriz simple. En principio, se distinguen dos grandes líneas: por un lado, la que presenta al barroco como una “poética estructural”, concepción que sería “bastante extraña al vitalismo tradicionalmente atribuido a la plástica barroca” (Genette, 1970: 42), que es –en su opinión– la interpretación en la que se basa “el mito del Eterno Barroco” (33); por otro lado, la que describe al barroco como proyección de “lo fugaz e inaprehensible” (7), que pese a seguir “un *vertiginoso* principio de simetría” y equivalencia (13), daría la impresión de retomar aquella tradicional –o mítica– lectura vitalista. En cualquier caso, ambas líneas se reúnen o confunden en un horizonte líquido, el agua (océano-mar), elemento límite donde se encuentra el espejo del mundo (su revés y otro, el Nuevo y el Viejo Mundo); y al mismo tiempo, lugar “de todas las inconstancias” (23).

El barroco tiene pocos años en Francia y –hasta entrados los ‘50– poco éxito. En buena medida, su introducción se debe al español Eugenio d’Ors: a su intervención en la abadía de Pontigny (Borgoña) en 1931, a un artículo de 1934 y a su famoso libro *Du Baroque* de 1935, al que seguramente se refiere Genette al hablar del “mito del Eterno Barroco”⁴¹. D’Ors, de forma más o menos tradicional, concibe al barroco (estilo de cultura, y no estilo histórico) en términos duales, como “esta dualidad, esta multiplicidad de intenciones coexistentes, esta ruptura interior del espíritu, traducida por el antagonismo de las formas” (1964: 109), que finalmente permite “la revelación del secreto de una cierta *constante* humana” (74). Esa constante a la que llama *eón* es una categoría metafísica (transhistórica, esencial), y al mismo tiempo, una categoría histórica (morfológica), pero su historicidad se basa y explica –y he aquí la singularidad de su teoría– no en las ciencias

⁴¹ Así lo expresa Rousset en 1953: “la traducción del libro de Eugenio d’Ors en 1935 y los debates que la acompañaron abrieron camino, y la cuestión del barroco se planteó con urgencia.” (2009: 7). D’Ors había publicado “Le Baroque, constante historique” en la *Revue des Questions Historiques* (nº62) en 1934 y el libro *Du Baroque* (Paris, Gallimard) en 1935. La primera edición en español aparece en Madrid (Aguilar, 1944). Sobre el ingreso del barroco a Francia: cfr. Yllera Fernández (1983).

humanas sino en las naturales (Linneo) y en su “instrumento de la *Dicotomía*” que permite la definición por géneros y especies (morfológicamente). Como él mismo explica, a este “barroco orsiano” (d’Ors, 1964: 116) –ya en Pontigny– se le oponía otro “woelfliniano” (117), lo que evidencia que las ideas de Heinrich Wölfflin circulaban entonces por Francia, donde recién en 1952, y gracias a Claire y Marcel Raymond, se traducirá su libro de 1915 como *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art; le problème de l’évolution du style dans l’art moderne*.

Genette, apoyándose en algunas ideas de Bachelard (como el “narcisismo cósmico”) y retomando ciertos planteos estéticos tanto de Rousset (como el motivo del mundo invertido e inconstante) como de Tapié –ambos “liberados” por d’Ors⁴², logra reunir ambas líneas (barroco como “poética estructural” y como “lo fugaz e inaprehensible”), si no críticamente, al menos teóricamente, y plantea una concepción lingüística (también: estructural, cfr. Deleuze, 2005: 223-249) del barroco, definiéndolo como un “sistema de oposiciones discontinuas” donde “cada palabra recibe su valor por contraste” (Genette, 1970: 38 y 40), y cuyo principio de simetría y equivalencia logra “una trasposición simétrica en sus contrarios” (19).

No es difícil percibir la presencia del espejo en esta caracterización. Mucho menos, el aspecto teórico de motivos como “el mundo invertido”, “el teatro como mundo” o “yo bajo las formas del otro”. Pero tampoco pasa inadvertido el procedimiento lógico, quizás más importante aún que los motivos (puesto que los sostiene), que habilita a que todo par de elementos funcione –también– por “viceversa” (o, al decir Dámaso Alonso, de forma biunívoca): el mundo es un escenario, pero también, el escenario es un mundo; y yo soy otro, en tanto el otro es –también– otro-yo.

Especialmente relevante (en relación –por ejemplo y de forma distinta– a *Las palabras y las cosas* de Foucault de 1966 y a *Spinoza y el problema de la expresión* de Deleuze de 1968) resulta la siguiente afirmación de Genette:

⁴² En 1953, el ginebrino Rousset (alumno de Raymond) dedica *El cisne y el pavo real* al barroco francés, fundando algunos de sus temas clásicos; en 1957 Victor-Lucien Tapié publica *Baroque et classicisme* y en 1961 *El barroco*, donde la caracterización del “período barroco” ya confirma su “valor universal” (1965: 28) como “estilo artístico o literario revelador de sociedades” (23).

lo que distingue a la poesía barroca, es la confianza que otorga a las relaciones laterales que unen –es decir oponen– en figuras paralelas, las palabras a las palabras y a través de ellas las cosas a las cosas. La relación de las palabras con las cosas sólo se establece, o por lo menos sólo actúa, por homología, de figura a figura: la palabra zafiro no corresponde al objeto zafiro, como tampoco la palabra rosa corresponde al objeto rosa, pero la oposición de las palabras restituye el contraste de las cosas y la antítesis verbal sugiere síntesis material. (1970: 41-42)

El argumento abre líneas muy diversas y hasta complejas, puesto que, por un lado, concibe la unión antitéticamente y la oposición sintéticamente, avanzando analíticamente (de parte a todo); pero por otro lado, plantea la posibilidad de series causales paralelas –diversas pero no opuestas–, aunque la causa de su homología permanezca exterior, figurada y subjetiva (trascendente)⁴³.

En todo caso, es relevante señalar que –aquí– el espejo es concebido en tanto reflejo, es decir, como *espejo-reflejo*. Y esto organiza todo un sistema de producción (no sólo artístico) que opera, básicamente, por duplicación y división, oposición e identificación. El espejo *en tanto* reflejo es la fórmula primaria de todos los desdoblamientos, inversiones, equívocos y transposiciones “barrocas”. De uno hacer dos –o más– y viceversa, divididos y hasta opuestos, para finalmente reconocer lo mismo allí donde se enfrentan, no es sólo una predilección borgeana de estirpe calderoniana o cervantina, sino cierta operatoria moderna muy recurrida, pues hasta el Estado (imperial o nacional) emplaza la relación de soberanía y ciudadanía sobre regímenes similares. “*Dividir* (repartir) *para unir*, ésta es la fórmula del orden barroco”, dice Genette (1970: 43), como si parafraseara a Julio César.

Dividir por oposición para reunir por reflejo; y también, duplicar por reflejo para unificar por revés, es el funcionamiento del espejo-reflejo que organiza una lectura (muy francesa, pero sobre todo cartesiana⁴⁴) del barroco, y que lo convierte en un “inversor de

⁴³ “Ésta es una actitud fundamental del arte barroco. Un conflicto de fuerzas antagónicas que se fusionan en una unidad subjetiva (...)”. Panofsky, (2000: 75). El texto de Panofsky fue elaborado en 1934 para una conferencia dada en 1935. La edición responde a una versión posterior a 1960.

⁴⁴ Pienso, particularmente, en el problema de la *distinción real* (base de temas como el de la representación), concebida como *numérica* por Descartes y como *formal* por Spinoza y Leibniz, lo que habilita en un caso la

significaciones que torna fantástica la identidad (*je est un autre*) y tranquilizadora la alteridad (*existe otro mundo pero es parecido a éste*).” (Genette, 1970: 23-4)⁴⁵ Muchos y muy significativos (o “significantes”) son los problemas aquí involucrados, puesto que parten o pasan por este planteo cuestiones que van desde la alienación capitalista y el sujeto psicoanalítico escindido, hasta la autonomía del arte moderno, el estatuto real y referencial-representativo del lenguaje, y la posibilidad y condiciones de un conocimiento (científico, teórico o crítico) adecuado.

En lo que hace a la concepción del barroco, cabe aún señalar un texto que pertenece al mismo tema y período, e incluso a un campo epistémico similar, aunque a expectativas diferentes: “Tácito y el barroco fúnebre”. Publicado en 1959 en la revista *L’Arc* y reunido en *Ensayos críticos* de 1964, el texto de Roland Barthes organiza una muy breve especulación sobre el barroco, circunstancial y afirmativo-desiderativa, que vislumbra otros horizontes formales y conceptuales posibles en el contexto francés. Ya en 1953 –a la par que Rousset y su *Circe y el pavo real*– Barthes, en *El grado cero de la escritura*, había conjeturado ciertas ideas-rasgos de la poética clásica y moderna cuya bisagra o vértice situaba, puntual pero indefinidamente, en el siglo XVII⁴⁶. Así, la poética barroca quedaba, si no a medio camino (a medias clásica, a medias moderna), al menos totalmente indiferente a clasificaciones del tipo “clásico” o “moderno”. Pero en 1959 Barthes retrocede temporalmente (a Tácito, al siglo I-II) para, especialmente (en Francia al menos), dar un nuevo impulso a las ideas sobre el barroco, que avanzan en sentido diverso ya que – cercano por esos años a ciertos puntos de partida de Genette– su concepción del barroco parece opuesta; y así lo plantea como un procedimiento de “contradicción progresiva” (1967: 129), y no un sistema de oposiciones discontinuas, a la par que enfatiza su “regularidad engañosa” (133), y no su transposición simétrica. Estas ideas, que serán

división y en el otro la *distinción* (cfr. Deleuze, 2002). Esto, entre otras cuestiones, es uno de los asuntos sobre los cuales, luego, se piensa (o no) cierta relación dialéctica, y cierto funcionamiento de la participación.

⁴⁵ Fuera del ámbito francés (aunque no del cartesiano) y recientemente, Julio Ortega (2006) sostenía esta “figura contradictoria” como “hipótesis barroca”.

⁴⁶ “es posible imaginar que para los hombres del siglo XVII no era fácil establecer una diferencia *inmediata*, y sobre todo de orden poético, entre Rancine y Pradon”. Barthes (2003: 56). Volveré sobre esto en el capítulo dos.

desarrolladas por el mismo Barthes (por ejemplo, en 1978) y sobre las que volveré más adelante, no se ajustan estrictamente al planteo del espejo-reflejo y su relación (teórica y crítica) con el barroco como discontinuidad contrastiva armonizable o sistematizable.

Finalmente, esta idea de un sistema de oposiciones reflejas (invertidas, simétricas, dobles: equívocas, ambivalentes, ambiguas) que desdobla el mundo para, final pero inversamente, identificar sus partes, es la que organiza un barroco fundado en, al menos, tres supuestos contundentes: (1) el juego retórico, particularmente el retruécano (o “juego de palabras”, tan caro al mundo francés); (2) la imagen del espejo, entendida como “reflejo” (que duplica, divide y opond); y (3) la lógica analógica, por tanto equívoca, antropomórfica y propia (esto es, de *propiedades* divisibles, separables). Esto hace del barroco una estética algebraica, comprensible y calculable *por retórica* (en la que sostiene su autonomía estética), y *por pre-texto* o *con-texto* (en el que justifica su actualidad política, sea la oscuridad hermética, la anti-naturalidad maquínica, o el revés subversivo).

Concepción “central”, ésta que se organiza –vía Genette– entre 1959 y 1965 en Francia, y que forma parte importante del “ocularcentrismo” y sus afinidades y críticas –de las que se ocupa Martin Jay en particular, pero que hoy engrosan el “giro pictórico” y sus variadas derivas–, serán estas ideas las que se encontraran, ya en 1966, puestas bajo otra luz por Foucault en *Las palabras y las cosas*, e impulsado a Sarduy (instalado en París) a escribir el artículo “Sur Góngora: la métaphore au carré”, lo que acelerará y transformará el tema en América Latina de forma muy notable –como se ha visto– en los años ‘70.⁴⁷

⁴⁷ El corte (1966), si bien no es definitivo, es claro, y valga como “prueba” –además del texto de Sarduy sobre Góngora ya mencionado– la reseña de Françoise Choay al libro de Wölfflin que aparece en el n°6 de *La quinzaine littéraire* (1 de junio, 1966) titulada “Une science du regard”, donde se pone en estrecha relación las “fuentes del pensamiento estructuralista” y los “Principios fundamentales de Heinrich Wölfflin” (16). El título también resulta relevante porque no sólo se direcciona hacia esa “locura de ver” de la que hablará De Certeau (retomando la pregunta de Nicolás de Cusa en *De icona*) y hacia *La Folie du voir. De l'esthétique baroque* (1986) de Christine Buci-Glucksmann (y a sus conversaciones con Deleuze, quien prepara en esos mismos años su libro sobre Leibniz y el pliegue barroco de 1988), sino porque d’Ors ya en 1931 (1964: 129) relacionaba la mirada con lo clásico y no con lo barroco.

1.2.2. *La segunda instancia*

La duplicación, el reflejo y el problema de la participación –entre parte y todo o entre elementos de un mismo sistema–, tiene larga historia e implicancias diversas (cfr. Deleuze, 2002: 144-159), pero también sencilla referencia al platonismo, y en otro sentido, al cristianismo. El mundo doble –real e ideal, verdadero y falso, transitorio y eterno, corporal y espiritual– establece principalmente una “segunda instancia” de consideración, que es también una economía del valor agregado o plus-valor, y que opera con una lógica del juicio fundada *desde* lo Uno, y las más de las veces, *por* el Bien.

En más de un sentido el espejo –como “segunda instancia”– continúa siendo un espejo-reflejo, pero lo que cambia radicalmente es el estatuto del reflejo, y de la imagen refleja. No se trata en este caso de alteridades inquietantes y analogías tranquilizadoras, sino de correcciones y símbolos: correcciones exegéticas y símbolos esenciales. Se trata, al fin y al cabo, de una ordenación *anfibilógica* y de una perspectiva *moral*: de una concepción moralizadora de la duplicación del reflejo y de una aplicación disciplinaria de la dualidad imagen⁴⁸.

Las inversiones y reveses, sea del mundo como teatro o sueño, sea del ser y el parecer, ya no asombran en tanto exhiben una lógica de oposiciones reflejas, discontinuas y –a la larga– simétricas y por lo tanto identificables; sino que aleccionan, simbólicamente, acerca de lo que “debería ser” valorado, realizado, entendido y visto. Los reflejos no importan en tanto producen una imagen invertida, u otra, sino en cuanto des-cubren y develan lo que hay *detrás* y *antes* de todo aquello. Y lo develado, desvela, puesto que atrás y antes hay *nada* o –como explica De la Flor– hay “la evidencia de que ninguna *mathesis universalis* puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* de la realidad” (2002: 57). Y sin embargo, curiosa pero no casualmente, esa nada se revela llena de deberes y obligaciones, llena de crípticos o nebulosos signos, y estructurada por analogía metafórica.

⁴⁸ “Todo ello [las técnicas jesuíticas del examen de conciencia, la emblemática, la potenciación paranoica del escrúpulo, etc. utilizadas para la construcción de un yo y una subjetividad cristianos] se alimenta por una especie de pasión anfibilógica que determina la estructura argumentativa de los discursos del simbolismo, y que lleva a sopesar siempre las dos caras del acontecimiento, los dos *visos* del objeto en una pasión renovada por la óptica y por la perspectiva.” De la Flor (2009: 234). Para esta misma “pasión anfibilógica” en México, cfr. Gruzinski (2003: 102-159).

Mundo que, para la cerrada lectura contrarreformista se presenta, en todo caso, en la forma de un *bivio*, de un camino escindido; en la forma de un ente cuya naturaleza simbólica se escande de lo puramente literal y segrega una faceta misteriosa y simbólica, la cual al cabo hay que desentrañar para saber si conduce hacia arriba o desemboca en el infierno. (De la Flor, 2009: 236)

Esta perspectiva, retomada críticamente por De La Flor y por Marzo, pero que ya aparece abundantemente en el siglo XVII y –en particular– en España, implica la postulación de una visión mitopoética del mundo y de una lectura simbólica y teúrgica de la realidad⁴⁹. Y esta ordenación anfibológica que obliga a sopesar las dos caras o aspectos de acontecimientos y objetos, y que no tarda en convertirse en “una suerte de entrenamiento moral”, determina no sólo la “condición fantasmal del mundo” (De la Flor, 2009: 235), sino una “lógica de la elección bimembre” y un “ver de modo metafórico” (236), fundamento de los tan comentados desengaño y melancolías del seiscientos (europeo).

El dilema de ser o parecer parte el campo de las imágenes *esencialmente*, y estructura una serie de problemas ligados a la percepción (fondo-primer plano, superficie-contorno), la significación (imaginaria-real, manifiesta-entrañada), y la valoración (original-copia, subjetivo-impersonal), que re-dimensionan en tiempo y espacio la experiencia y sus posibilidades actuales –ligadas al conocimiento o los afectos– y actantes –ligadas a la comunidad y su organización. La des-realización del campo óptico, la fundación de la duda escéptica, y la moralización de la representación de la realidad (decadente, ruinoso, *anche* providencial), conciben un barroco simbólico-mítico, que opera por bifurcaciones conceptuales y sobre una base binaria (fondo-signo), articulando tres elementos característicos: (1) la ironía y sus géneros predilectos (sátira, parodia); (2) la imagen como reflejo que engaña para adoctrinar y adoctrina para salvar; y (3) una lógica de “segundas instancias” o realidades invisibles, que coloca al arte y al mundo (histórico) en permanente determinación judicial. Esto hace del barroco una estética escéptica y bipolar, sólo asequible históricamente (donde emerge el escenario de sus obligaciones y deberes) y

⁴⁹ Cfr. De la Flor (2009: 238-245). También Marzo se ocupa de cuestionar y escandir el “éxito” del “relato barroco” que, en su carácter de “mito”, funda “la ficción de la hispanidad”; ya que –a su entender: “El barroco es a la hispanidad lo que un muñeco a un ventrílocuo.” (2010: 10)

por la negativa (lo que explica su renuencia a explicarse fácilmente: deformidad sintáctica y genérica, encriptamiento semántico, híper-codificación retórica, erudición intertextual).

Esta concepción del barroco, tradicionalmente hispánica y dualista (Macrí, 1960), encuentra en la España (y en la Europa) del siglo XX, no sólo críticos significativos que la exponen y cuestionan (Maravall, De la Flor, Marzo), sino una doble actualidad: ya política, en el franquismo y en su estrategia cultural (de la que d'Ors participó no poco); ya teórica, puesto que –como notó Beverley (1988 y 1996b)– es la Escuela de Frankfurt la que concibe negativamente la cultura popular de masas (asociada a espectáculos nazis –en Alemania– y franquistas –en España). Se trata –también por razones políticas, aunque de raíces más antiguas; y también por cuestiones de culturas populares y hasta masivas pero contextual e históricamente muy distintas– de una concepción muy relevante para América y para sus estudios (pos)coloniales, como se ha visto en los trabajos de Moraña, y como se verá más adelante en *La ciudad letrada* de Ángel Rama. En cualquier caso, se trata de una concepción que acepta en buena medida dos movimientos simultáneos y geográficamente reflejos: el del Sur metafórico, emblemático y mitificador de un origen perdido, o remoto; y el del Norte literalista, experimental o científico pero desmitificador, atento únicamente al porvenir (incluso, un Sur icónico-católico y un Norte iconoclasta-protestante, cfr. Marzo, 2010: 30 y 166-177). Y si bien esta caracterización “polar” –en América Latina– puede remitir al *Ariel* (1900) de Enrique Rodó, no se trata –para el barroco– de una aproximación socio-cultural fundada sobre una forma espiritual-normativa, sino de una constitución crítica (material-especulativa), lo que supone –como precisaba Moraña en 1988 (cfr. *supra*)– la singularización histórica de una situación (colonial, periférica, re-productiva), la complicación de un sujeto no-hegemónico (mestizo, contradictorio, ex-céntrico, subalterno), y la articulación política de ciertas herramientas teóricas y metodológicas (estéticas, sociológicas, culturales).

1.2.3. *El tercero incluido*

Tanto la concepción lingüística como la simbólico-mítica otorgan al espejo, en tanto reflejo, la capacidad de separar –por división-oposición o por duplicación– una cosa. Ambas comparten (y a veces critican o reformulan) el modelo productivo de *extracción*,

aunque pueden plantearse tipos de causas distintas⁵⁰. En ambos casos, de cualquier modo, se trata de funciones y sistemas dialécticos, de signos y símbolos, de significantes y significados, de asignación y valor, de designación y posición. En ambos casos, se privilegia la representación (*vertreten* y *darstellen*) y, en consecuencia, se tiende a uniformar una dualidad más o menos constitutiva⁵¹.

Distinto –en parte– es el modelo productivo que se vislumbra en *El origen del 'Trauerspiel' alemán* de Benjamin, puesto que allí se plantea cierta “manera inmanente” de formar ideas en el arte, en detrimento de ir aplicando “la pauta externa de la comparación (...), gracias a un desarrollo del lenguaje formal propio de la obra, el cual exterioriza su contenido a costa de su efecto.” (2006: 242)⁵² Si bien esto tiene como sustrato, y entre otros, las ideas y análisis de Wölfflin, quien también expone los “conceptos fundamentales” de un arte cuyo lenguaje (gramatical y sintáctico) “tiene su evolución propia” (Wölfflin, 2007: 41), es decir, que obedece a “una necesidad íntima” (417) de desarrollo, importa –de momento– resaltar que ya no se trata simplemente de signos y símbolos, sino de ideas, conceptos y formas expresivas; y que este tipo de producción no separa para generar sino que distingue (gradualmente o por estratos) para conocer y expresar. En nuestro caso, ya no

⁵⁰ Tentativa y esquemáticamente, podría postularse para la concepción lingüística, una *causa ejemplar*, según la cual la producción ocurre por similitud (analógica) y lo producido (copia) es inherente al modelo-ejemplar y se define por el grado de imitación; y para la concepción simbólico-mítica, una *causa emanativa*, según la cual la producción ocurre jerárquicamente por emanación y lo producido se define por el grado de alejamiento al principio o causa primera (volveré sobre esto al final del capítulo 3).

⁵¹ Pienso en la definición de Williams (2003: 281-284), pero sobre todo en la distinción de Spivak (2011: 20-22), en tanto explica en buena medida los usos no sólo de Moraña (1998) y Beverley (1996b) sino de Hansen (2008) y De la Flor (2009), entre otros. La distinción-separativa entre ser apoderado o sustituir a alguien/algo (*vertreten*), donde la representación se entiende como persuasión; y ser retrato o imagen de alguien/algo (*darstellen*), donde la representación se entiende como ciencia de tropos, funciona con un sujeto diviso (alienado), en el cual la división es constitutiva e ideológica: ocurre en el marco de un sistema (saussureano) de signos y a nivel de la conciencia (reproductora).

⁵² El modelo filosófico-productivo en Benjamin, y de este libro en particular, implica una serie de deslindes y distinciones teóricas que exceden la propuesta de este estudio. Hay fuertes ecos platónicos (“mundo de las ideas”), premisas hegelianas (“el objeto de conocimiento no coincide con la verdad” pero “es interrogable”) y procedimientos formales leibnicianos (exposición ensayística, no-sistemática, etc.), pero también el reconocimiento de que “los contornos conceptuales [de las grandes filosofías] (...) resultaron quebrados hace tiempo.” (2006: 228) De todos modos, subyace una *causalidad inmanente* (“¿hasta qué punto la respuesta a ella [la esencia de la verdad] ya está dada en toda respuesta pensable con que la verdad correspondería a las preguntas?”), concebida y articulada a la Benjamin, como *iluminación* (material): el contenido de lo bello (la verdad) aparece en un proceso: “como el llamear del velo”, que es cuando la forma de la obra alcanza “su punto culminante de fuerza lumínica” (227).

se trata de un espejo en tanto reflejo sino en tanto *reflexión*, es decir, de un barroco como sistema de distinciones inseparables, de un barroco como articulación productiva, cuyo lema –anti-dialéctico, y en realidad: anti-hegeliano– es *non opposita sed diversa*. Y aquí Lezama Lima hace historia (recomponiendo las fundadoras ideas de Picón Salas), puesto que *La expresión americana* –como explica Chiampi– tiene entre sus motivos la traducción que Gaos (español *transterrado*) hizo en 1928 de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel. Y aunque Lezama se muestre “burlón” con Hegel (“si vuelvo a él, es un tanto con el propósito de burlarlo”, 1993: 171), sólo lo es “un tanto”, puesto que el cubano *expresa* aquí (distanciándose de Hegel y Spengler, tanto como de Eliot y d’Ors) no sólo una poética singular para el barroco americano sino un *sistema* de lecturas y una *teoría* de la literatura que *encuentra sentido* ya no en “lo sumergido” ni “en las aguas maternas de lo oscuro” sino en un “paisaje”, esto es, *en la superficie* (1993: 49). Nada profundo (*simbólicamente*, detrás o antes), nada oscuro (*lingüísticamente*, equívoco o signifiante): pura superficie, pura expresión, puro encuentro. Se abren aquí dos variantes o –parafraseando a Wölfflin– dos “conceptos fundamentales” de la poética barroca (muy cruzados en Lezama Lima, y en realidad, en todo el siglo XX): un barroco oscuro (de razón semántica) y un barroco difícil (de razón sintáctica), que si en el siglo XVII y en los comentaristas de Góngora tiene su punto de partida, a fin del siglo XIX y en “Contra la oscuridad” de Marcel Proust (2010: 71-84) tiene su punto de encuentro (y su salto, vía Verlaine y Rubén Darío, hacia la generación española del 27), pues entonces se con-funden Góngora y Mallarmé con una intensidad perceptible todavía en Sarduy (1966, 1972, 1974), y que Deleuze –retomando a Proust– des-funde notablemente en *El pliegue* de 1988 (volveré sobre esto en el capítulo 2).

Sea de esto lo que fuere, en el espejo –ahora– surgen diversas imágenes que no se oponen, ni al objeto/sujeto reflejado ni entre sí, sino que constituyen cierta unidad reflexiva, *en* la cual producen –por deducción– multitud de distinciones no separables. El espejo pasa a funcionar, reflexivamente, como un sistema de expresión, más que como un sistema de significación. La imagen refleja no significa nada, pero expresa una cantidad sentidos

reflexivos (actuales, constitutivos, modales, y *más o menos infinitos*⁵³) a través de los cuales se puede conocer (lo expresado) y producir (expresiones) por composición de relaciones y a través de formas y nociones comunes.

Este sistema de expresión es –fundamentalmente– una teoría de las distinciones, que transforma los dualismos introduciendo un *tercero*, el sentido (lo expresado), que es “más profundo que la relación de causalidad, [y] más profundo que la relación de representación”, puesto que el carácter siempre triádico de la expresión (lo que se expresa, la expresión misma, lo expresado) excede la diada idea-objeto o causa-efecto, ya que es “cierto que el efecto expresa su causa; pero más profundamente la causa y el efecto forman una serie que debe expresar algo, y algo idéntico (o semejante) a lo que expresa otra serie” (Deleuze, 2002: 292). Y es aquí, en la correspondencia no-causal de series, donde “la relación de expresión desborda la relación de causalidad: es válida para cosas independientes o series autónomas, que no por ello dejan de tener una con la otra una correspondencia determinada, constante y reglamentada” (Deleuze, 2002: 90), lo que lleva del paralelismo a la isonomía⁵⁴.

⁵³ El “muy grande número” de Spinoza –explica Deleuze– es el infinito concebido como más o menos grande pero no como ilimitado (puesto que lo limita 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, 2002: 172). Sobre esto, es conocida y fundamental la “Carta XII” (1663) a Luis Meyer de Spinoza (2007: 54-60), entre otras: carta LXVI y LXXXI. El problema del *infinito* (de *los infinitos*) es un problema moderno por antonomasia que no siempre se sitúa adecuadamente en el barroco y en el siglo XVII, pero que lo conecta *inmediatamente* con el siglo XX y con su *lógica de lo incompleto*, fundamental tanto para Kurt Gödel y Jacques Lacan como para Marcel Duchamp y Macedonio Fernández (cfr. Hofstadter, 2007).

⁵⁴ La *lógica de isonomía* opera en tres planos pertinentes (al menos para este trabajo): uno histórico-político, según lo explica Arendt: “*isonomía* no significa que todos sean iguales ante la ley ni tampoco que la ley sea la misma para todos sino simplemente que todos tienen el mismo derecho a la actividad política y esta actividad era en la polis preferentemente la de hablar los unos con los otros” (1997: 70; cfr. también 2008: 36-45); otro ontológico-político, según aparece en Deleuze (2002) –vía Spinoza: “El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas” (*Ética*, II, 7; 1984: 107); es decir: “un solo y mismo orden, o sea, una sola y misma conexión de causas, esto es: hallaremos las mismas cosas siguiéndose unas de otras” (II, 7, esc.; 1984: 108), cfr. también *Ética*, III, 2, esc. (1984: 171); y uno estético-político, según lo entendía Lezama Lima –lector de Spinoza (cfr. 1994: 41-43)– como un innovador sentido causal que “engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de la creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío.” (1993: 62) Nuevo y barroco causalismo que impulsa a De Campos (1991) a discutir con Cândido (1965), otra vez, la *forma* (teórica) de una literatura y su *sistema* (series) de lecturas (cfr. Aguilar, 2003: 381-404).

Es en este sentido que el espejo, *en tanto* sistema de expresión reflexiva (y no de significación refleja), se articula con la semilla o el ramo, y permite hablar de un modelo productivo de *absorción* e inmanencia (en vez de uno de extracción eminente/trascendente).

el espejo parece absorber, tanto al ser que se refleja en él, como al ser que contempla la imagen. La semilla, o el ramo, parece absorber, tanto al árbol del que proviene, como al árbol que de ella proviene. ¿Y cuál es esta extraña existencia, tal cual está “atrapada” en el espejo, tal cual está implicada en la semilla (...)? (Deleuze, 2002: 282)

Esta pregunta no sólo tiene una respuesta (*lo expresado*) sino –al mismo tiempo– una resonancia en la descripción de *Las meninas* (1656) que hace Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. Es que se trata, en ambos casos, de pensar cómo lo mismo (Foucault) o el ser (Deleuze) se dice –igualmente– de todo lo que es, y todo lo que es –ontológicamente– existe, de modo distinto. Y también: cómo el ser es y el lenguaje se dice *formalmente* el mismo en todo lo que es y dice, y simultáneamente (actualmente), todo lo que es y dice lo hace *objetivamente* de modo distinto.

“Emplea sin parar formas diferentes para decir lo mismo”, dice Barthes en 1978 de las “cabezas compuestas” de Arcimboldo (1986: 143). Se trata, otra vez, de composición de relaciones, de la articulación de niveles expresivos en la expresión, y de la comprensión de cierta lógica del sentido, que también en Barthes, aparece organizada en tres unidades y gracias a dos articulaciones (siguiendo la estructura del lenguaje). Como Deleuze hablando de Spinoza o Foucault del *Quijote*, Barthes explica que los cuadros de Arcimboldo “no son, en definitiva, más que el espacio visible de la transmigración” (1986: 151), cuyo *principio de composición* se encuentra en la Naturaleza, que no se detiene jamás y que es continua (a diferencia del espectador). Es decir: para la Naturaleza sólo hay composición de relaciones (en la eternidad), mientras que para el humano hay sólo composición (en la eternidad) pero también descomposición (en la duración). Las “cabezas compuestas” mostrarían así la infinita potencia de composición de la Naturaleza y la más o menos infinita potencia de composición y descomposición de sus modos (frutas, niños, peces, libros, etc.).

Sin desconocer las diferencias entre los basamentos, alcances y límites de estas especulaciones, interesa –de momento– la aparición y postulación de cierta lógica *común*

del sentido, e incluso, cierta lógica del *sentido común* (especialmente en el barroco), que se articula en tres niveles (reflexivo-expresivos), cuya producción ocurre en un plano de inmanencia, lo que evita cualquier tipo de jerarquía. Así, hay un nivel perceptivo, cuya unidad expresiva es fenoménica y su relación de composición es azarosa (pasiva, extrínseca); un nivel conceptual-discursivo, cuya unidad expresiva es el sentido común de las cosas reunidas y cuya relación de composición es general –concreta, no abstracta– e interna (pasivo-activa, extrínseca-intrínseca); y un nivel singular-apreciativo, cuya unidad expresiva es el efecto/afecto *distintivo* de la complicación-explicación expresiva *misma* y cuya relación es característica, única, y expresivamente esencial (activa, intensiva). Y cabe recordar que esta “lógica”, estos “tres niveles”, ya habían sido –poética y extensamente– desarrollados por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, donde –sin ir más lejos– la tan conocida definición de “concepto” (Discurso II) articula percepción, entendimiento y expresión, distinguiendo sus unidades y modos de efectuación/afectación (volveré sobre esto en el capítulo 2).

En cualquier caso, el espejo ya no opone, dividiendo, para luego reunir identificando (ya no refleja dialécticamente); sino que permite expresar –de forma inmanente– distinciones inseparables: distinciones de lo mismo *en* lo mismo. No hay contradicción ni otro, sino una unidad de distinciones reflexivas; no se procede por superación vertical y subsunción sucesiva, sino por complicación-explicación expresiva. El espejo deja de significar negativamente (soy otro), para expresar afirmativamente (también soy –o puedo ser– ese⁵⁵). En fin: el *espejo-reflexivo* multiplica, distinguidas en cantidades intensivas o extensivas, las cualidades existentes en una unidad real, mientras que el *espejo-reflejo* divide, oponiendo, las propiedades esenciales de cierta unidad subjetiva.

⁵⁵ Entra aquí, y principalmente via Spinoza, el problema político (antropológico) de la *potentia* y la *potestas*, que es inseparable de su planteo ontológico (del ser o teoría de la sustancia) y epistemológico (del conocer o teoría de las ideas), y que permite pensar ciertos problemas políticos americanos (como el del derecho natural, la independencia, el modo de gobierno americano) bajo una óptica inesperadamente productiva, así como leer en correspondencia *isonómica*, series que articulan la *Crisis* de sor Juana y el *Tratado teológico-político* (o el libro IV y V de la *Ética*) de Spinoza; y también: la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y la *Ética* (o ciertos fragmentos del *Tratado de la reforma del entendimiento*) también de Spinoza, entre otras series (volveré sobre esto en la Segunda Parte).

El espejo y la semilla, ya como inclusión y absorción, ya como reflexión y producción, también funcionan como el aparato metafórico que explica-complica la noción de origen y de identidad, pero ya no según cierta alteridad esencial o cierta división cualitativa, puesto que el plano donde operan, esas y otras temáticas (autonomía, representatividad, sujeto, nación), *igual*a siempre para *distinguir* circunstancialmente, e iguala no según una esencia (que debe ser) sino según cierta potencia (que puede lo que es), lo que permite distinguir no jerárquicamente según cualidad o posición (definitivas), sino cuantitativamente según cantidad o modificación (definidas), lo que habilita a organizar y criticar continuamente el devenir idéntico u original en tanto *actual* (no potencial ni esencial: existente, afirmativo, actuante), e impulsa a pensar lo político como combinación de potencias según sus capacidades, necesidades y afecciones *comunes*, en función de lo que sus distinciones actuales (y actuantes) *pueden* modificar (y modificarse) *naturalmente*.

Sin duda todo esto implica (si no obliga a) distinguir lo que puede *un* barroco en el siglo XVII de lo que puede *un* barroco en el siglo XX, lo que puede *en* América de lo que puede *en* Europa, lo que puede *en* Perú de lo que puede *en* México o Brasil, lo que puede la literatura de lo que puede la pintura... y necesariamente, sus combinaciones. Y del mismo modo: qué puede la nación en la disgregación de un modo imperial (monárquico) y qué en la diseminación imperial de sus modos (político-económicos); qué puede un criollo como identidad social y qué como identidad enunciativa, entre otros problemas y posibilidades (volveré sobre esto en el capítulo 3).

En lo que concierne al espejo y la concepción del barroco, el espejo-reflexivo plantea un barroco en el cual: (1) se expresa un problema de *isonomías* (no de autonomías): hay formas comunes (a la imagen y al cuerpo) y series independientes pero conectadas (la de la imagen, la del cuerpo) expresivamente; (2) se distinguen sentidos (no ambigüedades): la reflexión es direccional pero cada dirección determina un sentido singular, unívoco (no ambiguo), lo que impide la trascendencia y la jerarquía⁵⁶; (3) se incluye, engloba y pliega

⁵⁶ Idea que ya se vislumbra en 1959 en "Tácito y el Barroco fúnebre" de Barthes cuando se habla de la "regularidad engañosa" del sistema abierto barroco donde "todo se reproduce, y sin embargo nada se repite" (1967: 133); y que en 1978 (en "Arcimboldo o El retórico y el mago") se afirma, al explicitarse la construcción de metáforas "de dirección única" (1986: 141).

(no se divide, duplica u o pone): la imagen, el reflejo, lo reflejado, constituyen una unidad que puede *reflexionar* (esto es: distinguir, multiplicar, *en* sus elementos constitutivos).

En esta concepción, no existe el problema de si el mundo es sueño o vigilia, ficción o realidad, teatro o vida, porque todo eso es verdad –formalmente–, pero es también –objetivamente– distinto; es decir: ambas circunstancias expresan sentidos distintos pero inseparables. Así, el problema “teatro-y-vida” no tiene que ver con la posibilidad de confundirlos, sino con la imposibilidad de separarlos, puesto que son *en* el mismo mundo, constitutivamente. Y sin embargo, la afirmación de uno u otro implica una manera distinta de vivir en el mundo (Segismundo y el Quijote son prueba de ello; el *Sueño* de sor Juana, también). Tanto teatro como vida permiten reflexionar y expresar aspectos constitutivos pero distintos del mundo (único); y ninguno refleja o significa nada, lo que –también– explica o funda el “desencanto” y la “secularización” del mundo moderno, tanto como la “pérdida del aura” (benjaminiana) y lo “infraleve” (duchampiano) del arte moderno. No hay nada más allá, aunque los signos pretendan reconocer y descifrar cierta verdad última. Todo es distintamente y se expresa según su potencia actual de expresión, lo que permite conocer sus relaciones y modos de ser.

Esta concepción, visible en Gracián y desarrollada (distintamente) por Spinoza y Leibniz, que motiva parte de la obra de Benjamin y Barthes y vertebra la de Deleuze, es prontamente afirmada por Espinosa Medrano y fundamentalmente por sor Juana⁵⁷, y conforma una cartografía de la modernidad no-cartesiana (en el siglo XVII) o post-cartesiana y anti-hegeliana (en el siglo XX) que, crítica y teóricamente, ya aparece –como se ha visto– en la “expresión” o “forma expresiva”, como categoría explicativa del barroco americano, en los ensayos de Henríquez Ureña, Picón Salas y Lezama Lima (incluso, en las intenciones de Moraña, cfr. *supra*). Distinguir sin separar es lo que hace el *arte* barroco y lo que funda su *vital* isonomía. La modernidad clásica del arte barroco no es –aún– la del arte autónomo, aunque hacia allí tienda la modernidad de su *forma expresiva*, retenida –al menos en el siglo XVII– por cierto sentido clásico de la *reflexión* como punto de partida o

⁵⁷ Incluso por el Inca Garcilaso, puesto que implica un principio de independencia (pero no de separación) americana insoslayable (volveré sobre esto en el capítulo 3).

forma común para cualquier *expresión diferenciada*. Y es por esto que Aira considera que el “punto del débil del arte en Occidente, después del barroco, fue constituirse en sistemas cerrados” (autónomos), ya que no sólo “el continuo quedó en manos de los genios” sino también “el recurso (que el barroco apuntó) a otras culturas, (...) [para] que el arte no fuera una entidad separada y reificada.” (Aira, 2003: 62)

1.3. Barroco: su definición, su forma americana

El arte barroco, en tanto cierta forma expresiva de pensar la unidad, es un principio del arte moderno: no un origen ni un comienzo, sino un principio. La forma americana de este principio es la de un *asterisco*, producto un encuentro (*occursus*), fortuito sólo en términos de Spinoza (*fortuitas occursus*), pero no de Lautréamont⁵⁸: está perfectamente determinado por la necesidad de las partes encontradas, es decir, de un modo externo, pero es fortuito para el orden de las relaciones halladas entre partes, que “es un orden de conveniencias y disconveniencias parciales, locales y temporales” (Deleuze, 2002: 201). En este sentido, el barroco como principio es –siempre– un encuentro de principios; y más aún: es –expresiva y reflexivamente– esa unidad.

Pero esa unidad, como orden de conveniencia total, implica y produce –como se ha visto– dos órdenes distintos: el orden de las relaciones u orden de composición según leyes, y el orden de los encuentros. Nuevamente un principio (unidad) se manifiesta como encuentro de principios (composición y encuentro). En este sentido, la anotación de Lezama Lima en su diario –que abre este capítulo– refiere al orden de las relaciones, en tanto pueden componerse relaciones uniformando una dualidad o distinguiendo en una unidad; aquí, un principio (orden de relaciones) también es un encuentro de principios (uniformar y distinguir). Y cuando Aira considera el “punto débil” del arte occidental, su apreciación refiere al orden de los encuentros, en tanto la constitución de entidades artísticas separadas y reificadas resulta un inconveniente para (o debilita) un continuo, el de los encuentros (más o menos fortuitos); aquí, un principio (orden de los encuentros) es

⁵⁸ Cfr. Spinoza, *Ética*, II, 29, esc. (1984: 137); y Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, VI, I (1988: 463)

también un encuentro de principios (convenir o desconvenir). En cualquier caso ambos, de distinta manera, refieren al orden de la unidad. Y es así como el barroco es una forma – expresiva y reflexiva– de pensar la unidad. Y esto, aún cuando, pensar la unidad no implique garantizarla, o encomiarla (y se ha visto cuán “discutido” es y ha sido el barroco y su forma de pensar la unidad, ya imperial, ya criolla, etc.); y también, aún cuando pensar la unidad no sea recuperarla efectiva o esencialmente (y se ha visto cuán “renovado” es y ha sido el barroco y su forma de pensar la unidad, ya ontológica, ya lingüística, etc.).

Sea en su unidad conceptual (barroco nocional), en su orden de relaciones (barroco expresivo-reflexivo) o en su orden de encuentros (barroco criollo), el barroco manifiesta no sólo una ordenación diferenciada sino una inseparabilidad diferenciante: la unidad, que para algunos es expresión de crisis (*la unidad moderna está en su sentido fragmentado*), es también reflexión de condiciones (*la unidad moderna está en el sentido de unidad*). Por eso, el barroco concierne estrechamente a la modernidad y al arte moderno: no es su origen (mítico) ni su comienzo (histórico), sino su principio (expresivo-reflexivo); y como principio, implica (reflexivamente) y produce (expresivamente) distintivamente un encuentro de principios (origen y comienzo), cuya forma es asterisco: punto de encuentro concebido como cruce (encuentro) de líneas. Y por eso, porque el barroco implica la unidad, tanto como produce cierto orden de relaciones y ciertos encuentros, es que para definir el barroco es necesario articular una noción (general-conceptual) y sus condiciones de aparición (singulares-americanas).

1.3.1 *La noción de barroco*

La noción de barroco, a diferencia de otras nociones más o menos convencionales pero sugerentes, como la de Renacimiento (y sus renacimientos, cfr. Panofsky, 1988) o la de Edad Media (y la medida de sus edades, cfr. Curtius, 1955), ha sido muy problemática, en tanto se adjetiva el barroco (europeo, americano) para contenerlo o darle continente, y se determina su aspecto gentilicio⁵⁹, se vuelve a rotularlo (barroco, neobarroco, neobarroso,

⁵⁹ 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. Este Barroco [manierista] *in partibus infidelium* (...)” (2000: 54). Así también Sebastián considera el Barroco “un estilo internacional” pero creado en Italia y luego trasplantado –por ejemplo– en América como “expresión regional” o “barroco virreinal”

transbarroco, neobarroco⁶⁰) para descubrirlo o describirlo, e incluso se lo gradúa (de barroco a ultrabarroco⁶¹), para finalmente defender o desestimar la denominación misma (¿Barroco o Manierismo?, ¿o nada?⁶²). Y ha sido una noción problemática, en tanto se la ha pensado siempre como respuesta a la pregunta *¿qué es el barroco?*, cuando no sólo es más adecuada sino –como veremos– mucho menos elusiva la pregunta *¿de qué es capaz el barroco?* Tres razones acuden a sostener esto: en primer lugar, el barroco no es una cualidad esencial (de una obra, un período o un continente) sino una cantidad potencial (un poder-obra, poder-periodizar o poder-contener), de modo que concierne menos al *ser* y a la

(2007: 32). Hatzfeld sostiene el origen italiano pero sólo en términos históricos, puesto que a su entender ya existía “en España un gusto *barroco permanente y eterno*” que evidenciaba, a su vez, cierta “herencia árabe” (1964: 29-30; cursivas mías); herencia confirmada por Lezama Lima (1970: 33, siguiendo a Américo Castro) y permanencia y eternidad que Carpentier situará en América (1967 y 2003). Tapié habla del siglo XVI en términos de un Renacimiento heredero de Italia pero ya “heredero emancipado” que existe en todas partes de Europa de forma distinta, según los aspectos e historias nacionales particulares, y que podría llamarse también manierismo (1530-1580), período del que emana el barroquismo (italiano) y el clasicismo (francés) (1965: 36-40). Y Lacan expone su relación con el barroco, justamente, al “regresar de un orgía de Iglesias en Italia” (2011: 137). Sobre la “hispanidad natural” del barroco (hispano-y-americano), Marzo es quien se ha ocupado recientemente (siguiendo a Maravall) de cuestionar y escandir el “éxito” mítico del “relato barroco” como fundador de “la ficción de la hispanidad”, ya que a su entender: “El barroco es a la hispanidad lo que un muñeco a un ventrílocuo” (2010: 10), esto es, una construcción ideológica, subyacente-vertebradora, de la cultura oficial/nacional (331), un sello o marca que aglutina, controla y administra (iconiza y momifica) muy distintas prácticas sociales (137 y ss.). Todo lo cual, al menos para Europa (tan celosa de sus orígenes nacionales puros y productos gentilicios originales), cambia considerablemente de perspectiva al considerar el estudio de Hobsbawm (1997), donde orígenes y gentilicios son menos puros y menos originales.

⁶⁰ Me refiero al “neobarroco” de Sarduy (acuñado, antes, por Haroldo de Campos –según se ha visto– y que ya es usado por Macrí en 1960 –cfr. *supra*– pero en relación a la crítica del barroco de Antonio Machado expuesta por su heterónimo Juan de Mairena); al “neobarroco” de Perlongher (1997); al transbarroco –nuevamente– de Haroldo de Campos (2004); y al reciente “neobarroco” de Kamenszain (en Foffani, 2010).

⁶¹ 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*. Es utilizado por Pedro Henríquez Ureña en 1945 (1949: 95-96) y 1947 (1947: 56) principalmente para la arquitectura americana; en 1951 Méndez Plancarte lo señala en la literatura (en sor Juana Inés de la Cruz, 2004: I, xxiii). En el año 2000, en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (California, EEUU), se inauguró la exposición *Ultrabaroque. Aspects of Post Latin American Art* (curada por Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor); a esta exposición y sobre el tema, vuelve Moraña (2010) en su ya citado capítulo sobre el barroco (cfr. *supra*).

⁶² Para Curtius –quien responde, a su manera, al planteo de Wölfflin (2007)– las corrientes “anticlásicas” son manieristas y no “barroco” (1955: 17-36); idea que Hauser (2002) retoma. Para Panofsky la relación es de originales y versiones o de marcos y enmarcados; pero su concepción trae una innovación a la serie habitual (Renacimiento vs Barroco) ya que sería el barroco el que reinstauraría los principios clásicos que el manierismo altera (2000: 54). Es Hansen quien considera que el barroco nunca existió históricamente en el tiempo que el término designa (2008: 170), y por tanto, prefiere hablar de representaciones del siglo XVII. Sobre el uso y sentido de “manera” en el arte del XVI, es fundamental el trabajo de Benévolo (1967: 101-106). Este problema, en general, está ligado a perspectivas que enfatizan lo histórico, y en consecuencia, la separación por períodos o en épocas. Véase: Bustillo (1997: 21-157) y Figueroa Sánchez (2007: 29-45).

esencia que al *poder* y a la *potencia*; en segundo lugar, la pregunta *¿qué es el barroco?* es un interrogante –cuando menos– equívoco, puesto que no aclara si se refiere al arte o a las obras de arte, si 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 por último –y como se ha visto– los acercamientos al barroco han puesto el énfasis en su capacidad, e incluso en sus muy diferentes (criticables o encomiables) posibilidades. Y así se ha hablado de su capacidad de componer un cuerpo de fenómenos culturales no sintéticos sino superpuestos (Picón Salas), de ser directriz de una sociedad (Maravall) o de funcionalizar ideologías contrarias (Moraña), de administrar la memoria colectiva (Marzo) o de modelar la subjetividad individual (De la Flor), de expresar lo americano e incluso de reconquistarlo (Lezama Lima) o de exhibir la excepcionalidad de sus condiciones productivas (Paz), de subvertir un orden estipulado (Perlongher) o de universalizar un orden sin estipulación fija (Carpentier), de repercutir infinitamente (Sarduy), de distinguir una constante espiritual o metafísica (d’Ors), un concepto fundamental del arte (Wölfflin), una fatalidad estilística inaceptable (Acosta) o una persuasiva retórica tan textual como iconográfica (Sebastián), de establecer un procedimiento singular (Deleuze), la lógica de ciertos fenómenos (Hofstadter), una imagen crítica y fragmentaria del mundo (Benjamin)...

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 si se complica, también se precisa: 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, 38; 1984: 142) Así, el barroco sería el enunciado de lo que es común a muchas cosas, a muchos cuerpos (*corpus*); un enunciado –como explica Deleuze en sus clases sobre Spinoza (2006: 184; 2007: 284-5; 2012: 75)– en absoluto abstracto (puesto que 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: en tanto *noción* permite conocer cierta forma a través de la cual el arte se expresa, constituyendo una expresión distinta que –a su vez– se expresa en ciertos modos artísticos que serán

expresados por *corpus* singulares (esta obra, aquel concepto, ese período); y en tanto *común* es que puede afirmarse *tanto* del arte *como* de las obras de arte, aunque no se afirme de la misma manera en cada uno (*en esta obra, en aquel concepto, en ese período*).

Finalmente, ese enunciado podría formularse de la siguiente manera: el barroco es una noción común que expresa, en el arte, una cantidad potencial singular.

1.3.2. Condiciones de aparición del barroco

Pero –se sabe– ⁿⁱ hay enunciado sin condiciones de enunciación, lo que –sin ir más lejos– explica que el barroco se enuncie 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 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 explica Foucault, 2004: 360) con sus apropiaciones y condiciones de posibilidad. O lo que es lo mismo: que el barroco pueda enunciarse (conceptualmente) 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 Escher... 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, o nuevamente: ¿bajo qué condiciones se expresa el barroco?

Las condiciones de un sistema expresivo son su –en palabras del *Apologético*– “aquí entre estos límites” (Espinosa Medrano, 1982: 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 crítico-literarios, un cronotopo: lo que hace aparecer un sentido en su singularidad expresiva (Bajtín, 1989: 408). Los límites, así, no son definitivos aunque permitan definir, sino circunstanciales, es decir, más afectivos que conceptuales: actuales, actuantes. Los límites, así, porque son circunstanciales, 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 (1982) 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”. No obstante, *aquí entre estos límites* expresa no sólo las condiciones de enunciación generales (el enunciado *Apologético* es afectado por el entendimiento, no por la voluntad: el apologético se enuncia bajo la condición de *entender* que el juicio de Faría y

Sousa es inadecuado a la poesía de Góngora, más allá de la voluntad afectiva que el Lunarejo tenga por la misma obra), sino condiciones muy singulares: se enuncia *aquí entre estos límites* que son no sólo espaciales (“en tan remoto hemisferio” o “distantes de corazón de la monarquía”, 1982: 17) sino temporales: “Tarde parece que salgo a esta empresa”, pues “cuando Manuel Faría pronunció su censura, Góngora era muerto y yo no había nacido”; porque además, si de desplazamientos (espaciales) y tardanzas (temporales) se trata, el Lunarejo es claro: “¿qué puede haber bueno en las Indias?” (1982: 17); es decir, ¿qué puede haber *nuevo aquí*? Y esta circunstancia no sólo es histórica sino literariamente clara: 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 materia *muerta* y desde *otro mundo*– una composición *renovada*. Una justa, aquí: entre estos límites, donde peléase.

Todo lo cual, tratándose del *Apologético*, es aún más *expresivo* ya que, bajo condiciones poéticas (la poesía de Góngora, el uso del hipébaton, etc.), 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” (1982: 46), la hizo adquirir “nuevo ser (...) y amaneció entonces nuestra poesía” (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 entre estos límites*? (Volveré sobre esto en el capítulo 3) Vale decir: ¿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, la definición de un *aquí entre estos límites*, que sor Juana no se cansa de exponer (por ejemplo en su *Crisis* de 1690, como se verá en la Segunda parte), no sólo habilita el sentido singular de una noción común, 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, incluso, 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 el 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 número⁶³. 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 ciertos límites) de un campo de intensidades variables: 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 126 capítulos, 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, 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). Así, 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 –entre otras cosas– del espejo un elemento “barroco” tautológico). Pero aquí, o entre estos límites, esta condición expresa menos una propiedad (separable, refleja, eminente, cfr. 1.2.1 y 1.2.2) que un atributo (distintivo, reflexivo, inmanente, cfr. 1.2.3) de una noción común (la de barroco), dando lugar a ciertos *modos de expresión*, que evidencian –como queda visto– la

⁶³ Dice Spinoza: “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.” (*Ética*, I, 8, esc.2.; 1984: 53); y afirma Espinosa Medrano que “el número no varía la esencia de la entidad” (1982: 55).

operatoria característica del barroco, la de *distinguir sin separar*. Recapitulando: la noción común (barroco) se expresa, bajo condición reflexiva, como cierto grado de intensidad (cierta cantidad potencial); esa intensidad variable (atribuida a la noción común) es expresada por ciertos modos de expresión. 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); esas diferencias se expresan por modos, que –finalmente– expresan distintas relaciones de composición (individuales) de una misma noción común.

Y he aquí lo que explica “eso monstruoso” del barroco, puesto que lo monstruoso (en el siglo XVII) hace pensar que en la Naturaleza hay forzosamente composiciones, relaciones de composición: las cosas, los individuos, el mundo, son conjuntos de relaciones precisas y fijas (cfr. *supra*: orden de relaciones), en permanente combinación, puesto que sólo a partir de determinada composición (cfr. *supra*: orden de los encuentros) 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. Y lo que revela, lo que 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– la noción de barroco (entre fines del siglo XIX y mediados del XX) han presupuesto que la Naturaleza es, como notaba Baudelaire en 1863, “base, fuente y tipo de todo bien y toda belleza posible” (2009: 59); como ocurre en Sarduy (1987: 271-2). 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.⁶⁴). 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, 29) y de ninguna otra (*Ética*, I, 33), en tanto se trataba de la sustancia absoluta, es decir, de Dios (*Ética*, I, 34). Esto, además y como señalara Deleuze, 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)⁶⁵. 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, como singularísimamente ocurre en *La Thomasiada* (Guatemala, 1667) de Sáez de Ovecuri⁶⁶: versos polimétricos o blancos, 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 peculiar 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.

⁶⁴ Sobre el problema del Mal, cfr. la correspondencia de Spinoza y Blyenbergh (2007) y los fundamentales estudios de Deleuze (2002: 199-216 y 2012: 41-56).

⁶⁵ Me refiero a los romance n°50 y soneto n°193 de sor Juana (2004: I, 153-8 y 302-3); sobre el tema, cfr. Bénassy-Berling (1983: 140-141).

⁶⁶ Al novedoso empleo de sonetos de ocho pies, por ejemplo, acompaña Sáez de Ovecuri con la siguiente nota: “De la misma manera que el autor inventó este género de versos de sonetos castellanos, puedes tú también inventar octavas, canciones, silvas, y cuantos versos hay en italiano.” (cit. en Cevallos, 1995: 512)

Y en la combinación 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. (sor Juana, 2004: 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 la 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 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, 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; y así también, *se hallan* las líneas espirales (no los círculos esperados) 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 se 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 deseo⁶⁷. 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 expresarlas.

Y este sistema de encuentros, este sistema reflexivo, también expresa 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 isónimo. 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 (caridad 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 (cfr. Segunda parte): no sólo en la “carta” al padre Antonio Núñez de Miranda (1682) o en la *Respuesta a sor Filotea de 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”, 2004: IV, 477).

⁶⁷ “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 (2008: 38)

Nuevamente, no es que sor Juana busque el barroco, sino que se encuentran, componiendo un sistema expresivo, singular y concreto: *en esa obra, en aquel concepto, en ese período*. 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* (allí entre aquellos 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).

1.3.3 *Fin y principio del barroco americano*

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. Vale decir (recapitulando): esa unidad conceptual (el barroco como noción común), opera en el orden

de conveniencia total, que implica y produce –como se ha visto– dos órdenes distintos: el orden de relaciones u orden de composición según leyes o principios (condición expresivo-reflexiva), y el orden de los encuentros (composición de relaciones singulares) que se manifiesta en obras concretas e individuales (como la de sor Juana y la de Valle y Caviedes). Entre la unidad conceptual (el barroco) y la obra individual (de sor Juana o Caviedes), hay un conjunto de condiciones expresivo-reflexivas, pero ese conjunto cambia según se refiera a la unidad conceptual o a la obra individual, puesto que no es lo mismo definir *sintéticamente* el barroco, e incluso, el barroco americano, que *analíticamente* la poesía amorosa de sor Juana o la satírica de Valle y Caviedes. Dicho de otro modo: no es lo mismo pensar un concepto que encontrar el modo en que una obra lo expresa; como no son lo mismo un objeto *dinámico* y uno *inmediato* (Peirce, 1986: 65-6). Y esto distingue las dos partes de la tesis, como también el pasaje (capítulos 2 y 3) donde se refieren las dos condiciones (expresivo-reflexivas) singulares que permiten un acercamiento concreto a la individualidad literaria de las obras del corpus propuesto: planteado un concepto (su historia crítica, su mapa de ideas y su noción adecuada), trazadas las condiciones que hacen al objeto y su pertinencia (poética barroca y uso y usuario de la lengua española en América), se procederá al análisis de ciertas obras y problemas –individuales y concretos– allí manifiestos.

Entre un concepto singular (el de barroco) y una obra individual (la de sor Juana o la Valle y Caviedes), se produce un desplazamiento ligero, muy sutil, pero claro, puesto que ese pasaje actúa como principio de individuación, y ya no se trata de saber *¿de qué es capaz el barroco?* sino *¿cómo fue posible esta o aquella obra?* 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 o una práctica o 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 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 distinguir esos “barrocos” (XVII y 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 (pues los une cierta 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.” (1993: 57) Esta ajenez, menos que separar permite distinguir y componer (Foucault, 2002: 126-139), adecuar los modos de expresión a sus condiciones expresivas, y atribuir ambos a una noción común, la de barroco.

Y para el barroco del siglo XVII 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 culteranismo⁶⁸, para constatar 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 (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*; puesto que allí —entre el entendimiento y la voluntad— existe la percepción, esa relación de composición (expresiva y afectiva) tan adecuada al siglo XVII y a su arte, y sobre todo, tan perceptible.

Persiste en la expresión “barroco” esa complicación —explicada en los polos, incomparables pero componibles— de un infinito singular que expresa su “noción común”: ya natural (perla, verruga o barranco), de *barrueco*, *verruca*, *berrueco* o *barroca*; ya geométrico (silogístico) de *baroco*, *baroccio* o *baroque*. Vale decir: ya irregular, no simétrico, espeso o “profundo”, ya minucioso, extravagante, artificial y “superficial”⁶⁹, es el barroco en cualquier caso un principio, es decir, un encuentro de principios, monstruosos pero en absoluto excesivos: naturalmente distintos, lógicamente distintivos, siempre perceptibles.-

⁶⁸ Si bien Picón Salas ya planteaba el interés relativo, o decididamente menor, de una distinción como la de conceptismo/culteranismo (cfr. *supra*), y aunque perdure en cierta crítica americana (Márquez Rodríguez, 1984: 149) y no sólo, como “paradigma creativo” (De la Flor, 2009: 237), es conocido y fundante el trabajo de Lázaro Carreter (1966: 11-59.) que “desmitifica” la oposición irreductible conceptismo-culteranismo.

⁶⁹ Sobre el origen y sentidos de la palabra “barroco”, cfr. (cronológicamente): Croce (1929: 20 y ss.), Panofsky (2000: 35 y ss.), Tapié (1965: 5 y ss.) y Sarduy (1974: 15 y ss.).

*¿No habrá creado América, como en arquitectura,
otro gran estilo barroco en poesía? Sí.*

Pedro Henríquez Ureña

En 1953 Roland Barthes publica *El grado cero de la escritura*, libro que ha ido prefigurándose en la revista *Combat* desde 1947. En 1945 terminaba la guerra y, el 29 de octubre, Sartre pronunció, frente a un selecto público parisino, su famosa conferencia “El existencialismo es un humanismo”, cuyos ecos alcanzan a percibirse en el libro de Barthes. Europa cambia, y obligada a refundarse, multiplica los ceros en busca de un comienzo. La modernidad —nuevamente— parece interrumpirse para presentar una nueva forma de continuidad, o al menos, para enfatizar su continua voluntad de mantener cierta unidad¹.

De la unidad discontinua de la poesía, o de su oposición clásica-moderna, se ocupa el último capítulo de la primera parte de *El grado cero*: “¿Existe una escritura poética?”. En él, Barthes caracteriza por contraste dos épocas, dos poéticas, dos lenguajes. La comparación no llega, sin embargo, a los términos privilegiados por el libro (escritura, estilo, lengua): no hay dos escrituras poéticas (clásica y moderna) sino —y respectivamente— una escritura, a la que pertenece una pluralidad de retóricas (Barthes, 2003: 61), y una multitud de estilos que no se recomponen en ninguna escritura, poética al menos (Barthes, 2003: 57). Coherentemente, lo que queda afuera de esta última poética son las figuras de la Historia y la sociabilidad, que eran las que proponían (y hasta empujaban) al lenguaje a elegir y formar, y por lo tanto, a comprometerse con cierto uso social de la lengua y cierta

¹ En Europa, y en el campo de la cultura y la literatura, esa unidad moderna tiene varias manifestaciones. Pienso, particularmente, en *Mimesis* de Auerbach de 1942 y en *Literatura europea y Edad Media latina* de Curtius de 1948. En el primer caso, se trata de una unidad europea como *unidad helénica*, greco-cristiana (cfr. *Mimesis*, cap. I), a la que volvería, unos años más tarde, Werner Jaeger (2005) con *Cristianismo y paideia griega*. En el segundo caso, en cambio, se trata de una *unidad latina*: “Somos europeos cuando nos hemos convertido en *ciues Romani*” (Curtius, 1955: 30); pero en ambos casos, la unidad continúa siendo un tema imperial (y cabe señalar, en función de la valoración que de Alejandro Magno y Julio César hace Hegel en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, que ambas unidades imperiales no sólo se distinguen lingüísticamente). También, pienso en *Dialéctica del Iluminismo* de Adorno y Horkheimer (1ª ed. 1944, 2ª ed., ampliada, 1947), donde el fundamento racional-progresista del carácter “unitario” de la cultura europea (como en los dos casos anteriores: desde Homero) es puesto en crisis (cfr. 2002: 49-81).

configuración individual del estilo, lo que –finalmente– definía una *escritura*. Vale decir: hay al menos “una Libertad” –que designa, Sartre mediante, cierta elección y cierta responsabilidad (2003: 24)– que en la poética moderna se pierde. Esa libertad entonces, ligada siempre a un momento y a la Historia (2003: 25): ¿existió en la poética clásica? Sí y no, dice Barthes: sí, como escritura clásica *burguesa* (universal, instrumental y ornamental) que en 1848 (2003: 62) es puesta en crisis, o desgarrada; y no, como escritura clásica *poética* (moderna, inhumana, objetiva), puesto que –como se ha dicho– entonces “ya no hay escritura, sólo hay estilos.” (2003: 57)

Sin embargo, esta ambivalencia o equivocidad (marcada en el corpus *francés* que Barthes elige) es aún mayor cuando se vislumbra esa posibilidad y ese cambio fuera de Francia, e incluso, cuando se restringe temporalmente el campo de análisis al siglo XVII. Y más aún cuando –según el mismo Barthes– “es posible imaginar que para los hombres del siglo XVII no era fácil establecer una diferencia *inmediata*, y sobre todo de orden poético, entre Racine y Pradon” (2003: 56)². Pero muchos de los rasgos, conceptos e ideas propuestos en dicho capítulo por Barthes permiten “mediatizar”, o el menos, comenzar a graduar esa diferencia, y fundamentalmente las restantes, como las que hacen al barroco y al del siglo XVII americano, en el cual tampoco es “fácil” establecer una diferencia inmediata y de orden poético entre sor Juana y Valle y Caviedes.

En este sentido, en el presente capítulo (y en función de la Segunda Parte) pretendo indagar esa diferencia “difícil” *en su orden poético* –campo aún muy poco considerado para la poesía americana del seiscientos, como señaló, sin ahondar, Henríquez Ureña (1989: 116) y estudió sucintamente Cevallos (1995). Vale decir (hipotéticamente): sostengo que hay una poética barroca que –en el siglo XVII– no sólo distingue su sentido de uno clásico sino de uno moderno; sostengo que en ese orden poético son distinguibles dos modos que – en América y entre otros– son expresados por sor Juana y Valle y Caviedes; sostengo que

² Poco más tarde (en 1969), Foucault –refiriéndose a la “función-autor”– describe lo ocurrido en el siglo XVII en términos de “quiasmo” (2010: 24); y unos años después (en 1972), llamará “una especie de ‘quiasmas’” a los cruces entre tramas (demostrativa/conceptual y ascética/afectiva) o planos (de enunciación/enunciado y de enunciator/enunciante), donde se producen las modificaciones que constituyen ambos niveles de la práctica discursiva (2004: II, 358). También en 1972, Severo Sarduy (asiduo lector de Barthes y Foucault) se referirá al surgimiento del barroco en el siglo XVII en términos de un “estallido que provoca una verdadera *falla* en el pensamiento” (2011: 6; cursivas mías).

esos dos modos son, si distintos, inseparables y que es –justamente– en el tipo de relación donde radica la dificultad inmediata de su distinción así como la unidad y singularidad de dicho orden poético barroco; y por último (y en función del desarrollo del capítulo en curso), sostengo que esa relación y esa unidad singular de orden poético es el resultado ciertos procesos de orden retórico, histórico, científico, estético y –especialmente para América y su siglo XVII– político.

Apenas inaugurada la segunda mitad del siglo XX, la modernidad poética se interrogaba críticamente por su diferencia barroca, por sus clásicos, y por el sentido de modernidad, de diferencia y de clásicos, que todo ello implica y produce críticamente.

2.1. *Aristóteles y el aristotelismo: Barthes y Gracián*

La poética clásica, dice Barthes, “es un arte de la expresión”, un arte de la relación, es decir, un arte de los “congetti” que “son ‘congetti’ de relaciones, no de palabras” (Barthes, 2003: 50). Por arte se refiere (etimológicamente) a “la inflexión de una técnica verbal”:

la de ‘expresarse’ según reglas más bellas, por lo tanto más sociales que las de la conversación, es decir proyectar fuera de un pensamiento interno que sale armado del Espíritu, una palabra socializada por la evidencia misma de su convención (2003: 47)

La poesía clásica, entonces, no es el resultado de un lenguaje diferente o de una sensibilidad particular, sino de una técnica; y por ende, su tiempo es el de la fabricación, y no el de una aventura (2003: 49): se sabe, de antemano, hacia dónde se va y qué es lo que va a decirse (“pensamiento interno”); el poema no está en el destino (sustancial) del viaje sino en las reglas (atributivas) que lo destinan (proyectan o expresan). Y aunque Barthes no prefiera a Baudelaire (sino a Rimbaud) como inaugurador de la poesía moderna (cfr. 2003: 48), “El viaje”, que cierra *Las flores del mal*, parece tan adecuado para esta caracterización como “El barco ebrio” de Rimbaud o “Brisa Marina” de Mallarmé. Y en cualquier caso, el lenguaje de la poesía clásica (y de aquí –quizás– la no preferencia por Baudelaire como

iniciador moderno) mantiene cierta semejanza con el de la matemática (Barthes, 2003: 49-51), semejanza que hace de las palabras signos abstractos y casi sin densidad en provecho de las relaciones y pensamientos que exponen.

En este sentido, la poética clásica es un arte de la expresión por relaciones, es decir, una técnica de fabricación que sigue reglas más bellas que las que rigen una conversación, puesto que lo que se busca expresar es algo del orden del Espíritu (pensamiento o concepto). Su diferencia radica en la exposición o proyección de su convencionalidad: puesto que el lenguaje que se utiliza en una poesía no es distinto (“léxico de uso, no de invención”, dice Barthes, 2003: 50), y los pensamientos o conceptos tampoco pertenecen al orden de la palabra (sino al del Espíritu), la distinción pasará por las relaciones y el orden de relaciones, ambos asentados sobre un conjunto de reglas –presumiblemente– retóricas.

De aquí que Barthes hable de “instrumentalidad” y “ornamentación” para la escritura clásica: se dispone de un conjunto de reglas o instrumentos para embellecer, u ornamentar, un pensamiento o concepto común. Esta “comunidad” del pensamiento, que en *El grado cero de la escritura* es todavía la del Espíritu o del Alma, es también la que garantiza una misma naturaleza: la del hombre³. Sin embargo, ese “hombre” es –para Barthes– el burgués (incluso: el burgués *francés*), es decir, el hombre ilustrado o simplemente instruido, capaz de pensar los universales con una claridad (en principio: *gramatical*, vía Port-Royal, Barthes, 2003: 62) que en 1848 será puesta en crisis, u opacada, por el surgimiento de un “otro” que desgarrar la unidad de “su condición social y su vocación intelectual” (2003: 64). Y este desgarramiento –o la exposición definitiva de una antigua hendidura⁴– es la que opera en el poeta y en el hombre moderno una nueva

³ Esa comunidad cambia para Barthes poco después (cfr. “Arcimboldo o El Retórico y el mago” de 1978), y no sólo es importante en dicha transformación la publicación, en 1966, de *Las palabras y las cosas* de Foucault o el seminario que el mismo Barthes dicta entre 1964-66 sobre la retórica, sino ciertos acontecimientos políticos que reorganizan la “comunidad” e “inquietud” intelectuales (que comprende pero excede a Barthes), como el Mayo de 1968 (del que Barthes no participa) y sobre todo la Revolución Cubana de 1959, luego de la cual (en 1960) conoce a Sarduy –con quien viaja a China en 1974–, cubano que se incorpora a *Tel Quel* donde publica en 1966 “Sur Góngora: la métaphore au carré”, título cuando menos inspirado en *Sur Racine* de 1963.

⁴ Esta “hendidura” que Foucault (2004: I, 34) describe como el producto de una torsión y dispersión que en el siglo XVI lleva cierto vacío y cierta nada a convertirse en sentido fundamental de lo humano, separa o comienza a separar la “bella unidad” que hacía común (y comunicaba) la significación de lo que dice el lenguaje (palabras) y lo que dice la plástica (imágenes).

configuración poética: la del *estilo*, que lleva la palabra a un primer plano desbaratando la red de relaciones que articulaban un arte (poético) como expresión (conceptual) de un Espíritu común (pensamiento interno).

Abolidas las relaciones fijas, la palabra sólo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella (Barthes, 2003: 52-3)⁵

De aquí que sea tan recurrida (y tan siglo XX) la lectura hegeliana, y que pueda interpretarse –rápidamente– la desarticulación de ese Espíritu en términos de una negación dialéctica, que llevaría “necesariamente” a Mallarmé o Rimbaud (y a Nietzsche), cuya superación poética y conceptual “entonces” se volvería no sólo crítica sino evidente. Pero esa articulación por negación (parcialmente vislumbrable en el Barthes de *El grado cero*, cfr. 2003: 21) pierde muchas cosas de vista, y en principio, todo aquello que no es parte de la “comunidad”, burguesa y francesa, o simplemente: ilustrada y europea.

Curiosa pero no casualmente (Vives mediante⁶), también Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1648) no sólo reflexiona sobre la modernización de la poesía, sino que lo hace contrastándola con otra anterior o “antigua”. Y curiosamente, la caracterización de este contraste es extrañamente similar:

Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas, que aquellas todo lo echaban en concepto, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas, toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto del estilo; y así, no tienen tanto fruto de agudeza (...) (1943: I, 303)

Para Gracián, también la poesía moderna privilegia las palabras, la oscuridad y el estilo que –nuevamente– es *cultivado* o culto, es decir, producto de cierta comunidad ilustrada, o al menos, reducida. Y aparece –nuevamente– el problema del Alma, como

⁵ También Benjamin (1987), iluminado por los carteles, había visto erguirse la palabra unos años antes.

⁶ “Vives [en *De Causis corruptaron artium*] criticaba a los antiguos el haber construido sus obras ‘no contemplando la verdad cara a cara, sino guiándose por el uso y la observación de las obras creadas, en una materia en que el uso no es señor ni juez’.”, dice Cevallos (1995: 502) apoyándose en Menéndez y Pelayo.

evidencia de una poesía anterior, como signo actual de un cambio, o pérdida; es decir, como *marca* de una poesía: la antigua. Pero es justamente la actualidad de uno y otro (de Barthes y Gracián) el punto donde las líneas, poéticas al menos, se cruzan y revelan su importancia, puesto que la anterioridad poética (clásica) de Barthes *coincide* con la actualidad (moderna) de Gracián, y la antigüedad de éste último *comprende* lo clásico del primero, aunque sin su clasicismo francés. De momento, sobra anticipar (o recordar) que la claridad poética propuesta por Barthes coincide con la (encomiada) oscuridad de Gracián, ya que lo más llamativo no es que, dada una misma diferencia (antiguo/clásico vs moderno) en tiempos distantes (XVII y XX), el efecto de lectura sea incomparable (Pierre Menard *dixit*), sino que ambos produzcan una misma diferenciación (poética) como una misma lectura (conceptual y estilística), o también, que ambos puedan distinguir de una misma manera (conceptos clásicos / palabras modernas) una misma materia (poética), lo que anticipa que no es tanto –o no es sólo– el estatuto de la palabra o del estilo lo que ha cambiado, sino el sentido de lo “mismo”, de lo “común”, vale decir: el sentido mismo, su unidad.

¿Qué es lo que ha sucedido? ¿Por qué pareciera existir –como se visto– cierto “sentido común” operando en ambos, manteniéndolos unidos, o permitiendo unirlos, aunque sólo sea *poéticamente*? La respuesta, tan retórica como histórica, se encuentra en Aristóteles: tanto en el reingreso de la *Poética* en el siglo XVI y en su efecto normativo sobre la poesía y el arte literario, como en la importancia vertebral de la concepción y práctica de la retórica en su perspectiva y desarrollo modernos. Vale decir: ese “sentido común” es aristotélico. Siendo –todavía– una respuesta incompleta en lo que respecta al siglo XVII barroco, cabe exponer dos situaciones que la hacen común a Barthes y a Gracián: por un lado, el hecho de que poética y retórica se superpongan (al menos desde el siglo XVI), enfatizando más aquello que las une que lo que las separa⁷; por otro lado, el hecho de que la matriz de esa unión sigue siendo aristotélica, aunque ya no sea – estrictamente– “de Aristóteles”, quien distinguía un arte (retórico) del discurso cotidiano de

⁷ Con “al menos” me refiero a que, según Barthes (1982) y Beristáin (2004), esa superposición es más antigua (siglos I a V) y puede remontarse a Cicerón, Quintiliano y Dionisio de Halicarnaso (entre otros), cuando la retórica se convierte tanto en una “cultura general” como en parte de la “educación nacional”, es decir, deja de ser principalmente una “técnica discursiva” (Retórica) para presentarse como cierta “articulación estética” (Neo-retórica o Segunda Sofística).

otro (poético) de la evocación imaginaria, un arte regulador de la progresión de ideas de otro regulador de la progresión de imágenes (Barthes, 1982: 16), a los cuales dedicó sendos estudios (*Retórica y Poética*).

Así, es lo “común” a Barthes y a Gracián –y no sus inevitables diferencias– lo que interesa indagar en primer lugar en tanto permite distinguir un “entre estos límites” (cfr.1.3.2) que resulta doblemente relevante al exponer su matriz aristotélica: no sólo complica tiempos y modos críticos diferentes (propios de nuestro estudio), sino materias y técnicas distinguibles e inseparables (pertinentes a nuestro corpus), como habían sido la poética y la retórica. La definición de esa unidad, vale decir: de esa “comunidad aristotélica” de la poesía, se torna ineludible en tanto constituye la base formal sobre la que se articula una (concreta) poética barroca, y su sentido común, que como se ha visto (cfr.1) se organiza –fundamentalmente– desde el siglo XX (y en función de su *actualidad*) para el XVII (y en función de su *virtualidad*).

Ahora bien: el hecho de que la matriz de la unidad poética-retórica sea aristotélica tiene –por un lado– una razón histórica, que refiere tanto a las distintas y discontinuas “entradas” de la obra de Aristóteles en Europa occidental (Barthes, 1982: 33) como a la importancia (continua) que su concepción establece para el tratamiento y desarrollo del tema, sea por tratadistas, profesores, oradores, teólogos, filósofos, o –anacrónicamente– literatos, esto es, una concepción articulada sobre la regulación de un arte o técnica (τέχνη) discursiva capaz de alcanzar un fin no ligado, necesariamente, a la verdad, puesto que en tanto arte o técnica refiere a un medio o producción y no a una cosa (*empirie*) o producto. Por otra parte, y en base a esta “importancia continua”, existe también una razón político-filosófica que acentúa –exponiendo– la naturaleza *silogística* de la concepción y matriz aristotélicas, esto es, la fundación de un arte verbal-discursivo intensamente ligado al razonamiento, a cierta prueba y al “silogismo aproximado” o entimema. Y he aquí la “clave” (arquitectónica), la “tónica” (armónica) y la “matriz” (lógica) que hacen posible no sólo una reunión –aparentemente tan fortuita– como la de Barthes y Gracián sino la concepción de una poética barroca, pues el temperamento de la concepción aristotélica es

articulatorio, e incluso lógico (aún cuando se trate de una “lógica voluntariamente degradada”, Barthes, 1982: 18)⁸.

La matriz silogística y de arte (técnico) no ligó –necesariamente– a la verdad de la concepción aristotélica, una vez que poética y retórica quedan superpuestas, no deja sin embargo de distinguirlas: el silogismo define un modo de la unidad poética-retórica ligado al pensamiento; mientras que el arte –principalmente– de las figuras, será el que se ligue a la expresión. Esquemáticamente: el modo de la expresión envuelve la poética y las figuras o imágenes, de la misma manera que el modo del pensamiento complica la retórica y las ideas o conceptos. Y aún siendo esquemático queda así trazado un mapa en el cual pensamiento y expresión son las líneas (de encuentro) o planos (de la unidad) insoslayables que definen aquello que llamamos literatura en el siglo XVII, líneas o planos definidos en relación a una matriz aristotélica, a una concepción fundamentalmente lógica (articulatoria) del arte verbal-discursivo, y a un tipo de arte ligado más a la producción (técnica) que al producto (cósico), y más al proceso (dinámico) que al resultado (estructural). Serán estas líneas o planos –cuya conexión productiva deviene “natural”, cuya génesis histórica es “aristotélica” y cuya producción conectiva resulta “deductiva”– la superficie en la que se constituirá una poética barroca en el siglo XVII y en la que surgirá uno de sus rasgos más singulares, del que –y entre otros– Gracián se ocupa detenidamente: el carácter *conceptual*.

“Ármase con reglas un silogismo, fórgese pues, con ellas un concepto.” (Gracián, 1943: I, 98)

⁸ Al historiar el origen de la retórica, suele aludirse (Ruiz de la Cierva, 2008: 3-4) a un enfrentamiento entre la filosofía (de Platón) y la retórica (de Isócrates, y fundamentalmente, de su maestro: Gorgias); o (Barthes, 1982: 14-16) entre una retórica divisional (platónica) y otra silogística (aristotélica). En ambos casos (y también en Beristáin, 2004: 429), se reconoce como elemento central del desarrollo y sistematización de la retórica la atención al *público* (circunstancial) y a las *circunstancias* (públicas), sea “la consideración del auditorio para la eficacia comunicativa del discurso” de los sofistas (Ruiz de la Cierva, 2008: 4), sea la adaptación aristotélica de la lógica “al nivel del ‘público’, es decir, del sentido común, de la opinión corriente” (Barthes, 1982: 18). Así, “lógica degradada” no implica una corrupción o falsificación de la lógica sino una modulación o gradación de un registro o articulación (racional) en función de un contexto (empírico).

2.2. Siglo XVII: una poética conceptual, un concepto normativo

Es sabido el carácter vertebral que tiene el “concepto” en la especulación poética de Gracián y, especialmente, en *Agudeza y arte de ingenio* de donde se toma (Discurso II) su definición más conocida: “Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (1943: I, 105). A primera vista, y lejos de lo esperado, la naturaleza del concepto no es esencial (o cualitativa) sino potencial (y cuantitativa), puesto que se trata de un *acto*: de un poder-hacer y no de un saber-hacer. El concepto hace en tanto puede (exprimir) y no “exprime” en tanto sabe (hacerlo); y por lo tanto (luego imprescindible para definir una agudeza), el concepto es una variación potencial que implica una variable (o potencia) en la cual se explica como un grado de intensidad distintivo. De aquí que el concepto sea un grado diferencial (y no la identidad) de una potencia: el entendimiento. En consecuencia, se trata de un acto del entendimiento, facultad que Gracián considera “como primera y principal potencia” (1943: I, 103) en el hombre. Y también, se trata de un acto descentrado de la voluntad, surgido en el entendimiento: el concepto no implica –para exprimir, para existir– la voluntad. Nuevamente, el acto del entendimiento no “quiere” sino que “puede” componer un concepto, pues está en la potencia del entendimiento el acto del concepto; está, por ende, en la naturaleza de todo aquel que lo posea (al entendimiento) el hacer conceptos.

Por otra parte, la definición sugiere que el acto conceptual no es todo acto del entendimiento sino aquel que “exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”, lo cual, en cierta forma, queda explicado por lo dicho en el párrafo anterior: el entendimiento es una potencia (variable) y el concepto un grado potencial (variación diferencial). Pero lo que ahora aparece es el carácter de esa variación, puesto que su manifestación es entendida como *expresión*⁹: esa variación diferencial es una expresión potencial. Vale decir: ese grado potencial del entendimiento (el acto de concepto) es un acto de distinción manifiesta (el acto de expresión). Y como “la potencia es siempre acto o, al menos, en acto” (Deleuze, 2002: 75), también la potencia del entendimiento implica su

⁹ Exprimir y expresar provienen del latín “*exprīmēre*” (cfr. Corominas 1997: 264), en un caso derivado de “*prēmēre*” (apretar), de donde se entiende exprimir (*ex-premere*) como “hacer salir”, “estrujar”, “expresar”; en el caso de expresión, como participio de *exprimere*.

manifestación o *en acto*, de donde surge que el concepto es siempre actual, y que su actualidad es la de cierta expresión (que lo actualiza). Así, el acto que conceptualiza es el acto que exprime o expresa algo (ambos verbos son transitivos). Sin embargo, ese “algo” no es una cosa ni un objeto, sino la “correspondencia que se halla” entre las cosas u objetos. Pero también: ese “algo” no es *sin* las cosas u objetos entre los cuales “se halla” una correspondencia. De manera que expresión-correspondencia-objetos forman una tríada sin la cual el concepto no se manifiesta, esto es, no se actualiza en el entendimiento como acto expresivo. Esa tríada tiene (como todo encuentro) al menos dos principios y ninguno estrictamente voluntario: en la cosa u objeto y en el entendimiento. Abstractamente (dado que no hay potencia inactual), existe –por un lado– la potencia de conceptualizar o actualizar conceptos y –por otro– existe una cosa que deviene “causa involuntaria” (causa ajena o externa al entendimiento) de dicha actualización. ¿Cómo es que una cosa deviene causa involuntaria de actualización? De momento (y aclarado que se especuló abstractamente), baste decir que alcanza con existir, es decir, con estar efectuando la propia potencia: existir es devenir causa de múltiples efectos. Una cosa puede, simplemente y en virtud de su simple existencia, devenir la causa de un concepto.

Esto conduce a plantear, además del plano de expresión y de pensamiento a los que se ha venido aludiendo (en función del retorno a la retórica-poética aristotélica), un plano distinto (vital), en el que no cabe detenerse sin antes precisar el hecho –enfático en Gracián– de que no cualquier concepto es “poético”, o no cualquier concepto funda o permite una agudeza; todo lo cual ubica el planteo poético en un lugar distinto al hasta ahora desarrollado en función del retorno de Aristóteles.

Como se ha dicho, la definición comentada es la más conocida y precisa, pero no la única. Y sin ir más lejos, en el mismo Discurso II aparecen otras dos: una la prepara, la otra la reformula. La primera dice: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.” (Gracián, 1943: I, 100) En este caso, el concepto aparece, no como un acto, sino como una proporción o correlación que se explica por analogía con otras (ojos-hermosura, oídos-consonancia). El concepto surge, entonces, como el efecto todavía *impreciso* de una *relación* con el entendimiento, y por eso Gracián, renglones antes advierte: “déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto,

estímese cualquier descripción”. Sin embargo, esa descripción imprecisa (“cualquier”) anticipa dos elementos fundamentales: el concepto será definido *en tanto* acto del entendimiento, pero la causa de tal definición sólo se forma en él, pues *parte* de la percepción (plano vital). Así, el concepto será el efecto de una relación perceptiva (relación entre cosas y entre éstas y el entendimiento), y como tal imprecisa, aunque *ya* constituya una relación gnoseológica, esto es, una relación que implica el conocimiento de las cosas, del mundo (así sea imprecisamente). Esa relación gnoseológica (a nivel de la percepción) devendrá epistemológica (a nivel del entendimiento). Vale decir: esa percepción devendrá concepción. Nuevamente, el concepto no es algo del orden de la voluntad, sino del poder: “cualquier” percepción puede motivar un concepto, todavía difuso; y es el entendimiento el que lo forma, *define*, como acto propio. Paralelamente y *según el orden poético*, se singulariza estéticamente una operación común (tener percepciones, formar conceptos) y se amplía o extiende su incumbencia o comunidad potencial (basta con tener percepciones para poder formar conceptos), lo que invierte –en buena medida– el planteo “aristotélico” en tanto ya no se trata de una “lógica degradada” (del entendimiento) sino de una conceptualización gradual (de la percepción), más acorde con la *Metafísica* de Aristóteles que con la trayectoria crítica de su *Poética*. La percepción (imprecisa, relacional, involuntaria) como causa poética determinante acentúa –en el siglo XVII– el cambio (e incluso la modernización) de una poética que, así, se liga inmediatamente a sus circunstancias, al mundo: a sus relaciones de composición y descomposición.

Y puesto que existe una diferencia entre percibir y entender, en la formación de ese *acto* del entendimiento (concepto) –*según el orden poético*– es necesaria cierta distinción.

Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción en las partes visibles, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. (Gracián, 1943: I, 103)

Es el artificio, entonces, el que hace de una percepción imprecisa un acto definido, agudo. El concepto, como acto del entendimiento, es artificial: natural es percibir o conocer

(difusamente), e incluso formar conceptos, pero concebir (“en todas sus diferencias”) lo percibido implica no sólo una potencia distinta (entendimiento) sino una operación precisa (aguda): la actualización *singular* (poética) del entendimiento, la puesta *en acto* (poético) de una diferencia (perceptiva). De aquí que, en la segunda definición antes mencionada, el concepto aparezca reformulado como “artificio conceptuoso”, e incluso, como “artificiosa conexión de los objetos” (1943: I, 105):

Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos, expresada por un acto del entendimiento. (1943: I, 104)

El artificio conceptuoso o agudeza ya no es el simple acto del entendimiento (concepto) sino una actualización extrema, artificiosa¹⁰. Y es aquí donde reaparece la distinción antigua-moderna para la poesía, aunque ahora dicha distinción estribe sobre el pulido de una semejanza: si bien ambas componen conceptos, sólo la composición extrema (artificiosa) puede decirse moderna. Clásica es la poesía de naturaleza conceptual, donde la articulación expresiva se da casi sin densidad en función de las relaciones (reflexivas) que exponen; moderna es aquella que extrema (artificialmente) su condición expresiva¹¹. Y por eso, con la poesía clásica: “Nos fascinamos ante la formulación que las reúnen [a las palabras], no ante su poder o belleza propios” (Barthes, 2003: 50); y por eso también, nos fascinamos ante el poder o belleza de las expresiones modernas (*y por eso* el barroco ha fascinado y fascina tan especialmente con su densidad expresiva). Y aunque la fascinación

¹⁰ No todos los conceptos –dice Gracián– son agudos; como por ejemplo no lo son los que hace el ingenio por sí mismo, esto es, sin arte. Y también: hay ciertos recursos –paronomasia, retruécano y juegos de vocablos (Gracián, 1943: I, 365)– que forman conceptos cuya especie de agudeza es “la popular”; y “son poco graves los conceptos por equívoco” (382); y hay “sutilezas” que tienen más ingenio que arte (419), como la agudeza por rara ilación o por desempeño de un hecho, ya que no se sujetan a precepto o reglas ciertas (416, 454); como también las observaciones sublimes, que tienen más de juicio que de ingenio (439, 442); entre otros.

¹¹ Cabe aclarar que el artificio poético es necesario y distintivo de la poesía desde siempre, pues –Aristóteles y su *Poética* (cap. IX) mediante– es ese artificio el que, entre otras cosas, distingue poesía de historia; y en este sentido, no hay poesía (clásica o moderna) “sin artificio”, sino que es su manifestación (casi sin densidad o de forma extrema) la que habilita un principio de diferencia (como propone, entre otros, Barthes). He dicho “artificio poético” en tanto considero (en función de la compleja distinción entre literatura e historia, que excede el trabajo en curso) que también puede hablarse –a raíz de la superposición comentada de retórica y poética– de un “artificio retórico” al que –entendiéndose– se refiere White (2011: 339-360) como “ejercicio verbal” o “ficcionalidad” del discurso histórico. En cualquier caso, esta in/distinción se funda no sólo en el desarrollo correlativo de lo histórico y lo literario (y su relación retórico-poética), sino –como se verá luego– en el tipo de criterio de evidencia, ya se funde en una técnica de producción (τέχνη) o en una cosa producida (*empirie*).

sea una idea confusa de lo que sucede, es ya una idea, vale decir: un principio de comprensión; pues aquí se vislumbra cierta concepción barroca de la poesía, cuya poética presenta –en la tradición aristotélica y clásica– una “modernización” peculiar, cierto *modo de composición* singular entre el plano del pensamiento (reflexivo) y el plano de la expresión (artificial); pero también, y como se ha anticipado (cfr.1.3), una peculiar distinción respecto de lo que podría llamarse una poética moderna, puesto que se trata de una articulación *muy reglada*, e incluso, de cierto modo de composición *lleno* de principios.

Los verdaderos caracteres del juego leibniziano, y lo que lo opone a la tirada de dados, son en primer lugar la proliferación de los principios: se juega por exceso y no por falta de principios, el juego es el de los propios principios, de invención de los principios. Es, pues, un juego de reflexión, ajedrez o damas, en el que la destreza (y no el azar) sustituye a la vieja sabiduría y a la vieja prudencia. En tercer lugar, es un juego de ocupación, en el que se conjura el vacío y ya no se devuelve nada a la ausencia (Deleuze, 1989: 89)¹²

2.3. *Dos principios distintos, una misma poética: Gracián y Pinciano*

“Destínanse las Artes –dice Gracián– a estos artificios (...). Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornamento de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura.” (1943: I, 103). Ese artificio, que extrema el concepto hasta convertirlo en un “artificio conceptuoso” o una agudeza, opera principalmente a través de dos artes o “industrias”: una silogística de base lógica, otra figurativa de base tropológica. Nuevamente, el punto de partida se ubica en el retorno de Aristóteles (*Poética*) y, sobre todo, en la tradición aristotélica, en la cual (Cicerón y Quintiliano mediante) poética y retórica –como se ha dicho– han quedado superpuestas, aunque no confundidas. Sin embargo, en *Agudeza y arte de ingenio* el plano de la expresión y el del pensamiento forman una unidad, *son* lo mismo: ya no son sólo distinguibles e inseparables sino lo mismo. El principio es el mismo y la distinción es formal puesto que no se trata de dos sistemas u órdenes (uno racional, otro verbal), cada

¹² En el siglo XX, vacío, nada y ausencia (de principios, entre otros) funcionarán como centros, ejes o motores de la reflexión y la “lógica” estéticas. En este sentido, es relevante una nota de Duchamp sobre el principio de contradicción, pues allí reflexiona y plantea que si a A se le opone B, pero ya *no como contrario* sino como *diferente* de A: “el número de los B es infinito, análogo a las combinaciones de *un juego que ya no tuviera reglas*.” (1998: 161; cursivas mías).

uno con su unidad sistemática (la cosa, la palabra) y su función específica (pensar la cosa, decir la palabra), sino de una misma unidad (conceptual) cuyos modos (reflexivo, expresivo) pueden, en función de una base común (potencia de percepción y entendimiento), distinguirse como tales (artificio mediante). Pero al plantearse un *principio común* y cierta *unidad de principios* entre pensamiento y expresión lo que se pone en cuestión es –también– el “origen” de la poesía: su “naturaleza”, su “sentido común”. Aquello que dificultaba en el XX vislumbrar la diferencia –de orden poético– entre Racine y Pradon, o entre sor Juana y Valle y Caviedes, es también una pregunta cuya respuesta, no por elusiva o “difícil”, es incierta: *¿qué hace poesía? ¿Qué causa su unidad de sentido?*

El problema de la unidad *poética* del plano del pensamiento y de la expresión (y de sus artes respectivas, dialéctica y retórica), así como la *razón* (causa) *poética* de dicha unidad, permitió –en el siglo XVII y a partir de reingreso de la *Poética* de Aristóteles y el aristotelismo en curso– al menos dos planteos bien distintos cuyos principios constituyeron inseparablemente la poética del barroco. Así, unos años antes que Gracián expusiera sus ideas poéticas, Alonso López Pinciano publicaba su *Philosophia Antigua Poética* (1596), de manifiesta inspiración aristotélica¹³. Allí, y en la Epístola Tercera (como explícita su título), aborda justamente el tema “de la esencia y causas de la poética”. Como ocurre en Gracián, también López Pinciano distingue aristotélicamente –al hablar de “poesía”– dos sentidos: el de “la arte que la enseña”, o poética; y el de “la obra hecha con dicha arte”, o poema (1953: 1, 195). Y dado que la pregunta que motoriza este diálogo entre Hugo, Fadrique y Pinciano apunta a saber si es posible hablar de poesía al referirse a Platón (puesto que no ha escrito en verso), el objeto en este caso será claramente “la arte” o poética, es decir, aquello que *hace poesía*¹⁴. Si bien –y nuevamente– es la producción y no el producto el objeto de la reflexión poética, es ya fundamental ese primer criterio “formal” (el verso) o “externo” (a la vista) que dispara la reflexión, ya que –inmediatamente– surge

¹³ “¿Vos no veys q[ue] tiene más grano vna hoja de Arist[óteles] que treinta de Platón?”. López Pinciano (1953: 1, 202).

¹⁴ “Uno de los temas comunes en la preceptiva y poética europea de la época es la posibilidad de escribir poesía sin usar necesariamente el metro o la rima, o incluso hacerlo en prosa.” (Cevallos, 1995: 506); tema sobre el que ya Aristóteles se había expedido (*Poética*, I, 1447b 13-23), resaltando el carácter accesorio del verso (medio de imitación). “Como observa Rostagni –señala Sinnott–, en la inclusión de los diálogos socráticos dentro de la *mimēsis* hay, de parte de Aristóteles, una sutil ironía hacia su maestro, que había expulsado a los poetas de su Estado ideal justamente por ser *mimētai*, ‘imitadores’.” (en Aristóteles, 2006: 9)

una definición: “poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje” (1953: 1, 195). Dado que “No el metro es el reformador”, no se puede decir que poesía sea “oración en metro, hecha para reformar y moderar las costumbres” (1953: 194). De esta manera, y aún muy sutilmente, se manifiesta una tensión que vertebrará buena parte del discurso poético de López Pinciano entre un *criterio formal* (aquí, el verso) y un *criterio moral* (reforma o moderación de las costumbres), en este caso más adecuado.

Pero todavía –recién comenzada la argumentación y planteado el tema– la importancia de esta elección no es evidente. Como anticipa el título, el eje de la epístola pasa por las causas y esencia de la poética (o arte de hacer poemas), y aquella primera definición ya acerca uno de sus núcleos, de clara estirpe aristotélica (cfr. Aristóteles, *Poética*, cap. I): la esencia de la poesía es la imitación con la lengua o lenguaje. Y, aclara Pinciano, no se trata sólo de una facultad o habilidad del arte (poético), sino que también la naturaleza imita o remeda o contrahace, porque “imitar, remedar y contrahacer es vna misma cosa” (1953: 195)¹⁵, lo que supone un plano común para naturaleza y arte, y registra más una tecnicización o artificialidad de la primera que una naturalización de la segunda¹⁶. La imitación existe tanto en la naturaleza como en el arte y, según Pinciano, pueden distinguirse dos: una primera imitación (remedo de la naturaleza), realizada por un “retratador” (1953: 1, 197) o “inventor” (1953: 1, 198); y una segunda imitación (de lo ya imitado o remedado), hecha por un “pintor” (1953: 1, 197). Es notable el esfuerzo de López Pinciano para evitar que este tipo de distinciones ordinales evoque jerarquía de algún tipo, y es así como recuerda que Virgilio y Horacio han sido imitadores de otros, e incluso han “pintado” sobrepujando al retrato (1953: 1, 198)¹⁷. En este sentido, *Philosophia Antigua*

¹⁵ “Esto, pues, que la naturaleza y arte obran quando remeda a las obras de otros, esto, digo es la imitación.” (López Pinciano, 1953: 1, 196-7). La relación entre remedar, contrahacer e imitar no es de “exacta igualdad”, y por momentos incluso llega a parecer confusa: “imitación (...) que tiene su esencia en el remedar y contrahacer, así que éssa y las demás dichas [imitaciones] están debaxo del género de imitación.” (López Pinciano, 1953: 1, 197). Sin bien el término retóricamente privilegiado es “imitación” (*Poética* mediante), al punto de convertirse (como en la cita) en “género” o en el nombre genérico (criterio de una clasificación), eran también comunes (desde c.1250, Corominas, 1997) tanto el de “remedar” como el de “contrahacer”, que sería particularmente importante en el siglo XVII ya que refería tanto a “hacer una copia muy parecida de la cosa” (natural o artificialmente, así en Covarrubias) como a “falsificar” o “fingir” esa misma cosa.

¹⁶ Algo que en Gracián se percibirá ya fuertemente definido: “No brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia.” (1943: 1, 105-6).

¹⁷ En la “Epístola Quinta” (López Pinciano, 1953: 2, 58), sucede lo mismo con la “añadidura”: la invención no es sólo de cosa completa, también ocurre cuando se añade algo nuevo a lo ya hecho. De este modo,

Poética no sólo constituye un nítido punto de inflexión respecto de la concepción platónica de original y copia, de modelo e imagen (modulación que Espinosa Medrano, en su *Apologético*, radicalizará); sino que pone en cuestión tanto la naturaleza de la verdad y su accesibilidad, como la figura del filósofo y “la arte” de su práctica. El hecho mismo de organizar el discurso poético en forma de epístolas estructuradas como diálogos, ofrece menos un punto de partida (platónico) común que un indicio del “fondo” sobre el cual espera (por contraste) delinear el “primer plano” de las figuras especulativas (no platónicas), algo que también subraya la voluntad afirmativa que pide se defina *positivamente*, y no por negación, oposición, ausencia o falta: “dése la definición por la cosa que es y no por la que no es” (1953: 1, 194).

Definida la esencia de la poesía como imitación con lenguaje, y más aún, como imitación con lenguaje de una acción¹⁸, y puntualizado que “la imitación (...) está fundada en la verisimilitud” (López Pinciano, 1953: 1, 206), cuya materia es “lo universal” (219) y su objeto el verosímil (220), es decir, presentadas las causas formal y material, Pinciano halla “vna difficultad” al pensar el fin o causa final de la poesía (tema frecuente en los tratados poéticos), y (Horacio mediante¹⁹) se pregunta: “¿Cómo puede ser que sean dos fines [deleite y utilidad] de una cosa misma [poética o poesía]?” (1953: 1, 210). El “fin de la Poética no sé yo que sea necesario, que, para vna definición buena, basta que tenga género y diferencia, como materia y forma” (1953: 1, 200), dice Fadrique y todos entienden que “género” refiere (materialmente) a la imitación verosímil de una cosa²⁰ y que

Pinciano mediante, se asiste a una concepción de la escritura poética –y literaria– que intenta no ceñirse a prejuicios extraestéticos (la imitación *segunda* como desvalor o valor de segunda mano) o jerarquías metafísicas (la invención *completa* como la original).

¹⁸ Pues “en la verdad, la ánima de la poesía es la fábula”, e incluso, “toda Poética no tiene más d[e] vida y esencia que quanto tiene de fábula” (López Pinciano, 1953: 1, 204); fábula que es “parte esencial” (1953: 2, 7) del poema y, puntualmente, “imitació[n] de obra” (1953: 2, 8). De la “fábula” se ocupa la “Epístola Quinta”, donde el diálogo ocurre –en buena medida– a nivel del “poema” (obra) y no de la “poética” (arte). Por esta razón (y en virtud del tema que –de momento– ocupa mi argumentación: causas y principios poéticos), es que sólo me referiré a ella tangencialmente y en la medida en que la argumentación lo requiera.

¹⁹ Me refiero a los conocidos versos de la “Epístola a los Pisones”, conocida como arte poética: “sólo complace a todos el que uniendo / el provecho al deleite, a un tiempo mismo / instruye y embelesa a los lectores.” (Horacio, 1940: 201)

²⁰ “la imitación, la qual está fundada en la verisimilitud, y el hablar en metro no tiene alguna semejança de verdad” (López Pinciano 1953: 1, 206)

“diferencia” alude (formalmente) a que la poesía es imitación con lenguaje²¹, dado que hay otras especies de imitación, como la del pintor o el actor. De esta manera: “La obra que fuere imitación en lenguaje, será poema en rigor lógico; y el que enseñare o deleytare, porque estos dos son sus fines, será bueno, y el que no, malo.” (200) Reaparece la tensión entre un criterio formal o “rigor lógico” (imitación con lenguaje) y otro moral o “no necesario” (finalidad de la poética); aunque ahora sea el primero el privilegiado. Pero he aquí que poco después esta clasificación da lugar a la siguiente distinción (o separación) entre poesía y poética: por un lado, está “la forma de la poesía, que es imitación”; y por otro, “la Poética, [que] desseando deleytar, busca deleyte no sólo en la cosa, mas en la palabra, y no sólo en ésta, mas en el número de sílabas cierto y determinado, al que dizen metro.” (1953: 1, 207) La estipulación de la causa final parece ser un tema incluido en la poética (como arte general o normativa) pero no parece definir la poesía (como arte particular o hecho artístico). La distinción separativa opera, en un caso, al nivel de la *cosa poética*, y en el otro, al de la *palabra poética*. Así, se habla según la *cosa* (imitación de/con lengua) o según la *palabra* (metro); y así también, el deleite es doble: según la *verosimilitud* (relación lengua-hecho), y según el *modo* en que se expresa o significa esa verosimilitud (relación palabra-número). Pero la cosa-verosímil (poética) y la palabra-modo (metro) son temas de naturaleza distinta: sólo el primero hace a la *esencia* de la poesía, esto es, permite definir el arte particular (poesía) dentro de un arte general (poética); el segundo, es en cierta medida un *accidente*, porque declina o hace perder la forma esencial, que es la imitación: “Assí que, por la causa final, que es el deleyte, pierde la forma en cierta manera, q[ue] es la imitación” (López Pinciano, 1953: 1, 207).

Aclarado esto, surge no obstante un problema distinto, pero inevitablemente implicado, como es el de “lo propio” o sustantivo y “lo figurado” o añadido, pues “los antiguos philosophos figuraron co[n] la fábula, y al vtil de la doctrina añadieron el deleyte de la imitación poética” (López Pinciano: 1, 210)²². Y la relación entre imitación poética

²¹ “la poesía es imitación, y aun que ha de ser hecha con lenguaje y plática, porque yo veo que ay muchas especies de imitación, y que el lenguaje es el que a la poesía diferencia de las demás.” (López Pinciano, 1953: 1, 198-9)

²² En la “Epístola Quinta” (López Pinciano, 1953: 2, 99), dada la centralidad de la fábula, la verosimilitud y, por ende, de la verdad, aparece nuevamente este tema reformulado bajo el nada novedoso símil pictórico: “poema-tabla”, “fábula-figuras/cosas”, “metro-colores/palabras”.

(deleite) y doctrina (útil) se desdobra en otra: imitación *de* palabra o imitación *de* cosa (y más adelante definirá la fábula-argumento como una unidad de acción o unidad de cosas, pero no de palabras: 1953: 2, 40-1). Paciente pero continuamente, López Pinciano recuerda que el *objeto* poético es –privilegiada y tautológicamente– la *cosa*: “el poeta (...) siga siempre (...) a la naturaleza de la cosa” (1953: 2, 77). Se trata, finalmente, de una imitación *con* lenguaje *de* la cosa, y de ahí el sentido de la verosimilitud (que regula esa relación poética entre imitación y cosa). Y es que, abordado el tema de la causa final de la poética o “el problema de los fines”, a Pinciano se le presenta un límite muy claro (y, como se verá, históricamente muy delicado) que intenta sortear, didácticamente, comparando las “partes” esenciales de la poética (materia y forma) con las del hombre (alma y cuerpo). Y así, sugiere que es el fin del hombre servir a Dios (1953: 1, 200), pero que si no lo hiciera, no dejaría *por eso* de ser hombre (esto es, de tener alma y cuerpo). Sin embargo, cuando traslada la analogía a la poesía dice –vagamente– que serán buenos poemas los que deleiten o enseñen, y malos los que no lo hagan; pero entonces –llamativamente– abandona o interrumpe la analogía con el hombre (aunque el corte abrupto sea elocuente: ¿serán buenos los que sirvan a Dios y malos los que no lo hagan?). Algo se interrumpe, y el discurso poético *toca su fin*, o cierto límite de su campo, que es exactamente el punto en el cual el territorio de la lengua se abre, e incluso, su actualidad se “reforma” (volveré sobre esto en el capítulo 3 y cinco)²³.

¿Cuál es el *fin* de la poética? ¿Pueden existir *fines distintos* para una *misma poética*? En este punto, el discurso poético hace silencio, pues no encuentra –en sí– razones que comprendan esa bifurcación o dispersión de sus líneas explicativas y potenciales. Pero no sólo: también se lanza –fuera de sí– intentando evitar el obstáculo. Y es así como surge –sostenida en la “honestidad”– una separación mayor entre “artes” y “artimañas” (magia, quiromántica, arte de amar) y la caracterización de unas como doctrinas (disciplinas y artes) y de las otras como “doctrinas superticiosas” (López Pinciano, 1953: 1, 214). Y esta

²³ También Gracián recurre a la articulación (analógica) hombre-poesía, aunque de un modo distinto (no por binarismos ni complementos, sino por complicación-explicación e inclusión-exclusión): el hombre incluye un alma y al alma le corresponde, exclusivamente, un cuerpo; como la obra incluye conceptos y los conceptos (artificios conceptuosos o agudezas) son exclusivos de ciertas obras. Muerta la obra (haya desaparecido o no el libro y/o el escritor) persiste no sólo su concepto o alma (único) sino la relación o circunstancia (singular) que lo compuso en cuerpo de libro. He aquí la eternidad de lo que tiene duración (hombre o libro).

separación habilita al discurso un campo semántico de lo alto y lo bajo (Dios mediante)²⁴, que sobre el final se intenta matizar²⁵, pero que conduce otra vez –y definitivamente– a la imposible unidad de *cosa poética* y *palabra poética*, asunto reformulado ambiguamente en la Epístola Quinta como cierta distinción (separativa) entre “philosophica doctrina” –que privilegia la alegoría doctrinal– y “perfecta poesía” –que privilegia la imitación y verosimilitud poéticas (1953: 2, 95), división sostenida sobre una clasificación binaria de la alegoría, pues hay alegoría de cosas (“quando vnas cosas a otras enseñan”) y de palabras (“quando van significando a otras”) (1953: 2, 93). El binarismo, constitutivo de la alegoría tanto en lo conceptual (distinción ser/parecer) como en lo técnico (codificación del modelo para doctos/vulgo), reenvía a la definición que Cesare Ripa, tres años antes, había establecido en su famosa *Iconología* (1593), puesto que allí la alegoría “es una imagen hecha para significar una cosa distinta de la que se ve con el ojo” (Marzo, 2010: 292). En este punto –y como se ha visto– la tensión entre criterios formales y morales toma una relevancia categórica en *Philosophia Antigua Poética* y –el título anticipa– el discurso poético cede al filosófico: no sólo se trata de “privilegios” sino de jerarquías, puesto que la alegoría doctrinal es “segunda y principal” ya que enseña una “cosa (...) secreta y escondida al vulgo”; y no sólo se trata de poética o poesía sino de doctrina, “manifiesta sólo a los hombres doctos” (1953: 2, 94); y entonces –o en última instancia– ya no se trata de poetas, de poética ni de imitación, sino de “philosophos”, de “philosophía” y de alegoría doctrinal:

y assí digo de Homero y de los demás, q[ue], si alguna vez por la alegoría dexaron la imitació[n], lo hizieron como philosophos y no como poetas, como lo hizo Esopo con otros que han escrito apólogos, cuyas narraciones son disparates y fríuolas, pero las alegorías muy vtilés y necessarias (López Pinciano, 1953: 2, 95)

²⁴ “el sujeto de la Poética es quanto cabe debaxo de lengua y pluma, porque todo quanto ay se puede imitar, sino es Dios, que es inimitable, y aun se atreven los poetas muchas veces a imitarle” (López Pinciano, 1953: 1, 216). Nuevamente el texto de Pinciano se muestra como un punto nítido de inflexión poética, y así se dejan ver tanto el motivo del atrevimiento (capital en sor Juana, recurrente en las figuras de Faetón e Ícaro, pero también en Espinosa Medrano), como el problema de la representación de Dios: inimitable (esencialmente) pero imitado (actualmente), cfr. Deleuze (2006: 21).

²⁵ “Casi tenemos otras tantas materias de poética como fines” (López Pinciano, 1953: 1, 219); “el amor es natural, y aun el diuino, a mi uicio, lo es, y que naturalmente lleua al ho[m]bre a venerar y honrar al Summo Hazedor” (223)

A diferencia de lo que ocurría en *Agudeza y arte de ingenio*, el retorno de Aristóteles en López Pinciano implica extremar los planos superpuestos de expresión y pensamiento hasta el punto de volver a dividir el discurso: separando las palabras imitantes de las cosas alegorizadas, reasignando cada plano a un tipo social (vulgo, doctos), colocando fuera del plano poético la razón de tal ordenamiento, y apoyando las razones de todas estas cosas (y de todas las cosas) en una causa de tipo eminente. López Pinciano propone una unidad poética de tipo aristotélico (la imitación), pero aparecida la “figuración”, que encandila con un ignoto sentido “propio”, dicha unidad se muestra frágil, equívoca, *impotente*: no es capaz explicar ciertos elementos complicados en la unidad que designa. La imitación pierde sentido *causal* ante un efecto figurado, del que –lógicamente– no puede ser *principio* ya que entonces dejaría de representar la unidad (e identidad) que sostenía su relación con las cosas, esto es: la verosimilitud. La solución que brinda la alegoría (doctrinal y útil, y ya no importa cuán deleitosa), vuelve a fundar la unidad, pero en un plano que ya no es el de la poesía, y que –además– lo subordina, en tanto la alegoría y la filosofía (moral) sí son capaces de *reducir* (y re-conducir) una figura a su número propio o idea exacta²⁶.

Fundamental a la hora de considerar la poesía satírica (de Valle y Caviedes, entre otros), esta concepción “doctrinal” es correlativa de otra, muy presente por aquellos mismos años: la contrarreformista (y poco después, la cartesiana)²⁷. ¿Pueden existir cristianismos distintos en una misma iglesia? ¿Pueden existir *finés distintos* para una *misma cosa*? El problema es evidente, pero no simple: dos planos diferentes de una misma cosa (así expresión y pensamiento en la poética clásica) o dejan de pertenecer a la misma cosa de la misma manera y pasan a designar cosas separadas y hasta opuestas (solución de Pinciano); o se replantea la naturaleza de la cosa (poética), de sus diferencias y el sentido mismo de la pertenencia, y se organiza un plano y principio comunes (perceptual y

²⁶ “Para esclarecer este punto [la idea de imitación], los autores se ven obligados a defender el acto de creación poética mediante justificaciones morales.” Cevallos (1995: 503)

²⁷ El retorno de la *Poética* de Aristóteles –dice Hatzfeld– y de la “catarsis” como control de las pasiones “permitió a la contrarreforma utilizar la poesía y la teoría poética para la propaganda moral.” (1964: 32).

conceptual) *en* los cuales formar, nuevamente, todo el asunto (expresivo y reflexivo), esto es, el *mismo* asunto pero de un *modo* distinto (solución de Gracián)²⁸.

De esta manera, en *Agudeza y arte de ingenio* el punto de partida es distinto, aunque el problema (y el principio, retórico e histórico) es el mismo: a la superposición de expresión y pensamiento se la replantea como unidad conceptual, es decir, que arte retórica y arte dialéctica componen una y la misma unidad (concepto), y cada una constituye un plano distinto que implica, por ende, un modo diferente de conceptualizar esa unidad y de producir conceptualmente su mismidad. Si en López Pinciano la pregunta poética vertebral (y *principal*) era ¿qué hace poesía a la imitación de lenguaje?; en Gracián la poética principia de la siguiente manera: ¿cómo hace del concepto poesía? En ambas preguntas, como se ha dicho, el hincapié está puesto en la producción, pero en el caso de Gracián hasta esto cambia de sentido, puesto que todo el problema queda situado en un mismo plano de composición y producción donde se forma –entre otras cosas– la poesía, como expresión conceptual diferenciada, como “artificio conceptuoso”.²⁹

Gracián no se ocupa de las palabras y las cosas, sino de los conceptos, o más precisamente, de las palabras y las cosas *en tanto* conceptos: en tanto relaciones de expresión (figurada) de las correspondencias que se hallan entre las cosas (reales). Pero no debe suponerse que existan cosas reales, es decir, que existan cosas reales inconceptuadas: la percepción –como se ha visto– es una primera articulación conceptual, imprecisa en sólo en cierto sentido (afectivo, como se verá en el capítulo seis), e incluso, sólo en cierto momento (el instante del encuentro), pero naturalmente irremplazable, e inevitable por naturaleza: todo afecta y encuentra la percepción, y por lo tanto, todo experimenta un grado conceptual, o potencia de concepto, aún y antes que nada los afectos, que son conceptos que no representan nada, es decir, que sólo experimentan una intensidad gradual.

²⁸ También para *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648; que amplía *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Madrid, 1642) puede pensarse una correlación histórica relevante: la Paz de Westfalia de 1648, en la cual se sientan las bases no sólo del Estado moderno y de su soberanía “intramundana” (nacional) sino de una nueva relación entre poder político y religioso en función de una secularización evidente (Marramao, 2006: 24).

²⁹ El desarrollo dialogado o epistolar-dialogado de López Pinciano conserva dos planos o niveles discursivos estructurares que el tratado (comentado y antológico) de Gracián modaliza en la misma unidad; asimismo, el tono oral-escrito es reemplazado por uno lecto-escrito.

Hay una primacía de la idea sobre el afecto por una razón muy simple: para amar hay que tener una idea –por confusa o indeterminada que sea– de lo que se ama. Para querer hay que tener una idea –por confusa o indeterminada que sea– de lo que se quiere. Aún cuando decimos “yo no sé lo que siento” hay una representación –por confusa que sea– del objeto. Hay una idea confusa. (Deleuze, 2006: 168-9)

Y si idea y concepto no son lo mismo, tampoco se trata de *cosas* distintas: un concepto articula ideas como un cuerpo sus poderes (como una constelación sus estrellas, una frase sus acentos, y una ciudad sus bocacalles). No hay la relación de todo y parte, sino un modo de participación que va de lo evidente (de una idea) a lo simple (de un concepto), para encontrar ideas complejas y conceptos imprevisibles, o difíciles. Así en *Agudeza y arte de ingenio* se forman razones y actúan principios según una causa inmanente y en un plano único de composición: no hay producción ni causa fuera de lo producido o causado, pues todo permanece en un mismo plano (común) y de forma distinta (modo). Esto invalida cualquier jerarquía, y plantea una superficie sin profundidad ni altura en la cual surgen las cosas y palabras, los afectos y conceptos. Se trata de una poética del encuentro: el concepto *halla* una correlación entre cosas y palabras; el concepto *se halla* entre cosas y palabras (no en medio de, sino en el encuentro, y entre esos límites). Pero el concepto no busca nada: los conceptos gracianos no son productos de una búsqueda, sino resultados de un encuentro. América también; el barroco lo expresa inmejorablemente.

*

Censúranse en los más ingeniosos escritores las agudezas, antes por unas, que por únicas, y homogéneos sus conceptos: o todos crisis, o todos reparos; correlaciones, o equivocaciones; y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio, y con ella la variedad, gran madre de la belleza. (Gracián, 1943: I, 98)

Como queda dicho, una agudeza o “artificio conceptuoso” necesita de la intervención del arte (dialéctico y retórico) para hacer de un concepto, natural al entendimiento, una unidad poética (artificial). Un concepto parte de la percepción (“armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos”) y se forma en el entendimiento (“expresada por un acto del entendimiento”); y está en su naturaleza

(potencia) hacerlo así. Para devenir artificio conceptuoso (“primorosa concordancia”) es necesario que esa correlación perceptiva (imprecisa: “dos o tres”) que el entendimiento actualiza (como unidad o “acto”) entre en composición (o se encuentre) con las artes: dialéctica y retórica, las que harán de una simple correlación una concordancia aguda, distinguida. Y esa distinción es doble, pues el concepto es *ya* (de por sí) *cierto* grado potencial (variación diferencial) en *una* potencia variable (entendimiento); ergo, la distinción “artística” es una variación deliberada (experimental) y circunstancial³⁰ que desplaza vitalmente el concepto del entendimiento hacia el mundo (de conceptos, de obras, de hombres, de afectos): se trata de una afección singular producto de no un afecto común³¹.

A Gracián, notablemente, le inquieta la composición de lo singular, como si una y otra vez la pregunta que asediara sus ideas fuera *cómo obrar la diferencia de lo común*: cómo hacer de una percepción y un concepto (comunes) una unidad diferencial (artificio conceptuoso); cómo el plano de la expresión y el pensamiento (clásicos) dan a la unidad conceptual (común) su singularidad (artística, moderna). Es que Gracián, modernamente, sabe que de todo hay mucho (muchas obras, muchos conceptos, muchos artificios); vale decir: que la cantidad es un factor artístico tan determinante como la calidad; e incluso: que “lo nuevo” es tan original como la producción de su hallazgo, pues el hallazgo implica y produce cierta sorpresa, que implica y produce cierta novedad, que implica y produce cierto mercado de valores nuevos, que implica y produce “lo nuevo”, que implica y produce hallazgos. Y así, hacer obra es *también* obrar deliberadamente su diferencia (potencial), en virtud de la cual dicha obra permanece y desea permanecer obrando: a eso y sólo a eso,

³⁰ “Comúnmente toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna contingencia es conceptuosa” (Gracián 1943: I, 185); “Pero cuando a la semejanza da pie alguna circunstancia especial del sujeto a quien se arguye, entonces es rigurosamente concepto, y de semejanza retórica pasa a sutileza del ingenio” (190); “Siempre ha de haber alguna circunstancia especial en que se funde la conformidad de los términos, para levantar la comparación conceptuosa, que sin ésta no será sutileza, sino desnuda figura retórica, sin viveza de ingenio” (204); “Pero las que son propias de este arte de agudeza, son aquellas que se sacan de la ocasión y les da pie alguna circunstancia especial” (344); “el ser plausibles, nació de lo recóndito y raro” (352).

³¹ “Es la dimensión de la *affectio*. Composición o descomposición de cosas. (...) Cada vez que una afección efectúa mi potencia, la efectúa tan perfectamente como puede, tan perfectamente como es posible. Lo hace tan perfectamente como puede en función de las circunstancias, en función del aquí-ahora. Efectúa mi potencia aquí-ahora en función de las cosas. (...) cada vez que una afección efectúa mi potencia, no lo hace sin que ella aumente o disminuya. Es la esfera del afecto.” Deleuze (2006: 87).

debería dedicarse un artista. Y debería porque está en su poder hacerlo; y está en su poder hacerlo porque el arte existe. Y, otra vez, el arte existe porque los planos de expresión y pensamiento pueden componer una unidad conceptual que experimenta (perceptualmente) “en todas sus diferencias” las relaciones que hay en el mundo. No escapa el hecho de que un planteo de esta naturaleza (o en estos términos), implica y produce una concepción fuertemente ética (como veremos en el caso de Espinosa Medrano), puesto que todo arte de hacer (*poiesis*) se articula como cierta manera de existir (*etología*).

Para seguir obrando, o conceptualizando artificiosamente, Gracián presenta algunas reglas, que funcionan como principios de distinción: si la producción de una agudeza (artificio conceptual o único) necesita del arte (dialéctico y retórico) de ingenio (aspiración a la hermosura³²), entonces, *Agudeza y arte de ingenio* expone cuáles son aquellos artificios que permiten hacer un concepto agudo. Y es aquí –probablemente– donde radica la “dificultad” barroca (muchas veces entendida y producida como erudición, parodia, hiper-codificación, claroscuro, saturación u *horror vacui*: relojería monstruosa); pues una dificultad inventiva acaece como una dificultad de principios. Pero se sabe: “Sólo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima, 1993: 49); y en cualquier caso: “no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad” (Gracián, 1943: I, 98), más aún cuando “todo lo excelso [*omnia praeclara*] es tan difícil como raro” (Spinoza, *Ética*, V, 42, esc.; 1984: 367).

La agudeza es un tipo de relación poética: la que se efectúa a través de un artificio retórico y dialéctico (modos de relación) y la que expresa un concepto (relación y acto). La agudeza poética es cierta relación (conceptual) en acto (expresivo) poético. Los principios de relación poética, que a inventariar se aboca casi enteramente *Agudeza*, refieren entonces tanto a la “efectuación” de la relación como a la “expresión” de un concepto, y son, fundamentalmente, dos: el careo (de un sujeto) y la correspondencia (de los adyacentes): “esta correspondencia es el medio común, es como el instrumento general para todas las especies de agudezas, que se forman por el careo, y la correspondencia.” (Gracián, 1943: I, 478). Hay una correspondencia *común* (la que se halla entre las cosas) y una correspondencia *singular* (la que se expresa por artificio poético), a las que me he referido.

³² “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura.” (Gracián, 1943: I, 103)

Sin embargo, existe un “careo”, que “forma” o “da forma” a un conjunto de términos o adyacentes (“extremos cognoscibles”) que cuanto más “repugnantes” o “extremos” (más opuestos o disímiles pero reunidos) más encarecen la agudeza³³.

Carear tiene una etimología probable que refiere a “cabeza” o “semblante”, del griego *kára*. Como verbo (en español) indica la acción de producir un rostro, aclarando los aspectos intervinientes, distintos o contradictorios; es decir que regula la organización y atribuciones en un proceso (y así ha pasado al lenguaje jurídico, en el que es término habitual). Carear da unidad, produce unidad o manera de ser: es la correspondencia que se *halla* entre las innumerables cosas (relación común), y sin embargo, es también cierta cosa o esa unidad (relación singular). Esa singularidad expresa su circunstancia, el modo en el que *está siendo* singular: su proceso de gestos. Ese dinamismo es careado como unidad de expresión (singular) y contenido (circunstancial). Ese dinamismo es *figurado* (o adquiere figura) como unidad *en* un proceso. La figura es –de esta manera– la que constituye la unidad de expresión y pensamiento, la unidad de expresión y contenido. La figura es manera de ser; o en realidad, producción de manera de ser. Es el chispazo, el encuentro (hallazgo) de un principio de formación, el claroscuro sin contorno, y sin cuadro.

Pero esta figura no es –todavía– la figura retórica, porque no implica ningún desvío de la norma, ningún apartamiento del uso gramatical o de otras figuras (cfr. Beristáin, 2004: 211). Esto es lo que impide, definitivamente, que el planteo de Gracián abandone el plano de inmanencia o que –como López Pinciano– necesite recurrir a la alegoría, es decir, a una segmentación o subordinación (doctrinal) del plano poético. No hay nada *fuera* y nada *antes*: no hay sentido “propio” que preceda la figura, sino que es la “figura” (la producción de unidad formal) lo que permite atribuir “propiedades” y designar una correspondencia (común y singular). Sin figura no hay correlación de extremos; sin correlación de extremos no hay figura. O como dice Gracián: sin careo no hay correspondencia, porque sin forma no hay sustancia, sin expresión no hay pensamiento. Esto, desde luego, implica que todo careo

³³ “Cuanto mayor es la repugnancia, hace más conceptuosa la improporción” (Gracián, 1943: I, 133); “Abarca tal vez un nombre dos y tres correspondencias, y con antítesis de extremos en realce del sujeto” (361); “las autoridades que se acomodan a sujeto contrario, o muy diferente del de la autoridad, tienen mucha viveza; porque añaden la oposición, y aún la vencen” (387); “Grande sutileza es sacar de una cosa su opuesta, y a fuerza del argumento probar todo lo contrario” (410).

tiene su correspondencia, como toda correspondencia su careo (toda sustancia su forma y toda forma su sustancia; toda expresión su pensamiento y todo pensamiento su expresión). Como se ha visto (cfr.1.3.2), se trata de la condición de aparición del barroco: sin actual no hay virtual, sin correspondencia singular no se expresa la correspondencia común; sin composición singular (figura retórica) no se expresa la unidad compositiva (figura).

Hay un pensamiento singular, que naturalmente implica pensamientos comunes, incluso pensamiento vaguísimos, imprecisables; y hay una expresión singular, que naturalmente implica una comunidad expresiva, incluso la mínima unidad expresiva, el vínculo más simple. Y eso es todo. Para hacer poesía, dice Gracián, debe carearse un sujeto (tema, objeto, idea: *algo*) en sus adyacentes (el ovillo de correspondencias allí envuelto: la *singularidad* de algo, su acaecer en el careo). Todo está en el mismo plano, y hacer poesía es componer una figura con los elementos adyacentes, presentes; pero no sólo, es también inventar la mera presencia de todo (algo y sus adyacencias) sobre el plano³⁴. Y llegados a este punto surge el poeta, esa figura, que es la exacta adyacencia del mundo poético. El poeta se compone con esa máquina poética que funciona por careo y correspondencia, y también allí se forma una unidad compositiva, una figura distinta: la del escritor, la del literato y, inevitablemente, la de la literatura. No hay literatura sin literato, no hay escritura sin escritor; pero: ¿se trata de una relación máquina y operario? Es cierto que el barroco “fabrica su fábrica” (Cervantes mediante; sor Juana otro tanto, como se verá en el capítulo cuatro); pero no se trata aún de esa unidad fabril y moderna, de esa figuración de autonomía y de ese modo de producción; la unidad barroca es la expresión de un encuentro: el encuentro de (al menos) dos principios, la articulación de (al menos) dos modos de invención, el careo de (al menos) dos mundos.

Como se demostró al finalizar el apartado anterior (2.2), la poética del barroco introduce cierta modernización que la distingue tanto de una poética “clásica” como de una “moderna”; esa modernización, como se dijo, suponía cierto modo de composición singular entre el plano del pensamiento y el plano de la expresión; esa peculiaridad radicaba, según se anticipó, en una articulación muy reglada, en cierto modo de composición lleno de

³⁴ “Su mismo nombre de invención, ilustra esté modo de la agudeza, pues exprime novedad artificiosa del ingenio y obra grande de la inventiva.” (Gracián, 1943: I, 461)

principios, que (vía Pinciano y Gracián) dan unidad poética ya subordinando uno de los planos (principios doctrinales y modos alegóricos) ya constituyéndolos iguales en la figura (principios formales y modos retóricos de las figuras).

2.4. *Lo propio y lo figurado. La "apropiación" americana: Espinosa Medrano*

Cuando se consideró la peculiar relación poética entre Barthes y Gracián, se dijo que el solo retorno de la *Poética* de Aristóteles en siglo XVI y su efecto normativo, así como la importancia vertebral de la concepción retórico-poética del aristotelismo y su matriz silogística, fundaban pero no completaban una explicación para el barroco del siglo XVII y su concepción poética. Era esa, simultáneamente, una respuesta retórica e histórica; o dicho de otro modo, era esa respuesta "un principio" de la explicación. Y así como todo encuentro supone –al menos– dos principios, es necesario plantear un "principio distinto" que permita el hallazgo cabal de una poética barroca. Es en este sentido que, ahora, la respuesta no articula (sólo) una razón retórica e histórica sino (también) científica.

El retorno de Aristóteles en el siglo XVI implicó el triunfo de la retórica, y produjo, al mismo tiempo, su agonía: "La retórica triunfa; reina en la enseñanza. La retórica agoniza: restringida a ese sector, cae poco a poco en un gran descrédito intelectual." (Barthes, 1982: 36) La retórica toma como objeto principal el "escribir bien", o el estilo, y dominada por profesores (fundamentalmente jesuitas), circunscribe su espacio de producción (instructivo, o de instrucción), incluso de recepción (para instruidos), y lentamente se va convirtiendo en un código exterior (instrumento). Sin embargo, esta situación expone una parte de la historia (la que venía –como detalla De Libera, 2000: 19-26– de Atenas y Roma, de Bizancio y Alejandría, de Bagdad y Córdoba, o también: del "pasado"); ya que lo que transforma definitivamente el estatuto de la retórica y de la retórica-poética es su "presente": no aquel desarrollo "anterior" o "propio", sino el encuentro de éste con uno distinto, el de la ciencia o filosofía natural. Es lo que Barthes llama "la promoción de un nuevo valor, la evidencia (de los hechos, de las ideas, de los sentimientos), que se basta a sí mismo y prescinde (o cree prescindir) del lenguaje" (1982: 36). ¿Dónde radica la garantía de "claridad" y "simetría"? La evidencia lógica de la palabra (retórico-silogística) se

encuentra con una evidencia distinta, aunque igualmente lógica (matemático-silogística): la de la cosa o *empirie*.

Esta “evidencia” toma, a partir del siglo XVI, tres direcciones: una evidencia personal (en el protestantismo), una evidencia racional (en el cartesianismo) y una evidencia sensible (en el empirismo). La retórica, si bien se la tolera (en la enseñanza jesuítica), ya no es en absoluto una lógica, sino sólo un *color*, un adorno, al que se vigila estrechamente en nombre de lo “natural”. (Barthes, 1982: 36)

De esta manera, el pasaje moderno de la retórica-poética refiere a la pérdida de valor silogístico (racional) en función de un valor expresivo (elocutivo), o en el mejor de los casos, refiere a la progresiva distinción de un valor reflexivo respecto de otro estilístico. Nuevamente, se actualiza el dilema retórica-verbal (expresión/formal) vs retórica-mental (pensamiento/contenido) que dará lugar a la definición lingüística de las “figuras retóricas” (segundas y artificiales, ligadas al “habla”) en función de un sentido propio (primero y natural, ligado a la “lengua”). Pero lo que surge aquí, nuevamente, es la naturaleza de lo “natural” (sustancial), de lo “propio” (propiedades), de lo “figurado” (atributos). Y lo que no debe perderse de vista, es que se trata aquí del pasaje barroco, antes que moderno (o en todo caso: de una *modernización* barroca), puesto que –como se ha dicho– existen entre ellos diferencias usualmente pasada por alto. Y cuando Gracián dice “Ármase con reglas un silogismo, fórjese pues, con ellas un concepto” (1943: I, 98), no puede dejar de percibirse, en primer lugar, que entre reflexión silogística y expresión conceptual existe –cuando menos– una relación que no las opone ni las complementa; y en segundo lugar, que esa relación es –a su manera– lógica, compone *cierta lógica*. El malentendido, quizás, radique en lo que se entiende por relaciones lógicas y silogísticas. Puntualmente, y para el siglo XVII barroco: ¿se trata de relaciones algebraicas o geométricas?

Al iniciar este capítulo, dejé en suspenso la caracterización que Barthes hacía en 1953 (*El grado cero de la escritura*) del lenguaje de la poesía “clásica” y de su relación con la matemática:

las palabras clásicas se encaminan hacia un álgebra: la figura retórica, el clisé, son los instrumentos virtuales de esa relación; perdieron su densidad en provecho de un estado más solidario del discurso; operan a modo de valencias químicas (...) se transforman en vehículos o en

anuncios, llevando siempre más lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una palabra (Barthes, 2003: 51)

Y es esa condición de “vehículos” o “depósitos”, esa mera “valencia” (algebraica), la que ahora subyace –explicativamente– al desplazamiento o pasaje moderno de la retórica-poética hacia lo puramente expresivo (estilístico, elocutivo), es decir, al distanciamiento o pérdida de un valor silogístico (contenido, depositado, numerado) que queda en el “fondo” (natural) de un “pensamiento” (primero), donde finalmente se descubre un “sentido” (propio). Es esto lo que obstaculiza a Barthes para caracterizar adecuadamente una poética *barroca* (aunque no le impide criticar ese pasaje, o su binarismo saussureano: lengua-propio/habla-figurado, cfr. Barthes, 1982: 71-80).

Como se ha visto, la poética barroca no se ocupa de palabras (“retóricas”) ni de cosas (“empíricas”) sino *en tanto* conceptos (Gracián) o imitaciones (Pinciano), y más aún *en tanto* “figuras” o “alegorías”, es decir, en tanto relaciones expresivo-conceptuales. Esas relaciones se componen, para las figuras, siguiendo cierta lógica: la del careo y la correspondencia. Esa lógica es la que permite, a través de la dialéctica y la retórica (artes), la formación de unidades poéticas, únicas y singulares (agudezas en Gracián). La producción de esa unicidad y singularidad formales son las figuras, pero no las “figuras retóricas”, sino la figura en tanto *forma distintiva* de unidad (expresable, conceptualizable): el careo (figural) de una correspondencia (conceptual). Esas figuras tienen “valencia” formal, no numérica; es decir, son geométricas, no algebraicas: de la misma manera que el número representa una relación de cantidad, pero no es cantidad real (sino numérica); la figura retórica distingue una unidad relacional (expresivo-conceptual), pero no es una relación real (sino formal). La formalidad retórica de las figuras (*geométricas*) opera una lógica de distinción sin separación, mientras que la “valencia” retórica de los números (*algebraicos*) opera una separación distintiva. En un caso hay experimentación de una diferencia gradual (intensiva); en el otro, hay representación de una identidad posicional (extensa). El valor geométrico es grado figurado (*en* una cantidad y *en tanto* potencia); el valor algebraico es posición identitaria (*de* una cualidad y *como* esencia). En ambos casos lo que expresa es una relación (de intensidad o de posición), pero sólo en el caso

geométrico la expresión es inmanente a lo expresado, porque la figura es modo (expresivo-conceptual) de lo mismo (potencia de expresión, potencia de reflexión), es unidad modal (formal) de unidad sustantiva (real); relación (finita) en relación (infinita): composición (durativa) en composición (eterna).

La evidencia científica es *también* el principio de una poética moderna. Un principio distinto al histórico y retórico, pero un principio inevitable, sin el cual no se produce el encuentro poético barroco, en el cual *también* y *todavía* se propone cierta evidencia científica: ya figural, ya doctrinal. La evidencia “científica” es la que lleva a Gracián a conceptualizar cierta unidad formal para los planos expresivo y reflexivo, y es la que pone en crisis la imitación (*mimesis*) aristotélica como unidad poética en López Pinciano. Esa evidencia fuerza una evidencia distinta, potencia una distinción evidente, y re-compone la naturaleza de la evidencia: existe una persuasión poética, existe también una persuasión numérica. El desencantamiento “poético” y el re-encantamiento “numérico” se potencian, sea para distinguirse (geométricamente), sea para separarse (algebraicamente). La retórica se matematiza (y *compone* cierta verdad), tanto como la matemática se retoriza (y *prueba* cierto verosímil). Convencer, a través de un aparato lógico centrado en pruebas argumentales, y emocionar, a través de un aparato psicológico centrado en movimientos afectivos, son dos grandes líneas retóricas (partes de la *inventio*), dos enormes máquinas de propiedad y apropiación, dos violencias modernas reguladas: vía razonamiento productor de *objeto*, vía sensibilidad productora de *sujeto*. En cualquier caso, poética y matemática *barrocas* comparten el principio (retórico, histórico y científico) y se encuentran con la misma idea, el mismo sentimiento: la confianza en un método, en un sistema, sin el cual nada se encuentra o nada encuentra forma; la convicción de que lo espontáneo es encuentro asistemático, inexpressivo, y finalmente, impotente.

Esto no quiere decir que la figura formal y la figura retórica sean falsas, o no verdaderas. Todo lo contrario: experimentan *una* verdad, pero no la representan; distinguen *una* verdad, pero no la identifican. Esto permite que la verdad, en el barroco, *se encuentre* en la relación de dos principios: la verdad como representación (identitaria) y la verdad como experimentación (distintiva). Estos dos regímenes expresan un mismo principio de unidad: hay sentido (doctrinal, figural), pero ninguno es propio. En un caso, el sentido

“propio” se encuentra fuera del mundo representado, en *otro* lugar (alto o profundo: cielo o caverna: cfr.1.2.1 y 1.2.2), pues el sentido está *alegorizado*: desdobra la unidad; en el otro, se encuentra en el mundo experimentado, en el *mismo* espacio (superficial: mar o tierra: cfr.1.2.3), pues el sentido está *figurado*: forma la unidad. La propiedad del sentido, y su apropiación, es el exacto punto donde la tensión se expone o estalla, donde la ficción se endilga o desmiente: hay uno (propio) porque hay otro (figurado), diría la línea que cruza –entre otros– a López Pinciano, y alcanza a Valle y Caviedes; hay unidad (expresiva, conceptual) porque hay distinción (formal, figurativa), diría la línea que cruza –entre otros– a Gracián, y alcanza a sor Juana. La verdad está –con el mundo– en relación virtual, y motiva su búsqueda como un *deber ser*; y también: la verdad está –con el mundo– en relación actual, y motiva encuentros en tanto *puede hacer*. El principio es siempre el mismo, cambian los modos.

Agudo lector de Gracián y Pinciano, de Quintiliano y Aristóteles (entre muchos otros), es Juan de Espinosa Medrano (1982: 17-8) quien no sólo retoma este encuentro de principios poéticos barrocos sino quien le da cierta forma de unidad o cierre al comprenderlos como “un principio” y ponerlos en relación con un “principio distinto”, ya no (sólo) retórico, histórico o científico sino (también) ético-político. Su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662), como se sabe, surge como respuesta (apologética) a la crítica que Manuel de Faria y Sousa había hecho –unos años antes y “en favor de” Luis Vaz de Camões– a la poesía de Góngora; sin embargo, en el transcurrir polémico-encomiástico, muchas otras cuestiones aparecen en el *Apologético*: cómo se hace crítica, cómo se utilizan las categorías de análisis retórico-literario, cómo se lee y qué se sabe, es decir, cómo es saber-leer poesía (literatura).

En principio –sugiere el Lunarejo–, para saber-leer hay que conocer cómo se escribe; esto es, cómo es poder-escribir (poesía). Y así, una primera parte del *Apologético* está dedicada casi exclusivamente al arte poético. Las críticas a Faria tienen, de este modo, también dos momentos: uno (epicéntrico), apuntado a demeritar el tipo de crítica del

portugués³⁵; otro (hipocéntrico), dedicado a fundar un conjunto de principios y explicaciones adecuadas al objeto en disputa (también doble: la poesía de Góngora y la lectura crítica). Este hipocentro tiene la *lógica* y el valor de *evidencia* ya comentados, y es simultáneamente retórico, histórico y científico: “Demostración matemática se le debe hacer a Faría convenciendo su error con evidencias bien fáciles. Toda munición de combatir consiste en la nimiedad de hiperbatones, que en Góngora dice que redundan” mientras que en “los grandes poetas, así latinos, como toscanos y españoles (...) no pasa de doce veces” (Espinosa Medrano, 1982: 35) Esa demostración matemática –como se ha dicho– no será algebraica sino geométrica, “pues el número no varía la esencia de la entidad” (55); y por lo tanto, procederá por distinción (formal) y no por separación (numérica)³⁶.

Una primera distinción es intensamente característica, no sólo del proyecto del Lunarejo sino del momento en que surge (reforma y contrarreforma, formación del Estado-nación y principio de la secularización, ver nota 24): “se distingue la escritura humana y poesía secular de la revelada y teológica” (Espinosa Medrano, 1982: 25). Esto lleva la secularización a un terreno no sólo artístico y poético sino americano (volveré sobre esto en el capítulo cinco). No hay misterio en la poesía secular ni los poetas son profetas³⁷; no hay nada *detrás* o *antes* (cfr. I.2.3), sino que “están bullendo erudiciones, conceptos, sentencias” (1982: 32), es decir: hay “elocuencia de expresión” y “vacua sabiduría de la virtud” (1982: 25). El alma poética consiste en poco más que nada, dice el Lunarejo, y precisa: gravita

³⁵ El descrédito de Espinosa Medrano por la crítica de Sousa (aunque por momentos irónico) radica, fundamentalmente, en el tono satírico del portugués, ya que: busca el aplauso con la “vileza” (1982: 21), “inmundicia” (106) o “yerro” (107) ajenos; argumenta con chanzas (31); juzga con envidia (32, 55); es grosero o usa un lenguaje indecente (54, 55); es lógicamente inconsecuente (88); y no es críticamente proporcionado (103), ni en el uso de categorías (103), ni en la relación censura-escritura (83, 85), ni en la relación sujeto (ingenio o talento) y objeto (asunto) (103-4).

³⁶ Es menos sorprendente que muy estrecha la relación entre Spinoza y Espinosa Medrano, y en este caso, se trata del tipo de método y concepción del aparato epistemológico: “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.” (Spinoza, *Ética*, I, 8, esc.2.; 1984: 53; cfr. también: Spinoza, 2007: 151-152). Lezama Lima (1994: 42), quien continúa esta serie casuística, anota en su diario (14 de julio de 1940) esta definición tomada de Spinoza.

³⁷ “¿quién le dijo a Manuel Faría que los poetas y escritores del siglo habían de tener misterios?”; “¿O cuándo han hablado misterio los poetas, sino los profetas?” Espinosa Medrano (1982: 24 y 26). Pocos años después, sor Juana aclara lo que ya era un hecho, aunque consumado aún muy complejo: “pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura”. (2004: IV, 444).

sólo en “las centellas del ardor intelectual” (1982: 26). Pero esta “macro” distinción (poesía secular y sagrada) es también “micro” (y retoma la unidad poética planteada: Pinciano-Gracián): la “alegoría” es el alma de la poesía épica que crea el poema heroico, mientras que la “colocación” es lo que funda lo “erótico y lírico” de la poesía lírica (1982: 26). Y esta colocación (matriz conceptual-expresiva del *Apológético*) es la que debe ser distinguida de hipébaton, no sólo para adecuar el análisis crítico de la poesía de Góngora sino para definir qué es lo que hace a la poesía misma³⁸.

La hipótesis del Lunarejo sigue un temperamento común: hay “pensamientos iguales” (conceptos) *ergo* es necesario expresiones distintas para singularizarlos (1982: 32). Esa distinción procede por colocación (estructura del lenguaje latino y natural artificio de metrificar, o “una mera disposición de voces elegante”, 1982: 9) y no por hipébaton (recurso genérico de trueque de orden³⁹), puesto que en este caso se trata de un recurso poético o “tropo” (1982: 35), mientras que en aquel se trata de la *poética misma*, pues “la universal poesía empieza, media, prosigue y concluye, con este preciso barajar de los términos” (1982: 40): “el nombre de *verso* (...) se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo y entreverar las voces.” (1982: 42) La colocación, “genuina y natural (...) fábrica del verso” (42), es también llamada por el Espinosa Medrano “facción”, lo que recuerda rápidamente el “careo” graciano; y más aún cuando se explica que la colocación es *figura* (“facción”) pero no *figura retórica* (“hipérbases figuradas”, 1982: 42). Nuevamente, la poética barroca distingue una unidad compositiva (*figura*) de una composición singular (*figura retórica*); como un plano objetivo (conceptual) de otro formal (expresivo)⁴⁰. Pero en el caso del *Apológético*, es decir, en el caso de una poética barroca americana (pensada y expresada en América por un americano) a todo esto se suma una razón de orden “nuevo”, que cambia el plano de la discusión aunque no el problema.

³⁸ Esta distinción (fundante) entre *épica* y *lírica* será retomada –como se ha visto: cfr. I.1– en 1944 por Picón Salas (1978) para describir el cambio no sólo socio-cultural que se da entre el siglo XVI (nómada) y XVII (sedentario), sino literario: *el barroco literario de Indias*.

³⁹ Siguiendo a San Isidoro Hispalense, el Lunarejo distingue 5 especies (Espinosa Medrano, 1982: 35-6); según el peruano, la más usual en los poetas latinos (*tmesis*) es la que se confunde con la colocación o es la que se identifica con el hipébaton (36); pero no es usada por Góngora (39).

⁴⁰ “uno, que se ha de parte del argumento o de la materia que pertenece a la sentencia; y otro, que se ha de parte del modo de decir que pertenece a la elocución (como si a lo metafísico dijéramos uno formal y otro objetivo)” Espinosa Medrano (1982: 56).

El hipérbato es una figura; “pero antes de Góngora el hipérbato sólo fue una figura” (Espinosa Medrano, 1982: 48). Es decir: Góngora no halló el hipérbato en castellano sino que fue “el que primero habilitó al castellano a gozar con igualdad de sus colocaciones con el latino. No inventó la tela, pero sacó a luz el traje.” (48) La inversión es clara y moderna (hasta duchampiana): Góngora no halló *nada nuevo* sino que fue el *primero* que hizo posible hallar *nuevamente* de forma *singular*. De esta manera, el problema y criterios poéticos comienza a desplazarse –radicalmente y por inversión– hacia un antiguo problema: el de original-copia, modelo-imagen; que en el caso del Lunarejo, importa menos por “antiguo” o *virtual* que por “localizado” o *actual*: ¿puede América o un peruano, *de esa forma*, hacer poesía? Esto es: ¿puede sacar a la luz un traje sin haber inventado la tela?

Nuevamente, un principio (poético) se compone con un “principio distinto”, e inseparable (tema del próximo capítulo): el de la lengua (castellana, americana) y el de la propiedad y apropiación (americana) de la lengua (castellana). Góngora “levantó a toda superioridad la elocuencia castellana; y sacándola de los rincones de su hispanismo, hízola de corta sublime, de balbuciente facunda, de estéril opulenta” (Espinosa Medrano, 1982: 46) y así “volvió a dar nuevo ser a la castellana” (1982: 47); y “amaneció entonces nuestra poesía” (47). Sacar la lengua de los rincones hispanistas y amanecer nuestra poesía son acciones que implican y producen (que claman, exclaman y reclaman), en principio, dos cuestiones: un *lugar*, como la expresión de cierta *colocación* de la enunciación (no del enunciado); y algo *común*, como la conceptualización de un territorio en el que pueden decirse *propias* (nuestras) ciertas cosas (como la poesía); o –en términos de Pratt– cierta “autoetnografía” (1997: 27-28). Y en cualquier caso, al distinguir sin separar, la poética barroca constituye un arte de la composición y descomposición de relaciones que obran singularmente en un plano común; así, da igual que el plano de composición sea la poética (clásica o de tradición aristotélica) o la lengua (castellana, o de tradición hispana), pues en ambos casos se obra siguiendo un mismo principio (común); aunque no se obra en cada plano del mismo modo (sino singularmente), y entonces no da igual que el plano sea poético (donde se obra *según un orden retórico e histórico*) o que sea lingüístico (donde se obra *según un orden científico*), y menos aún cuando el plano de composición (poético, lingüístico) coincide con cierta comunidad desigualmente compuesta (como la hispano-

americana colonial), pues entonces el arte de la composición y descomposición de relaciones afecta *según un orden político*.

2.5. Barroco americano: poética, ética, política

La poética barroca, ese arte de la articulación (expresivo-conceptual) o arte de las relaciones de composición (alegóricas y figurales), opera –como se ha visto– por planos (expresivo, reflexivo, vital), ya de forma inmanente (desplegando las figuras formales), ya de forma eminente (ordenando las alegorías doctrinales). La unidad poética del barroco surge entonces del encuentro de esos principios de articulación, del encuentro de esas relaciones de composición y, finalmente, de esas formas causales de producir unidad. No obstante, esa unidad poética –en tanto encuentro de principios distintos pero no opuestos: *non opposita sed diversa* (cfr.1)– sólo lo es actualmente en función de sus figuras, mientras que en función de sus alegorías se trata de una unidad virtual. Vale decir: esa unidad del plano del pensamiento y la expresión es –como se ha visto– descompuesta por la alegoría, que los desdobra y desune para producir (eminentemente), mientras que es recompuesta por la figura, que los envuelve y reúne para producir (inmanentemente). En este sentido, la unidad poética del barroco es cierta capacidad de articulación en la unidad (virtual o actual), cierta potencia de relación en función de la unidad (virtual o actual); y más aún: esa unidad poética es la noción común de esa potencia (cfr.1.3.1). Y por eso, cuando se trata de figuras la potencia poética barroca aumenta, pues el poder de composición predomina y la unidad se intensifica; así también, la potencia disminuye cuando se trata de alegorías, pues el poder de descomposición predomina y la unidad se debilita.

Nuevamente se encuentra el *asterisco* como forma barroca, ahora en el orden poético: se trata de una unidad como encuentro de principios (líneas y puntos), ya de un *cruce de líneas* (figura de composición) ya de un *punto de cruce* (alegoría de descomposición); vale decir: ya de una cruce como encuentro de líneas (conexión y constitución de una figura distinta), ya como punto de encuentro (corte y subordinación de la línea al punto). Poética conceptual de las relaciones comunes expresadas singularmente, la poética del barroco presenta ya un conjunto de líneas (alegóricas o figuradamente

diferentes) cruzadas en un punto (formalmente único), ya un punto singular (distintivo) que expresa una multitud de líneas (constitutivas: alegóricas o figuradas); y esa presentación ocurre si y solo si una circunstancia (expresiva) encuentra los principios (conceptuales) capaces de articular o relacionar (reflexivamente) cierta unidad, ya virtual (alegóricamente) ya actual (figuradamente).

Y el *asterisco barroco*, en tanto diagrama y articulación de esa unidad de planos (pensamiento y expresión), es decir, en tanto *forma poética barroca*, supone una articulación poética muy singular; o lo que es lo mismo: supone una diferencia relativa tan clásica como moderna. Y esa diferencia relativa se expresa como una relación de isonomía (cfr. 1.2.3 y 1.3), donde radica –también– la razón de su libertad, una libertad ética-poética (*ética* de la comunidad y *poética* de la unidad de principios comunes). Así, el plano del pensamiento produce según su orden y conexión o *lógica* (correspondencias conceptuales) y según su modo causal (perceptivo: ideal y corporal); y también el plano de la expresión produce según su orden y conexión o *lógica* (correspondencias formales) y según su modo causal (entendimiento: retorizado y “dialectizado”). Esta independencia causal es independencia de series: los conceptos se causan unos a otros, de acuerdo con cierta lógica reflexiva (conceptual); los artificios conceptuosos se causan unos a otros, de acuerdo con cierta lógica expresiva (figural o alegórica); pero no se causan las series unas a otras, sino que se encuentran o articulan. Y esa articulación es posible porque hay una igualdad de principio que organiza la expresión y la reflexión como potencias comunes *en* la unidad vital-poética: toda figura o alegoría expresa, explica o desarrolla un concepto vívido (actual); todo concepto hace corresponder, contiene o complica una infinidad de formas vitales (virtuales). Vive un concepto lo que puede expresar; expresa una vida lo que puede concebir; concibe una expresión lo que puede vivir o vivenciar. Conceptos y expresiones componen una unidad (actual-virtual) no sólo poética sino vital que, *nuevamente*, recompone los dos principios de su composición: la poética y el poeta. Poeta y poesía tienen (en el plano vital), *nuevamente*, un mismo principio, pues son también isonómicos: ambos hacen poesía, o mejor, potencian literatura. Ambos son articulaciones literarias sin las cuales no hay unidad “literatura” (barroca al menos); pero –*nuevamente*– no se causan mutuamente sino que se encuentran: la serie del literato y la serie literaria tienen lógicas y

modos causales distintos (incluso: tienen razones retóricas, históricas, científicas y ético-políticas distintas; son mundos distintos y hasta inventos incomparables); pero encontrados. Si toda existencia es por definición compuesta, también lo es, y a su modo, la de la literatura barroca.

Cuando al inicio del capítulo surgió la pregunta de si había existido entonces (ya que, según Barthes, se hallaba perdida en la poesía moderna) cierta libertad en la poesía clásica, la respuesta resultó ambigua o incierta. Pero dicha incertidumbre, en *El grado cero de la escritura* y a mediados de siglo XX, probablemente refiriera menos a la especulación sobre la poesía clásica que a la elucubración de una poesía moderna, puesto que era la “pérdida”, el *estado actual* de pérdida (pos-guerra mediante), lo que daba por descontado una ganancia *anterior* desvelando los ceros de un presente crítico. Por eso, aunque la razón poética de una “ganancia” clásica resultara vaga para explicar su libertad, la de una pérdida moderna era clara: “pues se trata de un lenguaje cuya violenta autonomía destruye todo alcance ético” (Barthes, 2003: 55-6). Y es en este sentido que una poética barroca no es *autónoma*, sino *isónoma*: la relación entre el plano del pensamiento y el plano de la expresión articulaba –de forma clásica– un privilegio (jerarquía) del pensamiento, cuya expresión se manifestaba casi sin densidad (literaria); esa misma relación –de forma moderna– privilegia (*autonomiza*) la expresión, cuyo pensamiento se da casi sin conexión (ética); por último, esa misma relación –de forma barroca– es la que resulta privilegiada, quedando ambos planos (expresión y pensamiento) y sus series no sólo *independientes* sino *convenientes* en la unidad poética en la cual se corresponden determinada, constante y reglamentadamente, lo que “dificulta” su distinción constituyente pues expresión y pensamiento manifiestan deliberadamente *lo mismo de modos distintos*.

Es en este sentido que el lenguaje poético del barroco tiene “alcance ético” (ya virtual, ya actual), pues se trata de un encuentro de principios, de un principio como encuentro (hallazgo e invención) de principios, de una igualdad de fondo (mismo principio) para toda singularidad de maneras (modos distintos), es decir, de una unidad común de composición de diferencias. Asimismo, es en este sentido que el barroco americano del siglo XVII tiene “alcance político”, pues se trata de una igualdad de fondo (humano) que desconoce toda singularidad de maneras (de ser), y por tanto, que niega comunidad política

(de derechos o capacidades) en la unidad imperial (de obligaciones y deberes) y descompone la diferencia de poderes y facultades en prácticas de subordinación y desvinculación. Y es también en este sentido que el barroco difiere del arte clásico tanto como del moderno, aunque tiene “alcance clásico-moderno”, pues *se halla* siempre en el encuentro de un origen (“clásico”: probable o virtual) y de un comienzo (“moderno”: inevitable o actual).-

*Error es de la lengua,
que lo que dice imperio
del dueño, en el dominio
parezcan posesiones en el siervo.*

sor Juana Inés de la Cruz

Escribir en español en América es, cuando menos, una experiencia traslaticia, e implica tanto un sistema de transferencias y un *re-latum*, como un paso: una conversión y una modificación de lados. Escribir en español en América es, fuertemente, una experiencia espacial, ligada a los *traslados*, sean de lenguas o fronteras, de genealogías o nombres propios, de intereses y símbolos, materiales o espirituales: de cuerpos o ideas encarnadas. Escribir en español en América es, históricamente, una superficie de la que nadie es ajeno y en la que nada, de antemano, es profundamente propio. Cronológicamente es un antes y un después; pero, menos paradójica que violentamente, es un antes o después *en* español, puesto que el español *viene a ser*, infatigablemente, la lengua de los americanos. Y los americanos, anacrónicamente, vienen a ser americanos *con* el español, vale decir: en ese diálogo y en relación a ese “instrumento” (o constructo de referencias transferidas, diferidas y conferidas).

Hablar en español en América es un principio distinto: escribir *en* lengua española, y con ella, implica y produce América como un espacio de encuentro; vale decir: como el lugar en el cual dos civilizaciones y sus múltiples comunidades hallaron el principio de una unidad distinta expresada –de forma dominante– en lengua española. Hablar la lengua española, y *con* ella, implica y produce América como un encuentro de tiempos; vale decir: como la puesta en evidencia de una desigualdad histórica de tiempos expresada –de forma permanente– en las relaciones de fuerza que entraña la lengua española por mantener su pregnancia y preeminencia. En un caso el problema es *gráfico*, y sus principios, ortográficos y cartográficos; en el otro, se trata de un problema *rítmico*, y sus principios son contrapuntísticos y armónicos. En ambos casos la experiencia “española” de la lengua en

América es diferencial y compositiva, esto es, involucra un diferencial (que difiere y diferencia): grados, matices, progresiones y *traslados*; e involucra la unidad (que constituye y produce): genera, explica, modifica, potencia. En ningún caso se trata de experiencias excluyentes, exclusivas u opuestas: no hay comprensión (explicativa) de la unidad lingüística americana si se separan las experiencias expresivas que principian (complican) su afectación y concepción. Es *común* a América, esto es: forma parte de su experiencia de comunidad y de su comunicación experimental o experimentada (más o menos interrumpida, más o menos lograda), un encuentro de principios *distintos e inseparables*, la manifestación evidente pero no simple de que el principio fue distinto pero inseparable de su distinción (distintiva o compositiva).

Aquí, en esta parte de América —decía Juan María Gutiérrez ya en 1876—, poblada primitivamente por españoles, todos sus habitantes, nacionales, *cultivamos* la lengua heredada, pues en ella nos expresamos, y de ella nos valemos para comunicarnos nuestras ideas y sentimientos; pero no podemos aspirar a *fijar* su pureza y elegancia, por razones que nacen del estado social que nos ha deparado la emancipación política de la antigua metrópoli. (Gutiérrez, 2004: 166)

América, como *unidad* distintiva o como composición *unitaria*, antes que la búsqueda de un origen representativo común o el comienzo de una identificación comunitaria, es una experiencia de encuentro y la expresión de un encuentro de principios. De aquí que pueda especularse acerca de cómo se dijo (dice) y cómo se escribió (escribe) esa experiencia en el siglo XVII, particularmente en el barroco americano del siglo XVII: ¿qué es la lengua del español en América en el siglo XVII? ¿Qué es la lengua española para un escritor americano del siglo XVII, o puntualmente: para sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes? ¿Cómo afecta y concibe, compone y caracteriza, un americano en español? Española-americana, americano-español: la experiencia de la lengua adjetiva y sustantiva predicativamente (es decir: textura) la *materia* literaria, y se vuelve casi imposible comprender su *materialidad* singular, su *materialización* espacio-temporal, y la fuerza de su *formación material* sin pasar por esa experiencia¹. En este sentido, sostengo en

¹ La distinción materia-material (materialidad, materialización) ha sido, si no constante, al menos muy relevante (y relevada) en los estudios del barroco, pues supone la singularidad modal de un acontecimiento y su distinción espacial. Vislumbrada por Wölfflin en el contraste lineal-pictórico o Durero-Rembrandt (2007: 75), luego (formalismo ruso y Tiniánov –2010: 28– mediante) es reconceptualizada por Deleuze y Guattari en

este capítulo que no es posible comprender (explicativamente) la unidad –literaria y lingüística– del barroco americano si se separan las experiencias expresivas que principian su afectación y concepción y que, aquí, conciernen fundamentalmente al *traslado* y uso de la lengua española en América en el siglo XVII y a dos problemas y procesos que resultan inmediatos, e inmanentes a ese enunciado: el del enunciadador (americano) y el de la enunciación (barroca americana). Dicho de otro modo: pretendo, en este capítulo, analizar cómo hacer literatura en español en América en el siglo XVII (puntualmente: que sor Juana *escriba* en México y de Valle y Caviedes *escriba* en Perú) involucra no sólo un traslado y una distinción colonial-americanos de un mismo enunciado imperial-español sino una posición del enunciadador y una colocación de la enunciación en términos *criollos* y *líricos* sin los cuales se torna difícilmente comprensible la unidad del barroco americano y, sobre todo, inasibles los límites entre los cuales esa experiencia expresiva adquiere un sentido inconfundible.

Como dijo –siempre inmejorable– Henríquez Ureña: “El compartido idioma no nos obliga a perdernos en la masa de un coro cuya dirección no está en nuestras manos: sólo nos obliga a acendrar nuestra nota expresiva, a buscar su acento inconfundible.” (1989: 43) Pues así como Wittgenstein escribiría en sus *Investigaciones filosóficas* que “imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida” (I, §19; 2010: I, 179), casi dos décadas antes y por razones distintas, Ureña conferenciaba (en Buenos Aires): “Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal.” (1989:38)

Mil Mesetas para referir la distinción espacial liso-estriado (“Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas.”, 2002: 487), finalmente es retomada por Deleuze en *El pliegue* para caracterizar el barroco: “La materia que revela su textura [manera de plegarse] deviene material, de la misma manera que la forma que revela sus pliegues deviene fuerza. La pareja material-fuerza, en el Barroco, sustituye a la materia y la forma” (1989: 51). En el ámbito poético hispanoamericano, Gerardo Diego, en la misma dirección, decía: “el ejemplo de Góngora vino a atenuar la descomposición, sustituyendo la armonía clásica del primer Renacimiento, con sus raíces grecolatinas, por otro sistema de equilibrio y de mecánica exclusivamente materiales, concentrando en la expresión el esfuerzo que antes se repartía con el llamado fondo o contenido.” (1979: 45-6).

3.1. Problemas de enunciado: la lengua que usan los americanos

Escribir y hablar *en español*, y *con él*, en América, excede al barroco pero sólo en tanto que se acopla con él, se conecta (productiva y comprensivamente) principiando una serie que, para este capítulo, importa situar a fines del siglo XVI y comienzos del XVII.

La tarde del sábado 16 de noviembre de 1532, en Cajamarca, ocurrió el encuentro del Inca Atahualpa y el padre Vicente Valverde, encuentro que Cornejo Polar, en *Escribir en el aire*, ha entrecomillado diálogo y ha propuesto como “grado cero” o “punto de fricción total” (1994: 26) en el intercambio entre oralidad y escritura. Este “grado cero” – aclara Cornejo Polar– no constituye sin embargo el origen de “nuestra literatura” (que es prehispánico), y sólo indica *un* comienzo en tanto hace “más visible” una heterogeneidad que –razonablemente²– “es previa a la conquista europea”, aunque “caracteriza –desde entonces y hasta hoy– la producción literaria peruana, andina y –en buena parte– latinoamericana” (Cornejo Polar, 1994: 27). Este encuentro de 1532 será contado, unos años más tarde, por otro peruano que –como Atahualpa– también es (pero *ya no sólo*) inca: el Inca Garcilaso de la Vega. En la *Historia General del Perú* de 1617 (segunda y póstuma parte de los *Comentarios Reales* de 1609), relata y retoma el episodio³. Pero no es lo único que se vuelve a traer o referir (*re-latum*): en el “Prólogo”, célebremente dedicado “a los indios, mestizos y criollos”, y como ya es usanza suya, el Inca vuelve a nombrar los libros que forman parte de su extraordinaria obra (un tríptico cuadrilátero); y dado que, en aquel entonces, una de sus piezas (la traducción de *Filone e Sofia* de Judá Abravanel, que el Inca

² No está de más recordar (aunque sin confundir las categorías de heterogeneidad y mestizaje) lo que advierte Gruzinski en *El pensamiento mestizo*: “El mestizaje biológico presupone la existencia de grupos humanos puros, físicamente distintos y separados por fronteras que la mezcla de los cuerpos, bajo el imperio del deseo y de la sexualidad, vendría a pulverizar.” (2000: 42).

³ Si bien el episodio se viene anticipando y preparando, los capítulos XXII a XXIV son los que relatan o vuelven a traer el diálogo trunco o malentendido traslativo. Cabe resaltar, apenas, dos cuestiones: por un lado, el desigual énfasis que el Inca Garcilaso y Cornejo Polar dan al encuentro oralidad-escritura, mucho menos significativo en el primero (pues se trata de un encuentro de *lenguas*, antes que de *texturas*) y matriz del segundo (pues se trata de un des-encuentro de *texturas*, antes que de *lenguas*); por otro lado, el notabilísimo énfasis del Inca en la *lógica* del intercambio más que en su *textura* (oral o escrita), lo que pone en primer plano aspectos racionales (además de lingüísticos), como se evidencia en la extraordinaria deducción del Atahualpa (cap. XXIV) sobre la contradicción de poderes o soberanías (Papa-Emperador), sobre los “cinco dioses” españoles y la coherente atribución de impuesto o tributo (no al Emperador sino al Papa) y, por último, en la frase (cap. XXV) que explica el ataque español: “no pudiendo sufrir la prolixidad del razonamiento” (1945: 72); lo que hace del Inca un precursor de la comunidad geométrica.

conoció como los *Dialoghi d'amore di maestro Leone medico hebreo* de 1535, cfr. Ciordia, 2004: 44) se encontraba prohibida, el Inca aprovecha no sólo para reproducir su primera dedicatoria (al Rey Felipe II) de 1586, sino otra segunda, más breve, de 1589.

En aquella primera dedicatoria de 1586, y en su *re-latum* de 1617 (1945: 14), aparece claramente una situación (*gráfica*) de la lengua americana, no tanto (o no sólo) por tratarse de una traducción (*rítmica*) del texto de Abravanel, sino:

porque ni la lengua italiana, en que estaba, ni la española, en que la he puesto, es la mía natural, ni de escuelas pude en la puericia adquirir más que un indio nacido en medio del fuego y furor de las crudelísimas guerras civiles de su patria, entre armas y caballos, y criado en el ejercicio de ellos; porque en ella no había entonces otra cosa, hasta que pasé del Perú a España (...) (1996: 15)

La lengua “natural” del Inca Garcilaso, definida en principio de forma negativa (ni italiana, ni española) respecto de una genealogía latina, es una lengua geográficamente *desarraigada* u oscilante, pero que justamente en el *traslado* (en el *paso* a España) adquiere voz, y en el *re-latum*, re-arraigo. Y así lo expresa, más de una vez y de maneras distintas, en el “Prólogo” de 1617, cuando –por ejemplo– cita a Juan de Cuéllar, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de la imperial Cuzco: “¡Oh hijos, y cómo quisiera ver un dozena de vosotros en la Universidad de Salamanca!”, y comenta: “pareciéndole que podían florecer las nuevas plantas del Perú en aquel jardín y vergel de sabiduría.” (1945: 10)⁴ Sin embargo, es en los *Comentarios Reales* (y en su doble andamiaje) donde la lengua, en el vaivén de relatar y referir, de comentar y traducir, finalmente adquiere, de manera positiva, un espacio “natural”. Y ese espacio es, en el Inca, un espacio mediador o traslaticio (un entre-

⁴ Y poco después, refiere: “A esta causa escribí la corónica de la Florida, de verdad florida, no con mi seco estilo, mas con *la flor de España*, que, *trasplantada* en aquel páramo y eriazo, pudiera dar fruto de bendición” (1945: 12; cursivas mías). Se funda aquí una concepción (y condición) “trasplantada” de la literatura americana que, en el siglo XX, no sólo afianzará en su tradición crítica: Henríquez Ureña (1949, 1989: 33-45), Sánchez (1937), Picón Salas (1978) y Cándido (1965), entre otros; sino que organizará especialmente esta crítica en torno y sobre el barroco, como singularmente ocurre con Paz y su famoso capítulo, en el libro dedicado a sor Juana: “Una literatura trasplantada” (1998: 68-86), sobre el que volveré más adelante. También Adán se refiere a lo “transflorado” (para lo italiano en América, siguiendo a Sánchez); pero a su entender –y a diferencia de lo que la crítica latinoamericana suele sugerir– el barroco *se inicia, no se transflora* (1982: 353).

lados o “entre estos límites”: *oratura literaria*⁵) que muy singularmente expone no sólo, y nuevamente, el paso a España –expresándose *en español*– sino el diálogo *con* el español, proyectado *desde* el espacio de su lengua natural (quechua).

Esa red de voces que tejen los *Comentarios* exhibe, todavía, una cartografía fraccionada, de lados trasladables pero definitivos. Esa red de voces superpuestas, e incluso contrapuestas, esa materialidad disímil del relato oral quechua y la escritura crónica española o del mudo quipu materno y la conquistadora anécdota paterna, exhibe una tensión al interior de la escritura por el espacio “natural” de la lengua y por la forma que la lengua da, naturalmente, al espacio y a la escritura. Son evidentes, en el Inca, al menos dos lenguas y el juego de fuerzas que entre ambas se establece. Y sobre todo: es evidente que *entre ambas* (o entre estos límites) existe otra cosa, y que “eso” es lo que se distiende hacia cada una, expresándolas. La experiencia de la lengua en el Inca Garcilaso es a dos voces: familiar y distante, ajena y hereditaria⁶. Hay, rítmicamente, un afán armónico que sin embargo (y técnicamente) es todavía difícilmente contrapuntístico. Pero hacia ambos lados tiende el Inca/Garcilaso, porque no parte de ninguno en especial (no se parte), ni parte nada en general (no reparte). La lengua del Inca no particulariza, ni imparte: impregna, mixtura. Exhibe mezcla. Desigual encuentro de principios; y, de forma ampliada, “advenimiento del relevo lingüístico” (Bajtín, 1990: 421) en una ya clara “zona de contacto” (Pratt, 1997: 26).

Apenas 53 años después de la publicación de la primera parte de los *Comentarios Reales*, aparece el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662) del peruano Juan de Espinosa Medrano. Como se ha dicho en el capítulo anterior, este libro –respuesta (apologética) a la crítica que Manuel de Faría y Sousa ha realizado a la poesía de Góngora, y libro fundador del trazado crítico latinoamericano– se dedica casi exclusivamente al arte poético y, más aún, al arte poético barroco. No obstante –como también se anticipó– este

⁵ “La palabra *oratura* (*orature* en inglés y francés) fue creada, al parecer, por el lingüista ugandés Pio Zirimu y usada por los keniatas Ngũgĩ Wa Thiong’o (...) y Micere Mugo (...) para evitar el uso de expresiones como ‘literatura folklórica’, ‘literatura oral’ o ‘literatura primitiva’, todos ellos incorrectos o contradictorios.” Prat Ferrer (2007: 115); cfr. también Prat Ferrer (2010) y Ramos (2012).

⁶ En la *addenda* de 1589, el Inca explica: “porque de ambas naciones tengo prendas que les obligan [a indios y españoles] a participar de mis bienes y males, las cuales son haver sido mi padre conquistador y poblador de aquella tierra, y mi madre natural della, y yo haver nacido y criado *entre* ellos.” (1945: 15; cursivas mías).

principio (poético) se compone, y muchas veces de manera indistinguible, con un “principio distinto”, que es el de la lengua, y el de la propiedad y apropiación de la lengua⁷. Efectivamente, como un bajo continuo, la lengua pareciera ser el *fondo* fijo desde el cual surgen las *maneras* y artes poéticas barrocas que el Lunarejo examina críticamente. Baste recordar que, con Góngora y según Espinosa Medrano, la lengua abandonó los “rincones de su hispanismo” (1982: 46), adquirió “nuevo ser” y “amaneció entonces nuestra poesía” (47). Ahora bien, cabe preguntarse: ¿a quién refiere “nuestra”? Evidentemente, y en relación al Inca Garcilaso, pareciera tratarse de una “naturalidad distinta” de la lengua, como si ya no fuera la *materia* lingüística sino el *material* literario del cual surgen las fuerzas (gráficas, rítmicas) que singularizan un enunciado. Vale decir: como si el relevo crítico del enunciado lingüístico ya no pasara sólo por la lengua (esa materia) sino también por la lengua literaria (ese material). O también: si como dice Rosenblat, “el lenguaje es una forma sistematizada de energía” (1984: 162) que va cambiando de generación en generación, es entre el Inca y el Lunajero donde pareciera ubicarse ese cambio o reforma.

Si en los *Comentarios Reales* puede vislumbrarse cierta diferencia entre una lengua original (u originaria) y otra sobreimpresa (o sobreimpuesta), en el caso de Juan de Espinosa Medrano se asiste a la moderna liquidación de diferencias entre original y copia: “No siempre es primero el que empieza” (1982: 48), dice duchampianamente el Lunarejo⁸. La lengua ahora es una, pero los límites de su unidad se pierden no sólo en el espacio sino en el tiempo: “porque falta por decir, que la elocuencia latina tiene mucho que aprender de la gongorina, mucho que imitar de sus primores, mucho que admirar de su espíritu.” Y

⁷ Procesos retórico-políticos (y también: jurídico-performativos o de *iuris-dictio*) que ya están en marcha desde el encuentro de Cajamarca, en el área andina (Cornejo Polar, 1994: 50), y poco antes en el Norte, como se deduce de la pareja Malinche-Cortés, quienes –como dice Glantz– “calan hondo”, llegando a *apropiarse* de rasgos mutuos: lingüísticos, físicos, jerárquicos y nominales (cfr. Glantz, 2006: 48-62 y 63-75).

⁸ En este sentido, podría decirse que –entre el Inca y el Lunarejo– América es inventada por los americanos, no como una expresión *separada* o *trasplantada* de Europa sino, justamente, como una expresión *distinta* e *inseparable* de los americanos. Es cierto que O’Gorman sitúa esta “invención” en el proceso que se inaugura con Colón y Vesputio (2004: 128 y 134) y se consolida en 1507 con la publicación de la *Cosmographiae Introductio* y el mapamundi de Martín Waldseemüller (2004: 135 y 152), donde se nombra como “América” a la “cuarta parte” del mundo; pero su propuesta, fuertemente hegeliana, no sólo sigue cronológicamente el desarrollo de una *idea* europea, sino que entiende por “invención” (muy románticamente y pese a su rechazo de los sustancialismos) una creación *madura* y *original*, fruto “lógico” (47) o natural de un trasplante e imitación primeros o infantiles (153), donde –otra vez– el privilegio que *del lado* del modelo (ideal).

como si parafraseara a Borges en “Kafka y sus precursores”, concluye: “El del Polifemo, escribieron Homero en su *Odisea*, Virgilio en su *Eneida* y Ovidio en sus *Metamorfosis*, ¿pero quién llegó a la eminencia de la musa castellana de don Luis? Sólo éste parece que escribió el Polifemo, porque sólo en su estilo llegó a ser gigante aquel cíclope.” (1982: 51) La lengua en el Lunarejo es la unidad de un plano común sin principio ordinal (algebraico), sin esquema jerárquico (primacía o privilegio): no siempre es primero el que empieza. No hay emanación o ejemplaridad, sino inmanencia. No hay esa “nostalgia apasionada” por la Antigüedad, de la que habla Panofsky (1988: 172) para describir el Renacimiento y que tan bien pinta la obra del Inca y su amor por las “antiguallas”; porque no hay tampoco “conciencia de pérdida” y “voluntad de memoria” como construcción de un “ideal anhelado”, lejano pero redimible. No hay, en fin, una “distancia perspectiva” (Panofsky, 1988: 170) que “debido a la interposición de un ‘plano de proyección’ ideal” sea “fija” (166); hay más bien perspectivismo y re-ubicación continua, porque no se trata de “exactamente un punto, sino [de] un lugar, una posición, un sitio, un ‘foco lineal’, línea que surge de líneas. Se llama *punto de vista* en la medida en que representa la variación o inflexión. Tal es el fundamento del perspectivismo.” (Deleuze, 1989: 31)⁹ Y así definido (línea que surge de líneas), este perspectivismo adopta –en el barroco– la forma de un asterisco, donde el interés –si pasa por el punto– se centra en el cruce de líneas, donde la figura varía. Y tal es la construcción en y del presente que realiza Espinosa Medrano, a través de Góngora o Polifemo, de Faría y Sousa o de Virgilio: inflexiones, variaciones, nada distante, y sobre todo, nada fijo. No hay construcción de un ideal anhelado, sino anhelo de una construcción sin subordinación a ningún ideal previo (pasado); porque no siempre es primero el que empieza, la lengua española expresa su variación americana y adquiere *su* forma (asterisco): fuera de su rincón de hispanismo, esa variación es *nuevo ser*, es *nuestra poesía*, y es *primera*: condición de posibilidad y expresión de serie distintiva.

Apenas 53 años después el espacio de la lengua y la escritura es muy distinto, tal vez porque la *experiencia* de quien escribe y habla sea *diferencial*: ya no la del “Yo escribo,

⁹ Aunque, como señaló tempranamente Anderson Imbert, ya en el Inca este perspectivismo fuera perceptible: “La importancia artística de sus *Comentarios* se beneficia de ese interés personal por llamar la atención sobre su perspectiva privilegiada.” (1954: 44)

como otras veces he dicho, lo que mamé en la leche y vi y oí a mis mayores”, del Inca Garcilaso (2004: I, 192); sino la de quien se constituye como lector de una tradición y se pierde en el anonimato de la escritura donde encuentra *su* lengua¹⁰. Ya no leemos la experiencia de quien, en primera persona y “con el dedo desde España” (Garcilaso de la Vega, 2004; I, 6), pretende con la lengua una escritura “de comento y glosa” (I, 4); sino la de quien, “aquí entre estos límites”, diseña la escritura como “palestra de entendimientos” (Espinosa Medrano, 1982: 17), y *pasa* la voz a una tercer persona que, no obstante, *coloca* clara pero urgentemente su lengua en los confines, porque “distantes del corazón de la monarquía” (16), “harto es, que hablemos” (17)¹¹.

Del *re-latum* al *traslado* y la conversión, del sistema de transferencia *por* comentario a la modificación de lados *por* apología, entre el Inca y el Lunarejo, lo que permanece no es la identidad de esencia sino la igualdad de ser. “Pero esta igualdad, o identidad en la distinción, constituye dos momentos para el conjunto de la expresión” (Deleuze, 2002: 150): uno, en el que hablar o escribir es *natural* al hombre, lo haga desde España y *en* español o *desde* su lengua natural y *con* una lengua distinta; y dos, en el que hablar o escribir *en* América el *español* es naturalmente distintivo (o impropio), y expresa menos una expropiación americana del español que una transformación de lo que, *naturalmente*, se consideraba propio o “natural”. Entre el Inca y el Lunarejo, o entre estos límites, la unidad americana permanece la misma pero su expresión cambia: *es distinta*. Naturalmente la experiencia de la lengua en el *Apologético* se desnaturaliza, desdibuja el espacio de lo propio, pierde sentido territorial (soberano) pero encuentra la unidad

¹⁰ Así la voz, que comienza firmando la dedicatoria a Méndez de Haro con su nombre y cargo (Señor capellán de vuestra excelencia, doctor Juan Espinosa Medrano), se convierte rápidamente en un vago yo, sin firma ni nombre, en la dedicatoria “Al lector”, para enseguida desaparecer, mágica, habilidosamente, tras la cortina de humo de una escritura y una lengua pulidas y apologéticas: “Propondránse primero sus palabras [de Faría y Sousa] y responderá luego el Apologético.” (Espinosa Medrano, 1982: 23)

¹¹ El “comentario” y la “glosa” en la obra del Inca Garcilaso, así como las *Anotaciones* en Herrera (Navarrete, 1997: 166-244), o los “escolios” en la *Ética* de Spinoza (Deleuze, 2002: 300-306), lejos están de ser “géneros” inofensivos o meros *marginalia*; por el contrario (y como se ha dicho tantas veces), su “minoridad” o literal “excentricismo” es una de las estrategias y procedimientos formales mejor pensados y realizados para descomponer y recomponer (denunciar, polemizar y afirmar) un orden sin anticipar el propósito (*subversivo*). Por esto mismo, considero no sólo relevante sino expresivo que Espinosa Medrano aclare que se explayaría sobre los logros gongorinos, además de discutir la apreciación de Faría y Sousa, “si este papel, como es Apología fuera comento” (1982: 47); pero como no lo es “aquí no tratamos de vengar oprobios con oprobios que es puerilidad; sino de satisfacer calumnias con razones y desvanecer escrúpulos con evidencias.” (71)

expresiva (rítmica y gráfica) a través de la cual componer territorio (coro y mapa): la lengua española deja de ser únicamente hispana (únicamente de Góngora, “a quien aun sus paisanos desamparan”¹²) y pasa *por* europea (latina), para salir renovada (porque no es el español de Juan de Mena), mientras se la encuentra y escribe en el Perú y se la dirige a un portugués ya muerto. Este recorrido “global” e incluso “universal” que descoloca la lengua hasta volverla impropia, ubicua pero inubicable, es la expresión de un *desfase*, pero también de una *invención*: la conciencia de un corrimiento, la comprensión de un *traslado*.

Así como la poética barroca implicaba (toda vez que producía) un principio distinto, de orden lingüístico; ahora es la lengua española en América la que implica (toda vez que produce), un principio distinto, de orden político: tanto el sentido (propio o ajeno) de una lengua como sus propiedades (figuradas o naturales), ponen a la lengua en contacto con su principio *común* de composición, o simplemente, con la comunidad que la produce e implica no sólo como lengua sino como natural. La lengua española usada en América exhibe –más aún en situación colonial– el problema de la *participación*: ¿cómo y de qué forma participa el americano del español? ¿Cuál es y cómo es la comunidad formal que permite la identidad distintiva de sus partes? ¿Cómo es la relación entre comunidad (sustancial-causal) y modos (esenciales-efectivos)? Si la lengua española es una forma común de existencia que permite la distinción de esencia (la americanización del español, su *traslado*), *justamente por eso*, queda a la vista la instancia previa que impulsa u obliga a pensar, conocer y expresar esa comunidad o sus modos efectivos: el Imperio y la Iglesia, la Colonia y la Parroquia.

La instancia previa (imperial-evangelizadora) y el sentido propio (natural-primero); la propiedad natural (capacidad de expresar) y la propiedad figurada (expresar *en* América): ¿no siempre es primero el que empieza? La lengua española *viene a ser* la lengua de los americanos, pero aún así, no *es*, actualmente, la lengua de los habitantes de América, sino que apenas compone un principio de expresión; es una lengua artificial o heredada (diría el

¹² Dice Espinosa Medrano (1982: 17), quien en muchos aspectos anticipó el “desagravio” de Góngora realizado por la Generación del 27, y que aquí preanuncia “la absoluta incultura de la selva recorrida” por Gerardo Diego (1979: 9), quien aún reuniendo una buena cantidad de poetas “en honor de Góngora”, hace notar el desamparo y –no infrecuentemente– “la repulsa indignada y unánime de los eruditos” (9).

Garcilaso de la Vega) que viene a ser natural por razones jurídico-políticas (o directamente militares): es la lengua del Imperio, y por lo tanto, la de su colonia. De la misma manera, el quechua o el náhuatl (entre otras) *viene a ser* la lengua de los habitantes de América, pero aún así, no expresa al americano *actual* (ese “nuevo ser” del que hablaba el Lunarejo), sino apenas un origen virtual y no menos real, también principio de expresión; es una lengua natural o heredada (diría el Inca) que viene a ser artificial por razones geográfico-políticas (o directamente jurídicas): es la lengua del colonizado, y por lo tanto, una lengua sin jurisdicción oficial. Se vislumbra así –lo que Vitulli llama– “el intersticio de la razón imperial (no son españoles, pero tampoco son indígenas)” que, entre otras cosas, expone “los primeros signos de una identidad diferenciada.” (en Vitulli y Solodkow, 2009: 229) Para que se produzca un encuentro, el hallazgo de una expresión americana o de una lengua común a América, no sólo es necesaria una forma común (que el Lunarejo proyectaba en el espacio de la lengua española fuera de su rincón hispano) sino su puesta en acto, pues “el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva puericia.” (Lezama Lima, 1993: 134) Y esa actualización involucra –entre otros– un principio distinto de composición: una ética o manera de ser igual sin ser idéntico. Y en este sentido, hay un comienzo en español y un origen en quechua o náhuatl (entre otros); pero el *principio americano* es distinto de ambos, producto del encuentro de ambos: una invención compositiva y distintiva simultáneamente, porque todo principio es un encuentro de principios.

Pero como se dijo al comienzo de este capítulo, esos principios –en lo que hace a la lengua– pueden expresarse y concebirse *gráficamente*, como ortográficos y cartográficos, y *rítmicamente*, como contrapuntísticos y armónicos. En un caso, el espacio y el Imperio disponen; en el otro, el tiempo y la Iglesia reponen. Vale decir: de un lado, lo *espacial* (urbanística, astronómica, gnoseológica y políticamente) es fundamental y fundante, pues la “crisis del etnocentrismo, en el siglo XVI, pasaba (y pasaría durante mucho tiempo) por la geografía, por fantástica que fuera, y no por la historia” (Ginzburg, 2008: 151). Ciudad y letrada (volveré sobre esto en el próximo capítulo). Pero también, poder y terreno. Tierra y propiedad. Propiedad y ley. Ley y letra. Letra y grafo: ortografía y cartografía. ¿No “hemos comenzado a reflexionar sobre el lenguaje para defender la propiedad” (Barthes, 1982: 13)?

Ya no se trata de descubrir o vislumbrar, de defender o amurallar, sino de controlar y administrar el espacio y el lugar que ocupa cada cosa. Se trata de ocupar un centro y de centralizar (subordinar) los demás como periféricos: trazar un asterisco. El poder, las ciudades y las letras, en el siglo XVII, se trazan como asteriscos: puntos capitales –o *primus inter pares*– desde un punto de vista (céntrico: vertical y centrípeto); cruce de líneas –o *unus inter pares*– desde uno distinto (excéntrico: horizontal y centrífugo). Y es en este sentido que importar e imponer una lengua implica discernir y trazar una frontera, o al menos concebir y expresar un *traslado*: “En América la lengua fue toda importada”, sentencia Cuervo (cit. en Rosenblat, 1984: 175). Y es en este sentido también que la lengua española puede pensarse y practicarse en términos de distancias y tomar distancia para pensarse y practicarse: fuera de los rincones de hispanismo, hay distintos “españoles”, incluso *nuevos*. Pero por otro lado, de gorja son y rapidez los tiempos:

La conquista implicaba de hecho la hispanización (‘La lengua es compañera del imperio’). Esa hispanización, a través de las instituciones políticas, económicas y jurídicas del Estado, tenía que ser necesariamente lenta. (...) Pero la conquista tenía en última instancia sólo una justificación religiosa (...): extirpar la idolatría. (...) Y esa labor no podía plantearse como una empresa lenta, a través de las generaciones, sino inmediata y radical. (Rosenblat, 1984: 70-80)

De esta manera, Rosenblat organiza la dimensión temporal (y *rítmica*) del problema, que ya había indagado inigualablemente Bartolomé de Las Casas: la del vértigo y la aceleración, la del cruce o la sobreimpresión en abismo¹³. El 14 de julio de 1536, las Instrucciones de la Reina –en nombre de Carlos V– recomendaban a los religiosos no sólo estudiar la lengua de los indios para reducirla a *arte*, y así facilitar su aprendizaje, sino enseñarla a los niños españoles para que luego estos actuaran como ágiles difusores de la religión (y la lengua) española. La causa era menos simple que entendible: “pues siendo los indios tantos, no se puede dar orden por agora cómo ellos aprendan nuestra lengua”. Sin embargo, la “castellanización” no era desatendida: el 7 de junio de 1550, Carlos V –en su Real Cédula de Valladolid– consideraba como “el más principal” de los medios la

¹³ Las dimensiones del *tiempo* (ritmo, escalas, intensidad) alcanza en la *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas un vértigo inigualable: allí hasta el espacio (americano) es visto en tanto *pasado* (poblado) o *futuro* (desierto). El mapa de la *Brevisima* traza una línea de fuga temporal atroz.

enseñanza de “nuestra lengua castellana”, porque si bien uno de los fines era instruir a los naturales en “nuestra Santa Fe Católica”, no había que olvidar que “también tomen nuestra policía y buenas costumbres.” (cit. en Rosenblat, 1984: 91).

Una lengua misionera (mestiza) de la Religión y una misión política de la Lengua (española) se superponen, contrapuntística y cartográficamente. Se imbrican. La lengua imperial avanza con obstáculos, puesto que el terreno es poroso y la multitud no sólo se aúna, amurallada en su lengua y custodiada por religiosos políglotas, sino que se dispersa, de un lado al otro, por líneas universitarias o colegiadas, mineras y agrícolas, urbanas y festivas, que no terminan de castellanizarla. El mapa es complejo y no logra trazarse punto por punto (subordinando líneas): la cartografía del asterisco amenaza continuamente con hacer de cada punto un cruce de líneas y dar a cada nuevo cruce un punto capital pero –circunstancial– de referencia (constructo de nuevos *traslados*). La lengua se interrumpe entre líneas y no alcanza a traducir, se desagrega en lecturas más o menos concéntricas (como las del narrador del *Quijote* o del *Apologético*): la recta ortográfica se curva y se estiliza como la tierra, que en el *traslado* de un mundo al otro, obliga a leer un cielo oscuro y copernicano que también ha perdido –o descentrado– su punto de referencia, aunque continúa lleno de estrellas (de posibles, sintácticas o estilísticas, constelaciones).

La lengua imperial que pretende ocupar, sujetarlo todo, no logra ser sujeto de enunciación único (aunque *viene a unificar*), central (aunque *viene a centralizar*), ordenador (aunque *viene a ordenar*). El efecto americano es centrífugo, literalmente excéntrico (no exótico). La “armonía” de la *ecclesia* no es propiamente (ortográficamente) española, sino un patchwork (o almazuela) cartográfico-lingüístico¹⁴; y la “cartografía” Real no es armónica, sino un contrapunto de lenguas *impuntuales* o desterritorializas, de líneas de fuga o líneas acéfalas, fenómeno que fomentará “la transformación de esa dispersión geográfica en sucesión histórica, al poner en perspectiva diacrónica lo sincrónico. (...) pues *el otro* no puede ser más que un estadio antiguo de nuestra propia historia, más que una forma

¹⁴ Y, como señala Calvet –desde el *Crátilo* de Platón: “la noción de *rectitud* de las palabras, acompañado de un juicio acerca de su modo de composición, no carece de interés” (2005: 26), pues el problema de las lenguas bien o mal formadas determina, antes que un comparatismo, la afirmación de una herencia y una cultura (vale decir: de una prioridad y una civilidad) que postulan un “más allá del lenguaje” (26) donde se funda el arbitraje lingüístico, “más allá” que –si metafísico en Platón– “en el siglo XVI será teológico” (26).

inacabada de nuestra propia perfección.” (Calvet, 2005: 42). Para componer y distinguir es necesaria una forma común, que ni la Iglesia (urgida, pero regional) ni la Corona (dispersa, pero capital) alcanzan a definir; porque América, como unidad distintiva y composición unitaria, necesita de un principio distinto de composición, de un principio americano. Es decir, necesita al americano como parte distinta de la composición; necesita componer la participación del americano. ¿Cómo se compone esa participación?

El territorio de la lengua, dice Ludmer (2010: 192), es quizás donde pueda darse la vuelta al mundo; y aunque el “mundo” de *Aquí América Latina* no sea –exactamente– el del siglo XVII, y aunque Ludmer no cite a Espinosa Medrano (¿qué es –críticamente hablando– *Aquí América Latina* si no un “aquí entre estos límites”?), el mapa (de ideas y citas) y los ritmos (lingüístico-económicos, natural-políticos) propuestos por Ludmer (2010: 179-215) son fundamentales para trazar el planteo en cuestión, porque si en el siglo XXI “el imperio (...) es el territorio último de toda especulación” (Ludmer, 2010:188), en el siglo XVII –especula el Lunarejo– es el territorio primero. Y como en toda vuelta al mundo: “No siempre es primero el que empieza” (Espinosa Medrano, 1982: 48). Y si resulta fundamental el trazado de Ludmer es porque, justamente, es el fundamento del territorio de la lengua lo que, entre Medrano y Ludmer (o entre estos límites), está en cuestión en América Latina. Vale decir: si, para Ludmer, el territorio de la lengua “es un recurso natural” y por tanto “recurso económico”, es decir, “objeto de apropiación y explotación” (2010: 189) porque “para imaginar al imperio desde la lengua hay que imaginar primero el pasaje de un recurso natural a un recurso económico” (190); para Espinosa Medrano, y en el siglo XVII, es justamente el valor “natural” del recurso lingüístico lo que está en obra, como si para imaginar el pasaje de la lengua al imperio primero hubiera que imaginar la transformación de un recurso –como lengua– en natural. Es la naturaleza *del español en América*, la naturaleza del *español americano* (enunciado y enunciador), lo que –en el barroco americano– está adquiriendo estatuto territorial: antes de convertir el recurso natural en recurso económico, es decir: para poder hacerlo, es necesario que efectivamente “el territorio de la lengua” sea eso: un territorio y un recurso, natural, común y preindividual.

Como se dijo, existe ese “territorio de la lengua”, cuya forma de asterisco (centro real: RAE y líneas correspondientes: Academias) puede implicar la unidad imperial y la producción jerárquica nacional, la diversidad mercantil y la distribución evangélica¹⁵. Esto es: existe la pretensión capital y soberana de unidad imperial y espiritual. Pero no es natural aún, no lo es completamente, no lo es “naturalmente”: también, y en América, habla el papagayo, y no es un estigma o una impresión únicamente del colonizador sino también del colonizado y de ninguno en particular, pues excede lo “colonial”, es decir, administra y explota recursos imperialmente “universales”¹⁶. La lengua es –todavía– *máscara de humanidad*, careo (Gracián) o facción y colocación (Espinosa Medrano), según se ha visto (cfr.2.3): arte de ingenio, artificio. La lengua es *figura humana* y no, humanidad natural. Hablar español en América es naturalmente artificial, y esa figura ni se desvía de norma alguna ni imita para principiar su serie, pues no siempre es primero el que empieza. La lengua no es metáfora ni metonimia de humanidad, no es analogía ni representa al hombre, sino que lo produce: unidad compositiva y forma distintiva de un encuentro (o corte de flujos).

¿Qué sucede cuando la lengua española abandona los “rincones de su hispanismo”?, se preguntaba el Lunarejo (1982: 46); ¿“qué ocurre cuando la lengua pierde el suelo y hay que buscarle otro territorio” (Ludmer, 2010: 182)? Sucede que la lengua española hace al americano en la misma medida que el español se deshispaniza y el americano se naturaliza (comienza) *en* español y *en* América; ocurre que el americano se produce *con* el español en

¹⁵ “Centralismo y nacionalismo siempre están presentes, durante el siglo XVII, en el pensamiento gramatical, por intermedio de una cantidad de preguntas que giran, todas, en torno al uso: ¿qué lengua escribir? ¿Dónde hallar su modelo?, etc.” Calvet (2005: 32)

¹⁶ Así, en el Inca Garcilaso, esa impresión concierne al indio Felipe, quien “torpe en ambas lenguas” (1945: 55) “dezia como un papagayo” (67); mientras que Espinosa Medrano la asume y transforma: “pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos [nótese el giro], que desta suerte dudan? Sátiro nos juzgan, tritones no presumen, que brutos de alma, en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad (...): mucho valdría Papagayo, que tanto parlase” (1982: 17). Y muchos años más tarde, en 1888, la imagen es aún programática en Rubén Darío: “lograr no escribir como los papagayos hablan” (1934: 170). Y más de cien años más tarde, en 2001, se leía aún en la imaginación europea: “se encogió de hombros lamentándolo y dijo que la tribu de los aztecas, por desgracia, se había extinguido hacía muchos años y, todo lo más, sobrevivía aquí o allá algún papagayo que todavía entendía algunas palabras de su idioma.” (W. G. Sebald, *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2009: 151). Cabe recordar que el papagayo no sólo figura, en la imaginación europea, desde el mítico 12 de octubre de 1492 en el *Diario* de Colón (2012: 121), sino que figura en primer lugar entre las cosas que los nativos ofrecen al genovés y sus marinos.

la misma medida que el quechua y el náhuatl (entre otras) se desnaturalizan y pasan lingüísticamente a convertirse en el fondo “natural” (original) del americano.

La expresión americana *pasa por española*; pero no simula, sino que complica (involucra) al español para existir y explicarse (desenvolverse) como americana: genéticamente española y prehispana, productivamente americana. Y cabe aclarar: esto no es su criollicidad o mestizaje, sino la condición de posibilidad de su expresión. La lengua americana aparece española, puesto que el español *viene a ser* su espacio de distribución e incorporación –mundial– obligado: su *ortografía*¹⁷; pero no es española sino que acaece española, y distintamente, o (como diría el Lunajero) ex-céntricamente hispana *en América*, que es su espacio de producción y composición –mundial– formal: su *cartografía*. Distributivamente española, productivamente americana: “el punto verdaderamente difícil que hay que discutir aquí es cómo las relaciones de producción entran en una evolución desigual al manifestarse como relaciones jurídicas” (Marx, 2003: 187), relaciones que –en el siglo XVII– conciernen al colonizador y al colonizado. De aquí el temprano temor y la instintiva política (fuertemente barroca) contra el ensordecedor y equívoco aplauso, pues es la contracara del papagayo decidor o “doctor papagayo” (como lo llama Valle y Caviedes): el silencio de la lectura en Espinosa Medrano, la prudencia interpretativa y la remisión bibliográfica en Sigüenza y Góngora, la mudez (medusina: “huir el aplauso”) de la vista en sor Juana (2004c: 114), y el conflictivo límite entre lo público y lo publicado, entre lo íntimo y la intimación, entre lo privado y la privación, son –en el barroco americano– algunas de sus formas más notorias, pero no últimas¹⁸.

De modo que ahora, es decir: en relación a lo dicho y en función del barroco, en relación a América y en función del siglo XVII, cabe preguntarse: ¿importa quién habla?

¹⁷ Su diccionario, su gramática, su Góngora y sus cervantes (más o menos virtuales, más o menos institucionales); y más recientemente, el motor conceptual y material de un mercado hispanófono (Ludmer, 2010: 204-210). Ya ironizaba Borges: “nuestro diccionario, el del los españoles” (1963: 22). Aunque, como señala Nora Catelli: “Hoy, a pesar de las instituciones, los premios y las editoriales, la literatura española en castellano sigue [desde c.1970] siendo invisible e inaudible para los intelectuales y escritores latinoamericanos.” (2010: 202).

¹⁸ Menos casual que curiosamente, la funesta presencia del aplauso en la literatura latinoamericana tiene aún en el siglo XX significativas manifestaciones como es *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*, de Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini.

3.2. *El emunciador americano: el problema criollo*

La palabra “criollo” se registra en América tempranamente: en 1563 (en el Norte, en Guatemala) y en 1567 (en el Sur, en Perú); y en términos generales, refiere principalmente a español/blanco nacido o criado en Indias (Lavallé, 1993: 15 y García-Bedoya, 2000: 51), aunque también designaría animales y cosas (tipos de comidas o de papas, Arrom: 1951: 174)¹⁹. Adquiere, así, distintos valores: *neutro*, como indicación geográfica o del ambiente geográfico; *positivo*, como indicación socio-histórica a la conquista o del ambiente social/genealógico; y *negativo*, como indicación étnico-racial (c.1560), a donde suele remontarse su probable origen etimológico –que distinguía al esclavo nacido en tierra ajena (“ladino” o “criollano”²⁰) del “bozal”, venido de África–, y a donde suele remitirse el “proceso léxico degradante” que lo desplaza y margina, políticamente, del esclavo al civil (Lavallé, 1993: 19-21). No obstante, este proceso o “trayectoria histórica del vocablo” (Arrom, 1951: 173) ha sido también leída positivamente, en tanto modulaciones constitutivas de la figura del americano: habría, en este sentido, un criollo como americano *esencial* (siglo XVI a XIX), un criollo como americano *nacional* (siglo XIX a XX), y un criollo como *unidad* americana (siglo XX), momento este último en el que “se ha vuelto a descubrir nuestra unidad continental”, es decir: “que nos unen no sólo un idioma común sino una comunidad de experiencias históricas, de problemas y de aspiraciones, de íntimos sentimientos” (Arrom, 1951: 175).

Criollo –entendido como unidad de expresión y amén del matiz cíclico que adquiere en la lectura de Arrom (con su eco en Lezama Lima, probable conjura del recto avanzar

¹⁹ Para un amplio, complejo y dinámico espectro de usos y sentidos de la palabra “criollo” en América puede verse *El lazarrillo de ciegos caminantes* (fines de 1775 o principios de 1776) de Alonso Carrió de la Vandera. El tema del criollo ha tenido y tiene abundantísima bibliografía y perspectivas muy variadas que, de forma general (y sin duda esquemática o provisoria), podrían agruparse según el objeto privilegiado sea histórico (la diferencia americana: de Arrom y Lafaye a Gruzinski, Lavallé y Alberro), crítico (la inadecuación pos-colonial: Moraña, Mazzotti, Vitulli y Solodkow) o conceptual (el problema del sujeto “occidental”, “crítico”, “nacional”: Spivak, Mazzotti, Moraña). En este apartado, atenderé especialmente la primer perspectiva y, principalmente, los planteos de Lavallé (para Perú) y Alberro (para México) a fin de conceptualizar históricamente la figura del criollo, en función de barroco y –sobre todo– de las figuras literarias de sor Juana y Valle y Caviedes (tema del siguiente apartado).

²⁰ La palabra “criollanos”, referida a esclavos negros nacidos en Indias, consta en un documento cuzqueño de 1560 encontrado por Peter Boyd Bowman (en Lavallé, 1993: 19).

hegeliano)– es menos el entero que el denominador común de un conjunto de fracciones desiguales y, como se sostendrá, menos un sujeto que la doble condición que lo evidencia. Menos el signo que la figura, se reorganizan aquí las dos dimensiones del problema en cuestión: gráficamente, criollo expresa cierta unidad espacial, territorial, e incluso natural, cuyo criterio es geográfico; rítmicamente, criollo contiene series temporales diversas que a primera vista pueden ser definidas a través de un criterio histórico que, tanto para México (Norte) como para Perú (Sur), ha sido planteado en dos distinguibles modulaciones o momentos²¹.

En efecto, tanto para Alberro en *El águila y la cruz* como para Bernard Lavallé en *Las promesas ambiguas*, habría dos instancias distintas pero inseparables en el proceso criollo o de criollización, puesto que cierto “espíritu criollo” (propuesto por André Saint-Lu en 1970), precedería –encarnando– las reivindicaciones y manifestaciones criollas. Así,

desde los primeros años de la presencia española en América, casi sin transición, se pasó del *espíritu de conquista* a un *espíritu colonial* que se manifestaba ante todo por un *espíritu de posesión* agresivamente defensivo, reivindicativo y exclusivista (...) del que se derivan en línea recta las reivindicaciones del criollismo (Lavallé, 1993: 23).

Este precoz espíritu de posesión, que en 1550 los oidores de Lima identificaban con un “amor a las cosas de acá” (Lavallé, 1993: 26) y que se fundaba en diversos conflictos con la Metrópoli y en “rivalidades de oficio” (Lezama Lima, 1993: 142), se ligaba antes que a una genealogía u origen (*nacer de o nacer en*) a un conjunto de intereses locales,

²¹ Para Brasil (y la lengua portuguesa en América) resulta indispensable el ensayo de Gilberto Freyre *Casa-Grande y Senzala* de 1933. Pese a que ninguno de sus 5 capítulos se organiza en torno de la figura del criollo (y sí del indio [cap.2], del colonizador portugués [caps. 1 y 3] y, fundamentalmente, del negro [caps. 4 y 5]), el recorrido expone la “brasilñización” (1977: 330) en función de una intensa dinámica de “mixibilidad y movilidad” (37) que se explica por procesos de des-europeización del portugués (vía judíos, moros y mozárabes), de des-africanización del negro (vía Iglesia, casa-grande y senzala), y de des-indianización del amerindio (vía conquistadores esclavistas, misioneros y colonias de plantación), enlazados directamente a un sistema socio-económico agrario y a una dinámica sexual polimorfa, que organizan una suerte de sociedad híbrida *ab initio*. “A través de la proliferación diseminada de lo híbrido, crítica, en el fondo, el concepto todavía iluminista de transculturación, que reduce lo cultural a lo letrado y éste a lo urbano-colonial.” (Antelo, 2000). En cualquier caso, también aquí aparecen (*rítmicamente*) dos grandes modulaciones o momentos: además de las “dos tandas” colonizadoras, se plantean “dos colonizaciones” con sus respectivas organizaciones económicas: una economía servil, horizontal, expansiva-exploradora (donde el indio es agente); y una economía agraria, vertical, sedentaria, aristocratizante-patriarcal (donde el negro es agente).

referidos a la encomienda (y al problema de la perpetuidad o las “dos vidas”), a las plazas de gentilhombres de lanzas y arcabuces (y al problema de los antiguos o baqueanos y modernos o chapetones), a las doctrinas y a la “alternativa”, que oponía frailes a clérigos antes quizás de que la “prelación” hiciera otro tanto con los criollos y peninsulares. Es decir, antes que un problema de “obligaciones” o “ideas” (nacionales, religiosas, morales), el “espíritu criollo” se organizó como un reclamo de “derechos” y “beneficios” (actuales, naturales, políticos), y su superficie de incisión –imaginada como un espacio liso²²– comenzaba a estriarse violentamente, enfrentando variables nodos de poder (órdenes religiosos, parroquias o provincias, antigüedades, jerarquías o funciones) ya no sólo con un núcleo metropolitano. Esto, que implica y produce un tipo de derecho más moderno (Hobbes, Spinoza) que clásico (Cicerón, Santo Tomás)²³ y que tiene en la obra de Las Casas, y especialmente en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, importantes puntos de apoyo en el continente (y de difusión fuera de él²⁴), describe una cartografía criolla aún dispersa e irregular pero ya tensionada y envuelta en una dinámica (rítmica) intensamente contrapuntística, y casi inarmónica.

De esta manera, criollo expresaba un modo de ser, no ligado a esencialidad alguna ni conforme a un orden de fines predeterminado, sino compuesto como conjunto de intereses y deseos *locales* y *variables* en función de cierta capacidad de acción (o *potencia*, en este caso: poder o derecho)²⁵. Esta primera manifestación del “espíritu criollo”, “típico de esa época que podríamos llamar del protocriollismo” (Lavallé, 1993: 188), se transforma

²² Más en términos de Deleuze y Guattari (2002: 483-509), e incluso de Rama (1998: 26), que en los de Romero (2005: 64-68).

²³ Me refiero a las tesis de Leo Strauss (*Natural Right and History* de 1953), retomadas y desarrolladas por Deleuze (2002: 220 y ss. y 2006: 33 y ss.). Y también, al *Tratado político* de Spinoza: “No hay nada en la naturaleza de lo que se pueda decir que pertenece por derecho a uno u otro; todo es de todos, es decir, que cada cual tiene derecho según el poder que posea.” (II, 23; 2003: 45).

²⁴ Entre otros ecos de la obra de Las Casas, destaco ciertos pasajes del *Tratado político* de Spinoza referidos a la religión, su reglamentación, práctica y formas de propagación: III (10 y 11) y VII (26 y 27).

²⁵ “Para la ambición del español, no ay persona *capás*, todos son *incapaces*, aún los de su misma nación. (...) de suerte que no solamente los indios sino los españoles naçidos allá son *incapaces*” (cit. en Lavallé, 1993: 92; cursivas mías), escribía el criollo Fray Raimundo Hurtado a principios del siglo XVII en respuesta a las 4 preguntas que, a través del secretario de la Congregación de Propaganda Fide, el mismo Papa le planteaba acerca de la situación en las colonias y de las posibilidades, causas y estrategias para remediarla.

a principios del siglo XVII y deviene aún más localista, o mejor, recoloca su localismo en un marco definidamente urbano: la ciudad. Y así,

el criollismo militante sólo comenzó a convertirse en uno de los elementos fundamentales en la sociedad peruana con las grandes crisis del siglo XVII, esto es, a partir de los años 1620-1630. Fue también entonces cuando aparecieron las primeras manifestaciones de una literatura criolla. (...) Una de las principales características de esta literatura criolla del Perú fue sobre todo la de ser limeña. (...) En otros términos, el carácter limeño de la primera literatura criolla peruana no fue nada más que el fiel reflejo de una realidad: la importancia primordial de la capital en la sociedad peruana de la época. (Lavalle, 1993: 132-133)

Lo local devenido urbano actualizaba, a principios del siglo XVII, no sólo un antiguo vínculo político (Arendt, 1997: 74), sino uno consustancial a la cuestión criolla: vínculo entre naturaleza y humano, humano y medio ambiente. El temor a la “huella americana” (Lavallé, 1993: 53) y a sus nefastos efectos en el habitante era percibido como el desplazamiento progresivo (e inevitable) de la “peninsularidad” del criollo hacia cierta “indianidad”, naturalmente degenerativa. Dicho determinismo ambiental²⁶ alcanzaba – como la palabra “criollo” – no sólo a humanos sino a plantas y animales, y prescribía “naturalmente” una jerarquía poderosa, *potente*: fundadora de derechos y beneficios.

La ciudad, como arquetipo de todas las perfecciones²⁷, propuso un marco mejorado, menos irregular y disperso, que –reivindicativamente– permitía y alentaba la mejora de su habitante, el ciudadano, definido en 1611 por Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana o española*) como “el que vive en la ciudad y come de su hacienda o heredad. Es un *estado medio* entre cavalleros o hidalgos y entre los oficiales mecánicos. Cuéntanse *entre* los ciudadanos los letrados y los que profesan letras y artes liberales” (cit. en Alberro, 1999: 164; cursivas mías). De esta manera, “el carácter ya mestizo –o

²⁶ Fundando en Aristóteles y en Santo Tomás, pero desarrollado expeditivamente por Jean Bodin, Juan Huarte de San Juan, Giovanni Botero Benese y Juan Ginés de Sepúlveda en siglo XVI: Lavallé (1993: 45-61) y Ventura (1991: 17-68).

²⁷ La ciudad-paraiso es un motivo recurrente tanto en México: Motolinía, Luis de Cisneros, Bernardo Balbuena, Arias de Villalobos, Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz (Alberro, 1999: 75, 11 y 157); como en Perú: Agustín de Zárate, Cieza de León, F. Buenaventura de Salinas y Córdoba y su hermano F. Diego, Inca Garcilaso de la Vega, F. Juan Meléndez, Juan Mogrovejo de la Cerda (Lavallé, 1993: 129-141).

bicultural– de la ciudad” (Alberro, 1999: 84) transformaba –gráfica y rítmicamente– todo el conjunto de variables, dando lugar no sólo a las “dos repúblicas” (india y española) y a un sistema económico de base rural y administración urbana (cfr. Romero, 2005: 69-118 y Halperín Donghi, 2005: 17-79), ambos de límites lábiles y ritmos muy ágiles²⁸; sino a una nueva figura, un nuevo agente, cuyos intereses y deseos comenzaban a definirse menos por su *localidad* (gráfica) que por su *colocación* (rítmica) en la red que proyectaba la urbanización del mapa americano. Una *potencia federativa* o *de alianza* criolla descolocaba vertiginosamente los intereses locales: sobre una superficie local (en devenir urbana) se modalizó el criollo como cierta colocación en la red (de poderes y ciudades, de intereses y deseos), ya no tensionada *por* la Metrópoli (acá-allá), sino *con* ella (entre estos límites), en un vaivén menos dificultoso que incesante.

El “plano en asterisco” de la ciudad barroca (moderna)²⁹, que en 1630 el franciscano Buenaventura de Salinas y Córdoba describía para Lima en el *Memorial de las Historias del Nuevo Mundo Pirú*³⁰, subrayando la regularidad y proyección de su trazado, contribuyó enormemente a la federalización de la figura del criollo. No sólo el plano de la ciudad adquirió la forma de un asterisco, sino que el asterisco se evidenció como la matriz, virtual y multipolar, de una vida moderna que se perdía en el horizonte sin límite de un espacio que se pretendía centralizado en un punto (la ciudad capital) y en un poder (el del Estado), pero que actuaba por polaridades (virreinales, metropolitanas), reconstruyéndose continuamente en cada cruce de líneas (palacios, conventos, obispados, universidades, academias, salones, plantaciones, minas, postas), y por estratificaciones jerárquicas

²⁸ “Pues, desde los tiempos más remotos, desde el neolítico e incluso el paleolítico, *la ciudad inventa la agricultura*: bajo la acción de la ciudad, el agricultor, y su espacio estriado, se superponen al cultivador todavía en espacio liso (cultivador trashumante, semisedentario o ya sedentario).” Deleuze y Guattari (2002: 489)

²⁹ “El nuevo orden era categóricamente extravertido: estaba caracterizado por la plaza abierta o *rond point*, con las calles que irradiaban y las avenidas que imparcialmente pasaban a través de antiguas marañas o de las nuevas parrillas, avanzando siempre hacia el horizonte sin límite. ¡Allí no había espacio interior! El plano en asterisco fue, de hecho, una contribución original del barroco” Mumford (1966: 2, 529). Volveré sobre esto en el próximo capítulo.

³⁰ “La figura y planta es cuadrada con tal orden y concierto que todas las calles son parejas (...) y tan iguales que estando en la plaza principal se ven los confines de toda la ciudad, porque *como del centro salen las líneas a la circunferencia* así de la plaza hasta los fines de ella corren las calles largas (...)” (cit. en Lavallé, 1993: 135-6; cursivas mías)

(funcionarios en todo orden y funcionalización de todo oficio) que se integraban globalmente bajo un mandato (imperial, mercantil, evangélico, profesional). Este “nuevo plan”, dice Mumford y expanden Deleuze y Guattari (2002: 440), “sacrificaba la ciudad al tránsito: la calle, y no el vecindario o el barrio, constituyó la unidad de planeamiento” (Mumford, 1966: 2, 533). El criollo, así, adquiere una rítmica y una gráfica urbanas, *se vehiculiza*, descolocando en ese ir-y-venir tanto la localización de sus deseos e intereses como la identificación “original” o “nacional” de los mismos. Sucedió que la ciudad barroca no pensaba ni producía el espacio para el peatón sino para el vehículo; incluso, por esos mismos años, la rueda también desagrega su forma maciza y medieval distinguiendo (también) su asterisco (aro, eje y rayos), lo que impacta en el arte y su representación de movimiento “a base de la forma confusa” que producía –como la ciudad– “el encanto de lo entrevisto, de lo semiclaro” (Wölfflin, 2007: 367). En este sentido, no llama la atención que tópicos como el de la fugacidad o la muerte, formas breves como la del soneto o procedimientos como el de la fuga y el claroscuro, estuvieran tan presentes en el siglo XVII. La monotonía estética que reglaba la construcción era directamente proporcional al vértigo con el que producía multitud de diferencias. La ciudad desde un carro, o *al pasar*, era no sólo sorprendente sino extraña: las similitudes contiguas conformaban, con elementos discontinuos, una imagen total o única, cuya cifra –generalmente– era la novedad, cuando no, la monstruosidad. Los cuadros de Arcimboldo dan una idea del rostro que un ciudadano, desde su carro, podía componer de sus conciudadanos; de la misma manera que los *Ensayos* de Montaigne exhiben la multitud de líneas (ideales y corporales) que componía un libro. Un punto, o un rostro cualquiera de un criollo cualquiera, devenía en la ciudad barroca cruce de líneas, combinación de muchos otros. Nuevamente –como ocurría con la poética barroca (cap.2) y con la lengua española en América (cfr. supra)– se trataba de careo y correspondencia (Gracián), facción y disposición (Espinosa Medrano).

Pero si vehiculizar lo local descolocaba, no en menor medida fomentaba la puesta en común, esto es, la composición y recreación de símbolos y experiencias que, distantes y distintos, se hacían *comunes*. Sobre este aspecto es particularmente útil atender las hipótesis de Alberro, quien se ocupa –entre otros– del “proceso simbólico” (Alberro, 1999: 168) y de su “función federativa” (21) o de *alianza no necesariamente identitaria*, es decir, del

“conjunto simbólico sincrético como señuelos identitarios para criollos novohispanos” (131). Al igual que Lavallé para Perú, Alberro distingue para México “dos etapas” o “dinámicas” (1999: 171 y 174) del proceso criollo o de criollización: por un lado (1525-1578), una dinámica de “préstamos”, menos compleja y menos controlada (*ergo* más “inconsciente”), de preeminencia franciscana, donde los símbolos (como la virgen con niño: Virgen de los Remedios) tuvieron una “función federativa” y fueron organizados, principalmente, por yuxtaposición; por otro (1578-1648), una dinámica de “rivalidad”, más compleja y más controlada (*ergo* más “consciente”³¹), de preeminencia jesuita, donde los símbolos (como la virgen sin niño: Inmaculada Concepción, María de Guadalupe) tuvieron una función identitaria y fueron organizados, básicamente, por metáfora –de “sello barroco” (Alberro, 1999: 175)– y por combinación o “figura” (1999: 118-119). Estas dos instancias del proceso funcionan, en la tesis de Alberro, también como dos sociedades: una “sociedad original, que constaba de una inmensa mayoría indígena y de una ínfima minoría española” (Alberro, 1999: 173) y una “sociedad estratificada” de indios diezmados por las epidemias y de la *misma* minoría española *ahora ramificada* (en criollos, descendientes y peninsulares recién llegados) y *combinada* con “un sector creciente de mestizos, fruto del encuentro entre europeos, indígenas y africanos” (1999: 174).

El énfasis de Alberro en los procesos simbólicos de matriz religiosa, así como su preocupación por el estado de conciencia (o inconsciencia) de los mismos, a diferencia de lo planteado por Lavallé (como se ha visto, más atento a los procesos socio-políticos de contexto religioso), evidencia no sólo una concepción diferente del trabajo histórico sino – más relevante aún para la cuestión aquí tratada– una distinción inevitable respecto del proceso criollo en México (Norte) y en Perú (Sur), donde la incorporación del cristianismo, la relación con el pasado prehispánico, la reacción frente a la máquina de conquista (militar, burocrática, económica, espiritual), la ocupación y formación de ciudades, y – naturalmente– la composición de una literatura propia, efectivamente se expresaron incomparablemente (y los procesos de Independencia –que escapan a nuestro estudio– dan expresa cuenta de ello). Esto, que más adelante permitirá encontrar distintos –pero no

³¹ “los jesuitas propiciaron la irrupción en el terreno consciente, deliberado y legítimo de cuanto hasta entonces había permanecido informulado, inconsciente y un tanto sospechoso.” (Alberro, 1999: 95)

separables— barrocos en la obra de sor Juana y Valle y Caviedes, vuelve presente la noción de isonomía, ya que no por incomparables, los procesos son imposibles, y así se ha visto cómo en ambos casos es posible señalar dos dinámicas o modulaciones de temporalidad correlativa y realización conjunta, dos expresiones distintas de una misma intensidad, cuyo desplazamiento merece aún una consideración acerca, justamente, del encuentro y composición de ambos principios (*localización y colocación*) y ambos modos (de *ser* y de *estar*).

La modulación entre ambas instancias del proceso criollo, tanto en Alberro como en Lavallé, supone un “puente de comunicación” religioso-político, que la historiadora refiere a una vieja estrategia del Imperio romano y de la Iglesia católica para enraizar o propiciar el arraigo de las devociones y prácticas religiosas (sincretismo de los santos locales), vía “semejanzas y afinidades” (Alberro, 1999: 63) que alientan el “proceso de identificación, de fijación y de *orgullo localista* que desembocó en la aparición de una conciencia identitaria criolla.” (1999: 101; cursivas mías). Las razones son, si no simples, al menos evidentes, ya que

a pesar de todas las destrucciones (...) era necesario apoyarse en algo para tender los puentes de la comunicación (...). Esta necesidad de mantener, establecer o restablecer una continuidad fue común a todos los que pisaron suelo americano, y se expresó ante todo en la forma elemental de la analogía. (Alberro, 1999: 65)

Esta imposibilidad práctica de arrasar con todo (pretendida —en cierta medida— por los franciscanos, y limitada —en buena medida— por los jesuitas: cfr. Gruzinski, 2003: 102-159), sumada a cierto deseo de preservar aquello que podía resultar provechoso y a la imperiosa necesidad de componer modos de conexión y comunicación, ya era (a la hora de conquistar México y Perú) una estrategia bien conocida, y hasta un axioma imperial que el papa san Gregorio (en el siglo VI), expresó clara y ajustadamente:

no destruir los templos paganos, sino bautizarlos con agua bendita, levantar altares en ellos donde colocarán las reliquias. Allí donde [el pagano] acostumbra hacer sacrificios a sus ídolos diabólicos, permitirle celebrar en las mismas fechas fiestas cristianas *bajo otras formas*. (...) Al permitirles alegrías exteriores, las alegrías interiores se lograrán más fácilmente. En estas

costumbres bárbaras no se puede erradicar todo de una vez. No se sube uno al monte dando saltos sino *caminando a pasos lentos*. (cit. en Alberro, 1999: 31; cursivas mías)

Si –como se sabía en el siglo XVII– *natura non facit saltus*, sino que envolviendo y desenvolviendo, complicando e implicando (*plica-ex-plica*), encuentra bajo formas distintas un mismo proceso, *naturalmente* los principios que la expresan se presuponen. Es decir (para el criollo): no hay localización sin colocación. No se trata de principios ordinales sino de la geometría de un encuentro: dos principios, como mínimo, lo principian. Esto que explica –entre otras cosas– la “voluntad deliberada” (Alberro, 1999: 38) no sólo de los misioneros cristianos para erradicar, asimilar y sustituir, sino de los propios indios para conservar o mantener “bajo otras formas” sus lugares sagrados y ceremonias, y que da cuenta de la activa negociación de intereses y deseos no sólo de quienes, geográficamente, *son* locales sino de quienes, históricamente, *están* colocados en esa situación, explicita asimismo lo que Lavallé llama la “doble solidaridad” del criollo (1993: 93), a quien Alberro describe como “intermediario doble” (1999: 176)³². Y es esta doble condición la que evidencia el surgimiento de la figura del criollo. Nuevamente, no se trata de una “variación de la verdad según el sujeto” –puesto que criollo no expresa un subjetivismo americano ni sujeta una identidad sustantiva (así sea “ontológicamente inestable”, según Mazzotti, 2000)– sino de “la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto” (Deleuze, 1989: 31). Así, será *criollo* lo que exprese el encuentro de principios y modos distintos, esa variación, porque criollo es la condición bajo la cual *localización* y *colocación* de intereses y deseos, *ser* y *estar* en América, se presentan al americano. Y esta presentación, su manera de acaecer y de combinar principios y modos, distinguirá, en un mismo proceso americano, criollos divergentes y convergentes, todos igualmente inseparables, todos igualmente americanos, todos igualmente distintos.

³² Ya Picón Salas (1978) hablaba de una “dualidad psíquica” americana que, en el siglo XVII se manifiesta como una “superposición y simultaneidad de síntomas que se nombra también de un modo misterioso: Barroco.” (1978: 121)

De aquí que pueda decirse, en términos de Spinoza y para América, que criollo expresa una *noción común*³³, una noción que tiene muy poco de intelectual y mucho de vida, porque las “nociones comunes no son abstractas, no tienen nada que ver con géneros y especies. Son el enunciado de lo que es común a muchos cuerpos o a todos los cuerpos” (Deleuze, 2006: 184). Ese enunciado de *lo que es común*, de lo que es *criollo*, localizado y colocado en función en América, es lo que constituye *comunidad* americana, sin constituir la esencia de ningún americano, de ninguna cosa singular: no es la esencia de sor Juana ni la esencia de Valle y Caviedes, pero ambos componen su existencia expresando el doble principio y el doble modo que implica esa noción común. Sor Juana y Valle y Caviedes constituyen esa noción común, lo que es criollo: *esa comunidad*, en tanto existen singularmente (actualizan el enunciado común y enuncian bajo la doble condición); pero lo que es criollo, *esa comunidad*, no constituye la esencia de ninguno (porque puede concebirse –como se visto– sin sor Juana y sin Valle y Caviedes).

Y he aquí el carácter fuertemente político de criollo, puesto que se trata de la construcción de una comunidad: esa noción común es la entidad (general, de ninguna manera abstracta) que se constituye cuando un cuerpo y otro –exterior o distinto– se encuentran y hallan algo en común, es decir, se componen como partes de un tercer cuerpo que los complica, incluyéndolos, y en el cual ambos pueden explicarse, desarrollar su singularidad. Vale decir: “La política surge en el *entre* y se establece como relación.” (Arendt, 1997: 46). Sucede un encuentro, una noción común, se construye una comunidad (y un *Zwischen-raum*: “espacio entre”, Arendt 1997: 57), se encuentra un principio, que – como todos– es apenas el encuentro de principios. Sin duda, la felicidad de esa comunidad depende del tipo construcción, de la forma de composición de sus principios y modos, del orden con el que sus partes se conecten y del principio de conexión según el cual puede existir un orden común y componerse unos principios distintos. Es que “siendo dos cosas las partes de un todo, nada hay que pueda cambiar en una que no tenga su correspondencia en la otra, y ninguna puede cambiar sin que el todo mismo cambie.” (Deleuze, 2002: 88)

³³ “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, 37 (1984: 142)

Nuevamente, lo rítmico y lo gráfico aparecen –ahora– como nociones comunes, ya que no pueden existir sin –al menos– dos principios, que compone un tercer cuerpo que se expresará armónica o contrapuntísticamente, ortográfica o cartográficamente. Así,

no existe el ritmo del violín, existe el ritmo del violín que responde al piano y el ritmo del piano que responde al violín. Eso es una noción común, la noción común de dos cuerpos, el cuerpo del piano y el cuerpo del violín, bajo tal o cual aspecto. Es decir, bajo el aspecto de la relación que constituirá tal obra musical y que forma el tercer cuerpo. Es muy concreto. (Deleuze, 2007: 289)

Vale decir: bajo el aspecto criollo de la doble condición (localización y colocación) que constituirá la obra de sor Juana y la de Valle y Caviedes y que forma un tercer cuerpo común (*esa comunidad criolla*), cabe preguntarse entonces: ¿cómo se lee esa doble condición que constituye la obra de ambos, sin ser esencial a ninguno? ¿Cómo se lee esa doble condición común en la obra de cada uno, esto es, singularmente? ¿Cómo se lee lo común en singular?

3.3. Enunciación barroca americana: yo lírico, figura de escritor, sujeto histórico

Es ciertamente probable que criollo, esa noción común, en poesía o en literatura y para América –como precisa Lezama Lima– “se debe más al hecho multitudinario que al rescate de su yo” (1993: 147). Se debe más, se debe menos: la cuestión del criollo parece una cuestión de *grado*, de cantidad intensiva (*pars potentiae*, según Spinoza), calculable como toda cantidad dado que sus máximos y mínimos son, sencillamente, esos dos límites, es decir, el hecho multitudinario y el rescate de su yo. Y he aquí uno de los obstáculos frecuentes en la crítica literaria a la hora de leer esa noción común: una cantidad intensiva es, fundamentalmente, una diferencia, que no es más que la suma de desigualdades de distancia entre sus límites³⁴, es decir, la suma de desigualdades de distancia entre el hecho multitudinario (criollo) y el rescate de su yo (un criollo singular). “Entre estos límites” –

³⁴ Cfr. la “Carta XII” de Spinoza a Meyer (2007: 54-60) y Deleuze (2006: 75-91). Esta suma de desigualdades como productora de unidad es especialmente relevante para pensar no sólo la individuación de lo singular (Deleuze, 2005: 116) sino la mecánica estética del ojo, la mirada y la lectura (estereoscopias) en el siglo XX, como ocurre –singularmente– en la obra de Marcel Duchamp (Antelo, 2006 y Speranza, 2006).

escribía Espinosa Medrano— existe una multitud de diferencias; pero porque existen esas diferencias es que existe algo en común (la noción criollo, por ejemplo) que expresa la relación diferencial de parte y todo, ese tercer cuerpo (la comunidad criolla, por ejemplo) diferente de sus miembros (una sor Juana, un Valle y Caviedes). Poder expresar la diferencia entre estos límites es poder concebir cierto umbral, poder calcularlo; y dado que “[t]oda conciencia es umbral” (Deleuze, 1989: 115), sería posible hablar de una conciencia criolla; pero “[s]in duda, habrá que decir en cada caso por qué el umbral es éste o aquél” (1989: 115). Y más aún, para evitar frecuentes errores críticos, habrá que decir en cada caso cuál es la *suma* de diferencias y no, como se suele leer, cuál es la resta: el rescate de su yo (sea lírico, biográfico, enunciador) no se realiza *del* hecho multitudinario —no es una quita ni opera por sustracción— porque no se rescata *sacando* su yo *de* allí, sino que se realiza *en* el hecho multitudinario —es una gradación y opera por relación diferencial— porque se rescata *participando intensamente* su yo *en* un hecho multitudinario³⁵. De otro modo resulta muy confuso hablar, como es tan frecuente, de un yo lírico (y) criollo, puesto que se trata de nociones distintas (políticas / estéticas), de órdenes diferentes (socio-histórico / poético-literario) que sin duda se componen, como sucede —y se ha visto— en el vasto “territorio de la lengua”; pero que sin duda también, dicha composición, no sugiere —críticamente— lo mismo según se “sumen” o se “resten” esas diferencias.

Estas cuestiones cálculo, para una contadora como sor Juana, son moneda corriente; estas cuestiones de diferencias, para una escritora como sor Juana, son inclinaciones naturales; estas cuestiones de relaciones, para una monja tan intelectual y pública como sor Juana, son participaciones tan inevitables como intensas. Ella rescata su yo en un hecho multitudinario como el matrimonio y, naturalmente, lo expresa (en 1691) como la suma de desigualdades de distancia entre sus límites:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, para la total negación que tenía al

³⁵ La resta (frecuente en la crítica que se ocupa del barroco y especialmente del americano) es lo que lleva a excepciones y exotismos, en tanto sustrae de un hecho multitudinario o conjunto ordinario de elementos (poemas, géneros o individuos escritores) uno, que pasa a ser extraordinario en función de cierta cualidad excepcional que no sólo determina su aislamiento del conjunto y legitima la extracción, sino que convierte al conjunto en ley (abstracta por definición); al elemento en transgresivo y a la sustracción en transgresión.

matrimonio, era *lo menos desproporcionado y lo más decente* que podía elegir en materia de seguridad que deseaba de mi salvación (2004: IV, 446)

Las cursivas son mías; pero la suma de desigualdades de distancia es de sor Juana. Entre esos límites (negación al matrimonio y estado de cosas), y en función del seguro rescate (salvación) de su yo (intereses y deseos), el cálculo de un umbral (menos/más) o la conciencia de una diferencia (mi genio) expresa no sólo una concepción singular (conocía, tenía) sino su poder (podía elegir), es decir, algo que es (*pars potentiae*) porque expresa actualizando un poder ser (*potentiae*); en consecuencia, o lógicamente: entréme religiosa³⁶.

Como se ve, no hay ninguna excepcionalidad en la elección, en tanto toda elección es singular, es decir, expresa la suma de desigualdades de distancia entre sus límites, la diferencia o cantidad intensiva que –entre esos límites– es capaz de realizar: la parte de potencia que, dada cierta situación, puede expresar o actualizar. Esto, naturalmente, no determina todas las actualizaciones, todas las partes de potencia expresables; sino que manifiesta la condición bajo la cual esa actualización fue posible. Dicho de otro modo (y en función del capítulo en curso): expresa eso criollo, esa noción común, esa doble condición americana: en cierta situación o “entre estos límites” (localización de un yo: *tenía el estado de cosas y total negación al matrimonio*) pueden expresarse ciertos intereses y deseos (colocación de un yo: *entréme religiosa*), mientras que deseos e intereses distintos permanecen localizados (expresados: *mi genio*) entre límites distintos hasta su colocación (expresión). La doble condición es, desde un punto de vista general (criollo), lo que la suma de desigualdades es de un punto de vista singular (éste o aquél criollo). Y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) evidencia notable y continuamente que no todo lo que se sabe allí (localizado) se puede expresar (colocar) de cualquier modo o en todo tiempo y lugar, puesto que el riesgo es menos simple que evidente: sin la manifestación de los límites es

³⁶ Cabe recordar que este tema ya aparece en 1682 (en la “carta” a quien fuera su confesor, el padre Núñez de Miranda), aunque allí el “entre estos límites” describe (y *re-duce*) el dominio de su confesor (sor Juana Inés de la Cruz, 2004c: 117; volveré sobre esta “carta” en el próximo capítulo). Muy curiosamente, la nota de Salceda (en sor Juana, 2004: IV, 649) al pasaje de la *Respuesta* arriba citado es una simple remisión a lo ya anotado por él (559) en otro pasaje *pero* de la obra de teatro *Los empeños de una casa* (jornada tercera, escena I, vv.88-92): ¿entre qué límites (críticos) tiene sentido el comentario, en tanto *simultáneamente* se teatraliza la *Respuesta* y se biografía la *obra*, diluyéndose toda singularidad?

imposible calcular o concebir diferencias ciertas, singulares, actuales; sin la manifestación de los límites singulares o actuales toda especulación o cálculo crítico es abstracto, y en la abstracción no se puede leer la singularidad en lo común, sino casos particulares que confirman o transgreden una ley, norma, o normalidad en la que, necesariamente, se ha convertido el hecho multitudinario; cuando en realidad, toda multitud y todo hecho, no legisla ni transgrede nada sino que es la condición bajo la cual una singularidad puede expresarse como tal.

La *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* tiene de singular (y alienta lecturas singulares), entre otras razones, porque no evita jamás exponer los límites entre los cuales puede experimentarse y decirse (leerse y escribirse) la suma de desigualdades que expresan la actualidad de una verdad³⁷. Así, empieza describiendo los “dos imposibles” (saber responder y saber agradecer) con los que “tropieza mi torpe pluma” (sor Juana, 2004: IV, 440), para enseguida, redefinidos (“con la confianza de favorecida y el valimiento de honrada (...) ya no me parecen imposibles los que puse al principio”), decir que “me puedo atrever a hablar” (442), pero siempre bajo la condición (“debajo del supuesto (...) debajo del seguro”) de expresar los límites entre los cuales una verdad o el sentido de una verdad presupuesta puede considerarse, o aparecer. Al fin y al cabo: ¿qué es contarse el pelo o dejar de comer queso si no uno de los límites (el otro es el “deseo de saber”, 445) entre los cuales puede concebirse o rescatarse alguna diferencia en su yo?³⁸; ¿qué son los Cantares y el Génesis (“éste por su oscuridad, y aquéllos (...) [por] la dulzura”, 443) si no los límites entre los cuales se calculaba el diferencial etario de un docto?³⁹ Perder de vista esos límites,

³⁷ Este modo sorjuanino de exposición “entre-límites” ya ha sido extensamente utilizado y detalladamente concebido, meses antes, en la *Crisis* (fines de 1690), de la que me ocuparé en el capítulo cinco.

³⁸ El corte de pelo, también y como otros pasajes de la *Respuesta* de sor Juana, remite a la primer “Epístola a los Corintios” de San Pablo y –nuevamente– expresa un “entre-límites”: ¿cómo *descubrirse* (“Si la mujer no se cubre, que se corte también el cabello”, San Pablo, 11:6) sin *deshonrarse* (“a la mujer dejarse crecer el cabello le es honroso, porque en lugar de velo le es dado el cabello”, San Pablo, 11:15)?

³⁹ Incluso, un diferencial más etario que genérico: “aun a los varones doctos se prohibía el leer los Cantares hasta que pasaban los treinta años, y aun el Génesis”, límites que expresaban también la imposibilidad de separar, pero no de distinguir, lo conceptual de lo afectivo: “no tomase ocasión la imprudente juventud de mudar el sentido [de las lecturas] en carnales afectos.” sor Juana (2004: IV, 443). De la compleja distinción concepto/afecto (entender/amar) me ocuparé en el capítulo seis; de su localización y colocación en el campo religioso (y en función de *lo que es capaz una lectura*) me ocuparé en el capítulo cinco.

naturalmente, no malogra la lectura sino que la transforma, uniformando una verdad abstractamente. Por esto dejo (para retomarla en el capítulo cinco) esa verdad o explicación distinta que la misma *Respuesta* da, dos párrafos antes de lo citado, sobre las razones que hicieron a sor Juana “entrarse religiosa”: se alude allí, ya no a límites que hacen a su condición de criolla (ser hija ilegítima y tener aspiraciones, deseos e intereses, concretos e infinitos –“que eran querer vivir sola; de no querer ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros”– pero limitados por esa misma situación), sino a límites que hacen a su condición pública de escritora (“mi nombre”) e intelectual (“mi entendimiento”).

Juan del Valle y Caviedes, no menos afín a los cálculos y a las diferencias que sor Juana, aunque sensiblemente desigual en lo que hace a las relaciones y a la intensidad de la participación de su yo en el hecho multitudinario, también rescata su yo en el hecho multitudinario de la crianza, y naturalmente, lo expresa como la suma de desigualdades de distancia entre sus límites:

De España pasé al Perú
tan pequeño, que la infancia,
no sabiendo de mis musas,
ignoraba mis desgracias.
Héme criado entre peñas
de minas, para mí avaras,
mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata? (...)
Y así doy frutos silvestres
de árbol de inculta montaña,
que la ciencia del cultivo
no aprendió en lengua la azada.
Sólo la razón ha sido

discursiva Salamanca

que entró dentro de mi ingenio,
ya que él no ha entrado en aulas.

(1990, nº163, vv.69-76 y 81-88)

Nuevamente, las cursivas son más; pero la suma de desigualdades de distancia es de Valle y Caviedes. Entre esos límites (no en España sino en Perú, y entre peñas), y en función del rescate (crianza) de su yo (interés e ingenio: *ora mina ora razón*), el cálculo de un umbral (complicación: *interface* de conductos o filones) o la conciencia de una diferencia (hème, no sabiendo) expresa no sólo una concepción singular (mis musas) sino su poder (doy frutos), es decir, algo que es (*pars potentiae*) porque expresa actualizando un poder ser (*potentiae*); en consecuencia, o lógicamente: hème criado silvestre.

Sin embargo, y aunque aquí tampoco hay excepcionalidad alguna –en tanto también su elección expresa la suma de desigualdades de distancia entre sus límites, o lo que es mismo: su cantidad intensiva o capacidad de realizar (dar frutos) en la situación singular que lo condiciona (las peñas y no las aulas o claustros *salamantinos*)–, a fuerza de mantener el equívoco (anfibiológico) de su “ingenio” en la complicada relación entre los auríferos frutos silvestres y sus musas –logrando subordinar “mis musas” a “mis desgracias”– el rescate de su yo parece exhibir, ya no una singularidad, sino la particularidad de su caso. De esta manera, más que manifestar la condición bajo la cual su actualización fue posible (pudo dar frutos), lo que se expresa (lo que se *da a entender*) es la determinación de todas las actualizaciones posibles, de todas las partes de potencia expresables: no un fruto, sino todos los que pueda dar, serán resultado de incultura; serán silvestres, mas tendrán sentido.

¿Cómo se explica esta *diferencia*, que hace más a la escritura, y a su modo de hacer, que a quien escribe, y a su modo de ser? ¿Es sólo una cuestión de forma: del texto (prosa, verso), de la voz (enunciador-narrador, yo lírico), de la retórica-discursiva (carta, romance)? Demás está decir que –desde el punto de vista criollo– esta *diferencia* entre sor Juana y Valle y Caviedes constituye la suma de desigualdades de distancias que caracteriza el barroco americano del siglo XVII: entre el hecho multitudinario (barroco) y el rescate de

su yo (barroco americano), lo que surge es una cantidad intensiva, una potencia barroca singular: americana. Esa potencia singular –desde el punto de vista criollo– es una cantidad intensiva que, como todas, se calcula como la suma de desigualdades de distancia entre sus límites (sor Juana al Norte, Valle y Caviedes al Sur): esa diferencia.

La presentación de ambos difiere, menos en género que en número: todas se casan y yo no quiero, *ergo*: entréme religiosa; yo me crié solo y no, como todos, con “discursiva Salamanca”, *ergo*: doy frutos silvestres. No es tanto la definición del hecho multitudinario (matrimonio, crianza) lo que marca la diferencia, que así sí refiere a una inevitable cuestión de género, en tanto sor Juana también podría alegar una crianza singular (aunque mucho más “salamantina”) y no menos rural o “entre peñas” (volcánicas); sino el rescate de su yo que cada uno actualiza y realiza en el acto de escribir: entrarse religiosa es (y fue) el movimiento de apertura que actualiza (*hace acto*) la cantidad intensiva (la *diferencia escritora*) de sor Juana; en tanto que dar frutos silvestres *determina la calidad* del movimiento y la *posibilidad* de actualización (la *diferencia escritora*) de Valle y Caviedes. Quiero decir: el rescate de su yo, en sor Juana, es la afirmación de una cantidad intensiva, de una diferencia y de una potencia que reconoce que, *bajo esa forma o bajo esa condición* (entrarse religiosa), puede aumentar infinita y concretamente su grado singular (*pars potentiae*); el rescate de su yo, en Valle y Caviedes, es la determinación cualitativa (silvestre, inculta) de una cantidad intensiva, de una diferencia y de una potencia que reconoce que, *bajo esa forma o bajo esa condición* (haberse criado no sabiendo), no puede aumentar y no va a hacerlo nunca su grado singular (*pars potentiae*). Entre peñas, la diferencia parece determinarse, y el exterior se cierra; entre claustros, la diferencia parece potenciarse, y el interior se abre. En sor Juana la doble condición criolla parece componer una *localización* conventual o mexicana con una *colocación* mundial o ilimitada; en Valle y Caviedes esa misma doble condición parece componer una *localización* rural o peruana con una *colocación* regional o limitada. Entre esos límites, entonces, puede concebirse –desde el punto de vista criollo– el barroco americano del siglo XVII.

No obstante, es llamativo cómo en los fragmentos citados Valle y Caviedes no puede expresar su condición criolla ni rescatar su yo *sino* en relación a su escritura e ingenio (a su condición de escritor), mientras sor Juana distingue muy claramente ambas

cosas (y por eso –como se dijo más arriba– da dos explicaciones diferentes de su “entrarse religiosa”). Las razones están a la vista y refieren, sin duda, al destinatario inmediato de cada uno (sor Juana para Caviedes, sor Filotea para la mexicana), a la situación histórica de cada escritor (un casi inédito Caviedes y una sor Juana “demasiado” pública o publicada), al énfasis discursivo de los textos mismos (ya irónico y poético, ya forense y retórico). No menos evidente es el hecho de que, siendo ambas epistolares respuestas, ambas solicitadas por alguien que se encuentra “más arriba”, y ambas obligadas a dar cuenta de la obra en verso de cada cual, la condición de escritor esté presente aunque *colocada* diferentemente según la *localización* de cada cual entre los límites del singular intercambio (entre desiguales pero contemporáneos y americanos escritores, para Caviedes; entre desiguales pero jerárquicos miembros de la Iglesia, para sor Juana). Y aún así –desde el punto de vista criollo– estas razones no lo explican todo, o no explican lo que *implica* para el barroco esa diferencia criolla entre ambos, esa diferente experimentación de su doble condición, bajo la cual enuncian sus verdades, tan distinguibles como inseparables.

En función de lo dicho anteriormente, puede decirse que en Valle y Caviedes se manifiesta un criollismo divergente (no disidente), mientras en sor Juana el criollismo es convergente: si en Caviedes es necesario establecer las distancias (de España y de Salamanca), determinaciones (peñas e ingenios) y cualidades (silvestre, inculta) para distinguir cierta cantidad intensiva (*su* diferencia escritora), es decir, eso que le posibilita decir “yo, lírico” (doy frutos / hago poemas, etc.); en sor Juana es necesario reducirlas a cero para volver imperceptible su cantidad intensiva (*su* diferencia escritora), es decir, eso que cuando dice “yo, lírico” hace tropezar –una y otra vez– “mi torpe pluma” que, en consecuencia, *hace ruido* (y ella –se sabe– no quiere ruido con el Santo Oficio, que no es *el suyo, su oficio*, que como el de todo escritor –y ya el Inca y el Lunarejo decían– sin ser santo tampoco es sacrílego). Así, la doble condición opera, en Caviedes, rescatando su yo (*lírico*) por divergencia del hecho multitudinario (*criollo*); y, en sor Juana, rescatando su yo (*lírico*) por convergencia con el hecho multitudinario (*criollo*). Divergir de la multitud criolla o convergir con ella son simples modos de *colocarse* (estar en América) en función del reconocimiento de una *localización* (ser en América). Al ser modos, y no esencias, son naturalmente modificables y modulables; permiten así estrategias, que como tales, se

definen sobre un espacio singular, claramente definido entre sus límites. Pero ni la divergencia es disidente ni la convergencia es subversiva: no se trata de uniformar una verdad abstractamente. Perderse en la multitud, confundirse con ella (*entrarse religiosa*), hacer converger la experiencia hasta devenirla imperceptible (y no asexuada) es una característica del yo lírico sorjuanino, pero una característica que parte de un ajustadísimo reconocimiento de sus límites (diversos y muchos) y de la diferencia o cantidad intensiva (enorme) que produce la suma de desigualdades de distancia que la constituye. Del mismo modo que distinguirse de la multitud, producir distancia y satirizar la divergencia hasta volver perceptible una experiencia (*hème criado escritor no sabiendo*) es una característica del yo lírico de Valle y Caviedes, pero –otra vez– una característica que parte de un ajustadísimo reconocimiento de sus límites (naturales y comunes) y de la diferencia o cantidad intensiva (menor) que produce la suma de desigualdades de distancia que la constituye.

Se dice “sor Juana” y “Valle y Caviedes”, se habla de ellos y de cada uno, y se los distingue, a ambos, de un yo (lírico) y de un hecho multitudinario (criollo): ¿es que no son lo mismo? Es decir: ¿cómo se constituye *esa* diferencia? En principio –como ya se ha dicho– hay diferencia *justamente* porque hay algo en común, en función de lo cual se constituye. Pero también, el encuentro de esa diferencia implica un principio distinto, porque todo encuentro es un encuentro de principios. Y cuando digo “sor Juana” o “Valle y Caviedes” no leo una confesión de parte en el caso criollo, sino que distingo un sujeto (singular) *producto* de una diferencia que se *genera* entre un yo (lírico) y un hecho multitudinario (criollo). Ese sujeto es el contorno de una experiencia, la suma de sumas (*summa*) de desigualdades de distancia entre sus límites: *una figura*, que –aquí– se determina como la figura de un escritor. Esa figura es la unidad formal experimental de un conjunto de diferencias que la producen (u *obran*) como tal, o de las cuales se deduce como tal. Identifico un nombre (esa figura histórica singular, común y propia) no con una personalidad sino con cierta cantidad intensiva (yo) que se compone sobre una superficie multitudinaria (criolla, americana). Esa composición produce –nuevamente– un tercer cuerpo: el cuerpo de un escritor criollo singular (sor Juana, Valle y Caviedes); que, en tanto miembro, es parte de un tercer cuerpo distinto, pero común: esa comunidad criolla

(americana). Ese escritor –desde el punto de vista criollo, y como decía Lezama– “se debe más al hecho multitudinario que al rescate de su yo”, es decir: en tanto enunciador (localizado), es parte de un hecho multitudinario (*ser* criollo en América); y en tanto enunciación, se coloca de un modo distinto (*estar* criollo en América), componiendo *en* el hecho multitudinario *su* diferencia (yo). Pero esa cantidad intensiva, esa diferencia (*su* yo), es –como toda cantidad– fundamentalmente variable, lo que implica leer esa variación, y no una identidad subjetiva. †

Y he aquí uno de los problemas críticos fundante: el yo lírico es una variación de intensidad, una diferencia que retorna (en cada poema, o poéticamente) como diferencia de sí; el sujeto singular “sor Juana” o “Valle y Caviedes” es el contorno de una experiencia, *esa* figura, ya *generada* por el conjunto de diferencias de sus yos, ya *deducida* de la variación intensiva de todos ellos, ya *compuesta* como la suma de desigualdades de distancia entre sus límites. Identificar un yo lírico y un sujeto singular es posible, y hasta inevitable, en tanto hay diferencia *justamente* porque hay algo en común; y entonces se hace coincidir un nombre histórico (sor Juana) y una zona de intensidad (yo-mujer, o yo-intelectual, o yo-amo, o yo-escribo, o yo-criollo: *etcétera*); lo que no es imposible sino equívoco, y por lo tanto evitable, es pretender expresar esa identidad, esa coincidencia, como personalidad (feminista, neoplatónica/escolástica, lésbica amante, poeta, criolla), porque una identidad no es una abstracción ni una verdad uniforme, sino una coincidencia singular, una composición de diferencias, una suma de desigualdades entre límites concretos. La figura “sor Juana” o “Valle y Caviedes” está descentrada de sus “yo, lírico” y coincide –de forma general y concretamente– con todos ellos, bajo la condición de un hecho multitudinario.

Y este *estar descentrado* no determina la imposibilidad de una lectura verdadera o adecuada, sino que constituye la condición bajo la cual una verdad puede aparecer a la lectura, y una lectura puede adecuar una verdad; porque justamente a través de la suma de desigualdades de distancia (mayor y menor) entre esos límites (descentrados o no concéntricos) es que puede calcularse una diferencia, cierta cantidad intensiva, algo singular, concreto, único e irrepetible. Y ese cálculo diferencial, esa lectura, es –como todas– limitada e infinita, porque implica una infinidad de intensidades y diferencias

posibles bajo cierta relación (*entre estos límites*): implica todas las zonas de intensidad de que es capaz un sujeto singular bajo cierta relación de composición. Hay un límite en la lectura y escritura de un poema, de una lengua, de una vida; pero justamente por eso la lectura y escritura son infinitas, porque leer o escribir ocurre siempre bajo ciertas condiciones, en relación a ciertos límites (siempre trasladables y siempre circunstanciales), implicando todas las diferencias de que es capaz una composición, la infinitud de relaciones que producen e implican, que complican y explican, una lectura, una escritura.

Dicho de otro modo (y a modo de conclusión): el yo lírico, línea que surge de líneas, tiene forma de *asterisco*; y decir *yo* (yo, lírico) indica menos el extremo de una línea, ese punto final y abstracto, que el lugar cruzado, de forma general y concreta, por una infinidad de líneas, cuyos puntos pueden –entre sus límites y a su vez– devenir tantos cruces distintos de líneas comunes como sumas de distancias puedan expresarse cada vez. Y en este sentido –desde el punto de vista criollo– será convergente el cruce de líneas sorjuanino y divergente el cruce en Valle y Cavides: por un lado, un sujeto singular cuya figura la trazan líneas que convergen en un hecho multitudinario, lugar común cruzado por una infinidad de líneas distintas; por otro, un sujeto singular cuya figura la trazan líneas que divergen en un hecho multitudinario, lugar común también cruzado por una infinidad de líneas también distintas. Y este espacio y tiempo de cruce actualiza, *líricamente*, una situación lingüística: nuevamente, el problema es *gráfico* (ortográfico y cartográfico) y *rítmico* (contrapuntístico y armónico). En ambos casos el cruce “lírico” en el hecho multitudinario es diferencial y compositivo, esto es, involucra un diferencial o cantidad intensiva (yo); e involucra la unidad compositiva o figura (sujeto singular). En ningún caso se trata de experiencias excluyentes, exclusivas u opuestas: no hay comprensión (explicativa) de la unidad lírica del yo criollo en tanto se *separen* las experiencias expresivas que principian (complican) su afectación y concepción. Pero no poder separarlas implica poder distinguir las.

*

Alguien dice: “En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?”, y se constituye inmediatamente una figura (sujeto singular), compuesta por un hecho multitudinario

personificado (Mundo, sus intereses) en donde se rescata o distingue un yo (sus intereses y deseos, ambos perseguidos). Y continúa:

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento

poner bellezas en mi entendimiento

y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas;

y así, siempre me causa más contento

poner riquezas en mi pensamiento

que no mi pensamiento en las riquezas.

Y no estimo hermosura que, vencida,

es despojo civil de las edades,

ni riqueza me agrada fementida,

teniendo por mejor, en mis verdades,

consumir vanidades de la vida

que consumir la vida en vanidades.⁴⁰

El sujeto singular ¿es sor Juana? ¿Cómo se constituye el yo lírico, su diferencia: esa cantidad intensiva? Puedo hacer coincidir yo lírico y sujeto singular: los intereses perseguidos del yo y un sujeto singular que pregunta por intereses distintos que, de golpe (“Quéjase de la *suerte*”, dice el título), se encuentran en contrapunto (inarmónico) con los

⁴⁰ Sor Juana Inés de la Cruz (2004: 1, nº146). Sobre el “atrevimiento” de Méndez Plancarte (en sor Juana, 2004: 1, 520), dice Antonio Alatorre: “En el soneto ‘En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?’ (núm.146), que no es de consonantes forzados, las Eds. presentan dos de esas repeticiones [de palabra-rima]: *entendimiento* (vv.3 y 7) y *riquezas* (vv.5 y 8); en el verso 7 Méndez Plancarte pone *pensamiento* en vez de *entendimiento* (pero mantiene las dos *riquezas*). De hecho, no es imposible que las repeticiones se deban a sor Juana, que en este caso habrá violado muy adrede las reglas sonetiles.” (2003: 511). Nótese que, para “mundo” (v.1), se usa minúscula en Alatorre y mayúscula en Plancarte. No obstante, el mismo Alatorre (años antes), también utiliza mayúscula y dice: “El ‘Mundo’ del soneto (...) no puede ser sino Núñez [de Miranda]” (1987: 634), el (ex)confesor de sor Juana (lectura que –a mi entender– reduce el “mundo” de sor Juana).

suyos. Puedo hacer coincidir sujeto singular y nombre histórico: los intereses y deseos singulares de un sujeto y los de sor Juana. E incluso, puedo hacer coincidir nombre histórico y yo lírico: sor Juana y los intereses y deseos perseguidos del yo. Pero no todas las combinaciones son adecuadas de la misma manera, ni expresan la misma verdad adecuadamente, ni –menos aún– se expresan de la misma manera. Por sólo tomar un descentramiento: ni el yo lírico ni el sujeto singular expresan una zona de intensidad femenina, zona que “se correspondería” con sor Juana. Ahora bien: el nombre histórico “sor Juana”, esa *figura de escritor*, y su *diferencia escritora*, ¿son concéntricamente femeninos? Dicho de otro modo: ¿puede un nombre histórico tener *una*, y sólo *una*, personalidad? O también: bajo la condición del nombre histórico, ¿no hay una multitud de diferencias comunes, una cantidad de intensidades distinguibles, que componen –entre otras cosas– un nombre como propio?

Hay mucho más: si el punto de vista es criollo, es sencillo distinguir lo que constituye la doble condición, en función de que el soneto expone una *diferencia* de intereses y deseos (cfr.3.2), intereses que –sin anfibología alguna– remiten claramente a riquezas (palabra intencionalmente repetida *dos* veces: ver nota 39) *materiales* e *inmateriales* y a derechos más que a obligaciones; así como los deseos se explican –con verbos infinitivos– *poniendo* y *sacando*, es decir, en relación a su colocación, y la persecución (la dirección aunque no el sentido) complica la localización de un sujeto singular, cuya singularización es causa (además) de un singular intercambio: nada menos que un “intercambio” entre *un* yo y *el* Mundo. Pero, si el punto de vista es lírico, la construcción de un “yo, lírico” se evidencia (gracias a la *singularización* que lo figura) convergiendo con algo *común*, o *comunitario*, algo hasta torpe y liviano (como la pluma): “teniendo por mejor, en mis verdades, / consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades.” (nº146, vv.12-14) Y esta aliterada preferencia por las “vanidades de la vida”, ¿no es sino hecho multitudinario? Sin duda, un sujeto tan singular debería, como mínimo, aclararnos qué entiende por “vanidades de la vida”; si no lo hace es porque, justamente, ya hay un máximo evidente, y *entre esos límites*, su cantidad intensiva, *esa* diferencia (*su* yo: intereses y deseos) es enorme, aunque fácilmente calculable *por el lector* (es decir, por el *mundo*; y, por supuesto, por el *Mundo*). Su figura, ese sujeto singular, hace

converger sus líneas en un hecho multitudinario, las confunde allí (o dice intentarlo⁴¹). Pero la suma de desigualdades de distancia, entre esos límites, ya ha calculado su cantidad intensiva, ese yo que, *lírico*, se encuentra coincidiendo pero descentrado, inseparable pero distinto, de lo simplemente *criollo*. Ambas cuestiones (ambas zonas de intensidad) son distintas, e inseparables. ¿Y dónde está –entonces– “sor Juana Inés de la Cruz”, ese nombre histórico, y propio?

El quiasmo, los varios quiasmos del soneto, trazan o grafían un mapa (y –como se estudiará en el capítulo seis– retóricamente son las figuras de construcción no sólo fundamentales para distinguir la *colocación* del yo, sino la *matriz de figuración* de la poética sorjuanina⁴²). Y esa grafía, ese mapa, es *también* bio-gráfico, y en este sentido, la cartografía de los avatares de sor Juana coincide con el soneto 146 (y *también* con la *Respuesta*), aunque –como se ha visto– no lo determine. Ambos gráficos –descentrados– coinciden, o mejor: participan o *son parte*, permitiendo ver una zona de intensidad histórica (ese tercer cuerpo): los ruidos de la pluma sorjuanesca, una zona muy contrapuntística (ritmo que, naturalmente, devendrá fuga). Pero se trata de un mapa entre otros, una línea (melódica, de *aeidō*: yo canto, o digo en voz alta: *levantando* la voz) entre otras; un trazo (grafía, de *gráphō*: yo escribo, o digo en voz plana: *inclinando* la pluma) entre otros.

Y sin duda, uno de los problemas más gráficos de sor Juana, de ese nombre histórico, se explica (se desenvuelve y singulariza) en la suma de desigualdades de distancia entre su *ortografía* (la “rectitud” de sus letras) y sus *cartografías* (los mapas de sus composiciones, sus zonas de intensidad manifiestas); así como uno los problemas más rítmicos de su vida, de esa singularidad, complican (producen e implican) una armonía religiosamente descuidada (la vertical del conjunto, la consideración de *la* tónica rectora) y un contrapunto furioso (la horizontal donde alternan, quiasmados, sujetos y contrasujetos).

⁴¹ “lo *confusional* en tanto opuesto a lo *confesional*”, distinguía Néstor Perlongher (1997: 96).

⁴² En este sentido, es interesante la distinción de Néstor Perlongher (1997: 99) entre una “hipersintaxis”, de matriz barroca, y una antisintaxis, de matriz vanguardista (dadaísta, surrealista). Y también la precisa y prolija distinción que Cohen hace al respecto, y en función de las literaturas que, en un mismo idioma (español: peninsular y americano), se desentienden: “el *quid* del desentendimiento está en la sintaxis, en la rítmica, en la idiosincrasia temporal, y en cómo estos elementos repercuten en el sentido del relato o el poema”. (2010: 214)

Zonas de intensidad distinguibles pero no separables, el mapa criollo *puede* coincidir con el mapa lírico, y ambos con el mapa lingüístico: sus grafías se trazan sobre una misma superficie de escritura (que leemos, en sor Juana o Valle y Caviedes, como *obra completa*); sus ritmos –sea por frecuencia, sea por resonancia– componen el tiempo de modulación de una misma voz (que escuchamos, en sor Juana y Valle Caviedes: entre esos límites, como la de un barroco singular, distinta e intensamente americano). Y ese poder de coincidir no se articula como una posibilidad de distribución (*analítica*) sino en tanto potencia de producción (*sinética*), que como tal, implica una cuestión de grados, de diferencias, de cantidades intensivas (*pars potentiae*), inseparables de la potencia misma. Y aunque inseparables, son siempre distinguibles, y su distinción implica también una cuestión de grados y cantidades intensivas, de límites y condiciones de producción: la enunciación de un yo (lírico) es inseparable de su enunciado (lingüístico) y de cierto enunciador (singular); la enunciación de un yo (lírico) es distinguible de su enunciado (lingüístico) y de cierto enunciador (singular); el criterio de distinción opera en función de cierta contemplación, de cierto cálculo, de cierta lectura, que se compone en ciertas condiciones de enunciación *concreta* o *entre esos límites*: cada vez que sucede una enunciación los *mismos* planos y tonos participan (*son parte*) y lo hacen *distintamente* (*son parte intensiva*).

Ser parte y ser parte intensiva; ser distinguible y ser inseparable; poder participar y poder participar intensamente; poder distinguirse y poder componerse, es *naturalmente* ese modo barroco de ser-poder, esa potencia barroca singular: esa ética, esa estética, esa política.

3.4. Da capo: *maneras de leer (en español) el barroco (americano)*

Los mapas y ritmos literarios de América son diversos y, ya convergentes ya divergentes, se componen y distinguen en un hecho multitudinario, que es la literatura americana, esa potencia singular de la letra y la voz en América. Entre esos límites existen, críticamente, maneras varias de distinguir y concretar mapas y ritmos; existen variaciones. Una de las más sonadas, de las más marcadas –para el barroco americano– es la del

transvasamiento (Begonia López Bueno, 2006) y el trasplante (Octavio Paz, 1998). En ambos casos, el problema es –fundamentalmente– la causa: ya se trate de una *causa ejemplar*, según la cual la producción ocurre por similitud (analógica) y lo producido (copia) es inherente al modelo-ejemplar y se define por el grado de imitación; ya de una *causa emanativa*, según la cual la producción ocurre jerárquicamente por emanación y lo producido se define por el grado de alejamiento al principio o causa primera (cfr. Deleuze, 2002: 281-293); en ambos casos, el sentido del barroco americano no es ni está en América, por lo que su producción, *es* “en la medida de su separación” de todo aquello que no tiene, en América, su espacio de sentido. “En la medida de su separación” de España, del barroco español, de la lengua española, del Siglo de Oro hispano-no-americano, es donde podría particularizarse el *caso* del barroco americano (la *regla*, abstracta y universal, está –por definición– exactamente donde el *caso* no está ni puede estar *como tal*, en tanto se constituye como caso “en la medida de su separación”). Se trata, nuevamente, de una estructura crítica que opera según el principio del casillero vacío: el orden de la estructura es el de la falta y su verdad estructural es –invariablemente– su propio límite, en tanto su principio de ordenación remite a algo superior y/o previo (significante, simbólico, Ley, padre, etc.) y lo que da sentido es su grado cero (lingüístico o inconsciente), esa falla/falta, a partir de la cual el movimiento –yerra su lugar pero– significa (cfr. Deleuze, 2005: 223-249 y Dosse, 2009: 261-305). Lógica binaria y valorativa, es decir, posicional y moralizante, esta manera de concebir al barroco americano no hace sino otorgar sentido a través de las categorías de identidad y de oposición, lo que lleva –inmediata e inevitablemente y en términos del sujeto– no sólo a la representación sino a otro (u Otro), que no “significa” una diferencia sino la separación del uno: el otro del uno (oposición y valor / posición e identidad; oposición e identidad / posición y valor).

Lo que se pierde (y no existe una crítica ejemplar/eminentemente sin *algo perdido* que *es* –o *debe ser*– *buscado*) es el sentido común: no hay sentido de la diferencia sin un sentido común. Y lo común, esa *noción*, no es ni puede ser ejemplar o modélico, jerárquico o primero, porque su causa es inmanente y porque es aquello que es común a todas las cosas, que es lo mismo en todos los enunciados, es igualmente en la parte y en el todo, y se dice de *lo que se encuentra en muchos sin ser esencia de ninguno singularmente*. En esa noción

común se encuentra la diferencia singular. En la noción de barroco, en su modo de distinguir sin separar, se encuentra un barroco singular americano, inseparable del español pero distinto, cuya distinción tiene sentido *entre estos límites*, es decir, los americanos. No distingue Góngora menos inseparablemente que sor Juana, porque ambos tienen en común el barroco, ese modo de hacer (o ser-poder); pero la distinción sorjuanina tiene, *concretamente*, unos límites muy distintos y un efecto de producción incomparable (aunque componible con el gongorino), puesto que *se encuentra en condiciones distintas*, lo que hace que su poesía pueda ser barroca pero no española, y no –justamente– “en la medida de su separación” de España o de la poética gongorina, sino por la suma de desigualdades de distancia entre sus límites (americanos, vitales, poéticos, políticos, etc.), por la diferencia o cantidad intensiva que se lee en su poética y en sus poemas; por la doble condición criolla que hace que sus intereses y deseos (y los de muchos de sus yos, líricos o narrativos, siempre distintos) se enuncien, en función del tercer cuerpo que componen (comunidad criolla, América criolla), como partes sin derecho de participación adecuado, como extensiones (corpóreas, e incluso membradas) sin intensidad (afectiva, conceptual) acorde.

La unidad de sentido está en lo común; pero es una unidad que sólo se distingue como tal en tanto se encuentran allí principios distintos, sólo distinguibles en la unidad que componen y en la cual pasan a componer, a su vez, unidades distintas y principios comunes. Porque todo principio es un encuentro de principios, no hay en el encuentro ningún origen, ningún comienzo (que expresan –evidente pero no simplemente– grados de intensidad distinta de una potencia de principio). La unidad de sentido está en América, esa noción común, sólo distinguible en tanto se encuentran (y se encontraron) allí principios distintos. Y ese encuentro expresa, no un origen ni un comienzo americano, sino un principio: la unidad de principios.

Paso entonces a los principios de unidad.-

SEGUNDA PARTE

Principios de unidad

*Discípulos de nuestro caviloso azar,
hubimos de ser creaturas
de nuestro seso y encuentro.*

Martín Adán

Un lugar común, la ciudad barroca

América, 1680: apenas un principio, que como todos, es un encuentro de principios (espaciales, temporales). Y entonces –según Bajtín (1989: 408)– también un cronotopo: aquello que permite que aparezcan los sentidos, sean los de un acontecimiento, los de un pensamiento, los de una experiencia. Principio de aparición, principio de expresión: *América-1680*. Y en tanto encuentro, ese principio, implica y produce un vínculo, cierta atadura que no sólo se expresa y aparece gráfica y rítmicamente (una geografía, una historia), sino que –y para hacerlo– modifica en el cruce tanto la geografía como la historia (sus mapas y líneas, sus letras y cantos, sus trazados y tejidos). Así, *América-1680* es no sólo un principio de aparición y expresión, sino un *principio de aparición y expresión distintas*: una articulación que encuentra en lo inseparable (vinculado) formas distintas (de vinculación).

Y es que 1680 resulta –para el barroco al menos– si no un momento bisagra, al menos una fecha emblemática, puesto que marcaría el principio del fin: el del esplendor áureo de la literatura y cultura españolas (que –ampliando apenas el período propuesto por Ticknor– iría desde la publicación de la *Gramática castellana* de Nebrija en 1492 hasta la muerte de Calderón de la Barca en 1681¹). Sin embargo, y tratándose del barroco (cfr.1), poco indica el tiempo sin la consideración del espacio, esa variable que –sin ir más lejos– hace de la expresión “principio del fin” tanto un momento como un umbral, y entonces un paso o traslado entre zonas que bien podrían vislumbrarse y distinguirse. Ocurre que la “literatura española” –en 1680– ya había trasladado varios de sus límites y umbrales,

¹ Para George Ticknor la literatura fija su “período de mayor gloria” (1851: 2, 5) cuando el Estado de su país también lo alcanza. En este sentido, la historia de la literatura española tiene dos grandes bloques: antes y después de Carlos V (1851: 1, 9-10); y su esplendor, por tanto, se liga –fundamentalmente– al desarrollo de las luchas contra musulmanes y judíos (1492), protestantes (1517-1648), etc. En este sentido, el “siglo de oro” duró “poco más de un siglo” (1851: 2, 21) y, como ya había advertido –con disgusto– Luis J. Velázquez en su *Origen de la poesía castellana* (Málaga, 1754, pp.66-67), es un proceso que sigue “las huellas de los escritores italianos y provenzales” (1851: 1, 10), y que –como sostuvo Cristóbal de Mesa– alcanza su apogeo durante el reinado de Felipe III, cuando se completa “la realización de una monarquía católica universal” (1851: 2, 7). La cuestión “italiana” (*extranjera*) en la conformación de una literatura (*nacional*) “española” continúa siendo tema y problema no sólo para la historia sino para la crítica literaria, como –ya desde el título– desarrolla Ignacio Navarrate en *Los huérfanos de Petrarca* (1997), entre otros.

diseminando tanto la temporalidad de sus esplendores como la geografía y nacionalidad que designaba. La cartografía de esa *letra* y la rítmica de esa *voz* resultaban, si no más confusas gramaticalmente, al menos cultural y políticamente más complejas. Y la obra de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y de Juan del Valle y Caviedes (1645-1698) no sólo enfatiza distintamente este vaivén de traslados complejos, sino que también expresa –así sea emblemáticamente– el arco que la literatura comenzaba a trazar en el campo de la cultura áurea, que siendo hispana ya no era estrictamente española. Como ocurría con la lengua (cfr.3.1), también la cultura y el barroco –al decir inmejorable de Espinosa Medrano en su *Apologético*– abandonaban sus “rincones de hispanismo” para encontrar un “nuevo ser” (1982: 46 y 47). Y como de áureos arcos e inclinados traslados se trata –y como todo principio es un encuentro de principios, distintos pero inseparables– mientras principiaba el fin de *un lado*, se afinaba el principio de *uno distinto*, de modo que –naturalmente o en la misma órbita– atardecía el esplendor peninsular cuando, en América, “amaneció entonces nuestra poesía” (1982: 47).

Naturalmente no fue así, es decir, de un día para el otro; y cuando el Lunarejo dice “nuestra poesía” refiere en primer lugar a la castellana, y en cualquier caso a la española, aunque la propiedad hispana de ambas ya se encuentre en boca de un indiano, fuera de los rincones de hispanismo. Tampoco atardeció y amaneció en la poesía y la literatura (española y americana) tan ordenadamente, puesto que no sucedió separadamente (o por turnos) sino distintamente (o por modos), y en consecuencia, no se trató de *uno y otro* (principios encontrados) sino de *uno en dos distintos* (encuentro de principios): en el mismo mapa barroco (hispano) apareció una figura distinta (americana), en la misma historia (áurea) se expresó distintamente un *cénit como caída* y un *Oeste como Este*²: el traslado, si bien indica una dirección (orbital), no anula la variedad de sentidos (inmanentes), su vaivén rítmico y gráfico. Por eso la imagen del Lunarejo –y su réplica, en el *dictum* de Lezama: “Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América” (1993: 100)– es

² “Con su opción por el oeste [Colón] daba comienzo a la emancipación de ‘Occidente’ (*Abendland*) de aquella, su orientación hacia Oriente”, dice Sloterdijk en *Sphären* (cit. en Marramao, 2006: 20), enfatizando el vaivén entre *Abend* (tarde, noche; *Abendland*: Occidente) y *Morgen* (mañana; *Morgenland*: Oriente), algo que también ocurre con Occidente (de *occidere*: caer, morir) y Oriente (de *orire*: levantarse, nacer), aunque sin el –fundamental– matiz espacial (*land*).

menos exacta que cierta; e históricamente más precisa, y cruda, la que ofrece Martín Adán en *De lo barroco en el Perú* (quien también sugirió –1982: 382– la dilatación, resistencia y caída del Renacimiento español en el seiscientos americano):

España se desangra en la españolización de las Indias; es acá donde prospera y arraiga su mejor hijo, donde comercia su burguesía, donde cristianiza su clero. Intrépida, no aparta ni aniquila al indio: lo bautiza y lo unce en el tiro de su progreso. (1982: 352)

Pero si inexacta históricamente, la imagen del Lunarejo es culturalmente adecuada: la *traslatio* era un antiguo motivo europeo (y bíblico) que permitía expresar o –mejor– hipostasiar la unidad y continuidad (imperial-espiritual antes que lingüístico-cultural) de sus distintas partes o zonas en un devenir solar (Este-Oeste)³; es decir que era –para América– un motivo menos poético que de discordia, ya que la *unidad* americana (cultural, lingüística, literaria) y su *continuidad* (o discontinuidad) histórica y geográfica tenían principios distintos, principios que se encontraban fuera de los rincones de hispanismo, aunque bajo su imperio: principios inseparables entonces, pero sin duda distintos. Y así también el barroco (cfr.1.3): *entre estos límites*, inseparables y distintos, se expresó y apareció su principio (cfr.3.4).

Pero este *fondo* de mitología solar (naciente-poniente) que evidencia la “cultura áurea” europea y que explica –en buena medida– su melancolía barroca (Benjamin, 2006) y especialmente la española (De la Flor, 2002) –ya que no se remontaba el español, en América, al origen (o levante del sol) sino que seguía su curso, “en caída”, hacia el poniente (de su origen)⁴–, es el que *también da forma* a sus ciudades, o más precisamente, a

³ Aunque “De la palabra *transfere* (‘trasladar’) se tomó el concepto de *traslatio*, fundamental en la teoría medieval de la historia”, Curtius (1955: 52) lo recoge de un pasaje de la Biblia (Eclesiástico de Jesús ben Sirac, X, 8), para considerarlo el fundamento teológico de la concepción medieval de la historia, referida principalmente a San Agustín y a su interpretación alegórica del Libro de Daniel (II, 31 y ss., VII, 3 y ss.). No obstante, la idea ya aparecía en Horacio (*Epístolas*, II, 1, 156-7); y conceptualmente implicaba y explicaba no sólo cierta *unidad imperial* (o *traslatio imperii*: paso de poder de Roma a Carlomagno, por ejemplo), sino una *continuidad cultural-espiritual* (o *traslatio studii*: paso de saber de Atenas o Roma a París, como consta –literalmente– en una carta de Heirico a Carlos el Calvo en el siglo IX). En cualquier caso, como explicita Navarrete, la *traslatio* es una “metáfora clave que explica (...) la inexorable conexión entre la regla imperial y el dominio cultural”. (1997: 11). Al respecto, véase también mi nota 2 en el capítulo 2.

⁴ “Pues bien, el pesimismo sobre el mundo y el hombre, superable, o, mejor, compensable, en último término, por la religión, por la educación, por la intervención oportuna y adecuada del propio hombre, es la actitud mental de los europeos en el siglo XVII, en lo cual los españoles no son excepción.” Maravall (1998: 328).

la ciudad barroca, que sería –modernamente– la matriz de la ciudad occidental. Por eso Barthes, en Tokio, se “desorienta” al encontrar su centro vacío, ya que

conforme al movimiento mismo de la metafísica occidental, para la cual todo centro es el lugar de la verdad, el centro de nuestras ciudades [concéntricas] es siempre *pleno*: lugar marcado, en él se reúnen y se condensan los valores de la civilización: la espiritualidad (con las iglesias), el poder (con los despachos), el dinero (con los bancos), las mercancías (con las grandes tiendas), la palabra (con las ágoras: los cafés y los paseos). (2001: 31)⁵

Perplejo y a la vez encantado, nocturno e itinerante, el siglo XVII vio reflejados ambos extremos (Este-Oeste, Cielo-Tierra), y ante la inminente pérdida de límites (sagrados, cosmológicos), y la necesaria demarcación de fronteras (humanas, nacionales), trazó un esquema que pudiera, si no desambiguar el espejo, al menos reproducirlo con cierto orden. La constelación de un cielo que descentraba a quien lo observase y la centralización de un poder terreno cada vez más vasto y absoluto, fueron no sólo contemporáneos sino necesarios para trazar caminos seguros, o simplemente repetibles, sobre un insondable mar devenido *terrae plus ultra*⁶: mercados y “cautivos” en ciernes. Cedía el punto de fuga y la corta visión en relieve, el contorno nítido (orgánico) ya no distinguía primer plano y paisaje o fondo (Wölfflin, 2007 y Deleuze, 2007): el espacio ni era un accidente de los objetos ni una propiedad de los cuerpos⁷. El infinito, hasta entonces

⁵ Sin embargo, “cuando los occidentales hablan de los ‘misterios de Oriente’, es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esa cualidad. (...) a ese universo de sombras, que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido conferirle [los antepasados] una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. En apariencia ahí no hay más que puro artificio, pero en realidad las cosas son mucho menos simples”, dice Junichirō Tanizaki en *El elogio de la sombra* (2002: 48-49), páginas después de resaltar cómo, incluso en la construcción de las casas, puede verse esa diferencia constitutiva: mientras los tejados occidentales protegen de la intemperie y buscan recoger y difundir al interior la mayor luz posible, los orientales se hacen como “un quitasol”, y “en esa penumbra, disponemos la casa.” (42) El sol (y su mitología: central, lumínica, verdadera) enraiza –caverna de Platón mediante– una noción de lo bello muy distinta de la oriental que, “exotismos” y “reveses” mediante, alcanza al barroco, a su “oscuridad”, su “claroscuro”, su “luz incierta”.

⁶ “El espacio marítimo se ha estriado en función de dos conquistas, astronómica y geográfica: *el punto*, que se obtiene por un conjunto de cálculos a partir de una observación exacta de los astros y del sol; *la carta*, que entrecruza los meridianos y los paralelos, las longitudes y las latitudes, cuadrículando así las regiones conocidas o desconocidas”. Deleuze y Guattari (2002: 488); cfr. también, G. R. Crone (1956) y O’Gorman, (2004).

⁷ “La teoría aristotélica del ‘lugar’ pone fin, en el siglo IV, a la especulación de la filosofía presocrática sobre el infinito y sobre sus posibles representaciones (...) Esta noción permite a la Cristiandad imaginar un universo limitado, contenido en algo que no es un espacio físico, sino el Empíreo donde está el Padre Nuestro con sus santos.” Benévolo (1994: 15); cfr. también Ciordia (2004: 112-4).

jerarquizado, unificado, que permitía a la perspectiva (filosófica o pictórica, urbanística o política) su función de encuadre y la representación de la unidad (numérica), perdía su valor sagrado y su cualidad extrema (posicional) para convertirse en una construcción geométrica “neutral”, relativa (diferencial), ni siquiera humana⁸. La diferencia topográfica (Este-Oeste, Cielo-Tierra) pasaba de centrípeta y vertical, a centrífuga y horizontal.

La *ciudad barroca* y su *red de capitales* no sólo contribuyeron sino que perfeccionaron, tanto la diseminación y el traslado de multitudes (humanas, minerales o dinerarias), como la dominación de sus unidades (políticas o espirituales) y la administración de sus uniones (económicas, culturales o sociales). Por eso, si bien la pólvora y el catalejo, el reloj doméstico y la contabilidad por partida doble, están lejos de ser causas fundamentales de la decadencia de la ciudad medieval y del surgimiento de la ciudad barroca/moderna (puesto que –aclara Mumford (1966: 2, 483)– “si se emplea el término con precisión, no hay ciudad renacentista”); todos ellos indican hábilmente hacia y desde dónde se estaba produciendo el cambio: “una especie de clarificación geométrica del espíritu” (1996: 2, 482). Y esta clarificación geométrica operó, principalmente, a través de tres procedimientos: la desagregación, la concentración y la repetición de un *mismo* infinito –ahora– absolutamente relativo (*diferencial*), que tuvo como estría fundamental a la recta y clara avenida, esa línea nueva y definitiva que trazaba un horizonte interno e indeterminado (o infinito pero limitado) en el núcleo urbano. Y como el nuevo trazado no estaba pensado para el peatón sino para el vehículo, fueron el tránsito y la velocidad los que definieron no sólo la circulación sino el modo de *estar* (y su relevancia respecto de *ser*). Vale decir: la ciudad barroca –la ciudad moderna– se constituye como un dinamismo de estados; como los retratos de Arcimboldo, sus partes y apariencias son tan inesenciales como definitorias. Sin embargo, estriar el espacio no era *el* problema, sino diseñarlo y reticularlo para que garantizara –inmediatamente– la eternidad de un poder que se concebía no sólo como terreno sino como absoluto. La plaza central (plaza *de armas* –en América– o *mayor* –en España), rectangular y abierta con calles que irradiaban, y las anchas avenidas, desde las

⁸ “Con prescindencia de todo lo demás que podía significar, el plano barroco representaba la conquista militar del espacio: los resultados humanos no eran tenidos en cuenta”. Mumford (1966: 2, 532). Y también: “el clasicismo tradicional, estimulado por estas experiencias asistemáticas [barrocas], aumenta su estructura racional e impersonal”. Benévolo (1967: 112).

cuales se accedía –de un solo golpe– a una visión ordenada de conjunto, fueron la cifra del nuevo urbanismo. Una cifra cuya *forma* fue la de un asterisco; un asterisco cuya articulación urbana fue la del *plano*; un “plano en asterisco [que] fue, de hecho, una contribución original del barroco” (Mumford, 1966: 2, 529).

El asterisco urbano habilitaba los tres procedimientos antes mencionados: *desagregaba*, el centro de la periferia, el espacio público del privado, los edificios de oficinas de las viviendas, el placer del trabajo, la calle de la cuneta (más tarde vereda), la fachada del interior, el orden abierto de la subordinación cerrada, la administración comercial de la industria, el mercado de sus productores, consumidores o distribuidores; asimismo *concentraba*, en el palacio todas avenidas, en la capital todas las “plazas”, y en el gobernante el poder político (antes desperdigado en familias feudales y corporaciones municipales), unificando valores y medidas, conformando ejércitos civiles (burocráticos) y militares –ya no mercenarios o locales sino nacionales– y volviendo inevitable el paso de cualquier voluntad (y de cualquier mirada) por el punto cero de un orden que numeraba con exactitud y posicionaba con abstracta determinación toda materia; y también –cualidad fundamental de este planeamiento– *repetía* (al infinito): todas las ciudades y todas las avenidas se volvían, geoméricamente, iguales; así como todos los libros y todas las palabras se volvían, textualmente, legibles; porque la ciudad barroca ya no traduce, no compatibiliza ni contemporiza, sino que lee, y vuelve a leer (parodia), ojea, y vuelve a hojear (escorza). Una misma forma del espacio en un lugar distinto, *uno en dos distintos*, e incluso *uno en todo lo distinto*, ya que el plano en asterisco diseña y captura el espacio infinito al trazar en él recorridos constantes y repetibles, sin importar cuánto o cómo se lo conozca: una vez establecidas las líneas rectoras y su centro-matriz, “hasta lo que no se ve puede ser fácilmente deducible por la imaginación” (Mumford, 1966: 2, 532). En cada punto (en un punto cualquiera) podía acontecer –siempre– un asterisco. Y este inmenso poder de predicción (una de cuyas derivas será el panóptico de Bentham, cfr. Foucault, 2001: 199-230), esta máquina imperial de leer y construir lugar donde sólo parecía haber espacio (o “nada”⁹), produce al mismo tiempo un desmedido efecto de agorafobia: horror al

⁹ “La primera ciudad novohispana, la Villa Rica de la Vera Cruz, es una ciudad imaginaria, una ciudad escriturada en un libro de actas ante escribano.” Glantz (2006: 38).

vacío. La rectitud interminable de la avenida, la línea ininterrumpida y horizontal de tejados, la repetición en las fachadas de elementos uniformes (cornisa, dintel, ventana y columna), el uso decorativo de la naturaleza en jardines o parques, convierten a la ciudad en un lugar más que humano y menos que divino. Otro tanto ocurría en el cielo: la geometría “neutral” del asterisco era exacta y ubicua, pero inmisericorde.

Y he aquí que esta forma barroca (*asterisco*) y su articulación urbana exhiben un carácter usualmente desapercibido, puesto que se trata de un carácter “poco serio”, un carácter sobre el cual cabe hacer un último y muy breve comentario, antes de considerar la forma barroca y su articulación urbana de manera menos general y concretamente en la obra y ciudad de sor Juana (México) y de Valle y Caviedes (Lima). Tanto el encuentro de principios y su *uno en dos distintos*, como el motivo de la *traslatio* y su fondo mítico-solar (naciente-poniente), tanto la forma urbana moderna (centro-asterisco) como su *red de capitales* (diseminación y control), retienen en el barroco un carácter *ambivalente* –y *carnavalesco*, según lo define Bajtín en su estudio sobre Rabelais– que si bien se encuentra en clara decadencia (que ambigua lo ambivalente) y definitiva disgregación (que equívoca su dualidad no contrastiva), exhibe aún el sentido generativo-degenerativo de su unidad articulada, de su forma unitaria¹⁰. De esta manera, la misma forma-ciudad moderna presenta un mundo al revés a través de elementos tan matrices como la avenida, puesto que éstas –entre otras funciones– “sirven como espejo reductor” (Mumford, 1966: 2, 533): es decir que no sólo espejan e invierten (detrás-delante) sino que reducen (alto-bajo). Y así, comenta Mumford, “Versalles, contemplado desde gran distancia, no resulta más majestuoso que una unidad fabril horizontal”; e incluso, “la figura humana central, rey o zar, se hizo cada vez más pequeña y pronto alcanzó el punto de desaparición política.” (533) El palacio vuelto fábrica, el rey tan pequeño como el más mínimo súbdito, no es sólo –como piensa Mumford y desbroza Foucault– la paradoja de un poder que centraliza su fuerza al mismo tiempo que despersonaliza su eficiencia, sino también el *eco desleído* de una comicidad popular tan antigua como la ciudad y sus articulaciones y formas. Y así se encuentra a Bramante (quien proyectó la Basílica de San Pedro), en un libelo

¹⁰ Cfr. Bajtín (1990). De la disgregación y petrificación de la ambivalencia carnalesca en el barroco me ocuparé en el próximo capítulo.

contemporáneo, sugiriendo a San Pedro “que reemplace el camino proverbialmente angosto y difícil al Cielo por una ancha avenida, recta y bien pavimentada” (Mumford, 1966: 2, 529)¹¹; y así también –mucho antes– Aristófanes en su comedia *Las aves* parodiaba los planes y planos urbanos de Metón, un astrónomo (inventor del ciclo metónico), geómetra e ingeniero griego, que propuso para la ciudad nada menos que un plano en asterisco, ocurrencia que el “urbanismo barroco convirtió (...) en un hecho solemne” (529).

Pero de las complejas, y en parte desatendidas, relaciones entre cielo y tierra en el barroco, y especialmente en el americano, me ocuparé en el capítulo siguiente. Mientras que en éste pretendo atender cierto vínculo urbano, cierta relación entre ciudad y literatura, y puntualmente: entre la ciudad de México y la obra de sor Juana Inés de la Cruz, y entre la ciudad de Lima y la obra de Juan del Valle y Caviedes. O, anticipándonos, pretendo indagar cómo la ciudad y su forma barroca (moderna) produce, en la obra de sor Juana, una literatura principalmente vinculada al espacio y la imagen (un espacio de encuentro, cfr.3); mientras que –en la obra de Caviedes– la literatura se liga principalmente al tiempo y la voz (un encuentro de tiempos, cfr.3). Nuevamente es *entre estos límites* (espaciales y temporales, Norte y Sur), y en este *encuentro de principios* (ciudad-imagen y ciudad-voz) que encuentro el principio crítico para leer estas obras y su vínculo urbano-barroco.

Para esto, disponemos de dos pequeños conjuntos de textos que permiten situar la cuestión: por un lado, el *Neptuno Alegórico* y la “carta” al padre Núñez de Miranda de sor Juana; por otro, los poemas dialogados de Valle y Caviedes (especialmente los diálogos entre la Vieja y Periquillo) y su poesía “de circunstancia” (especialmente, la dedicada a los terremotos).

¹¹ El libro al que se refiere Mumford probablemente sea *Simia* de Andrea Guarna da Salerno, publicado en 1517, mismo año en que Lutero –en Wittenberg– presenta sus 95 tesis. Sin embargo, la proyección y construcción de la Basílica de San Pedro (iniciada en 1506 y ligada a la venta de indulgencias) tuvo numerosas y variadas repercusiones, de las que no quedó exento Donato Bramante.

4.1. *La ciudad y sor Juana Inés de la Cruz*

Entre los traslados y arcos de que fue testigo 1680, se encuentra el *Neptuno Alegórico*¹² de sor Juana Inés de la Cruz, obra que puede ser leída no tanto o no sólo como la idea y descripción del arco triunfal con que fue recibido en América el nuevo virrey, Tomás Antonio de la Cerda, Conde de Paredes y Marqués de la Laguna, sino como el texto que evidencia un pasaje (y viraje) fundamental (y fundacional) en la obra y vida de la escritora mexicana, como ya vislumbraba Octavio Paz (1998) y confirmaba Antonio Alatorre (1986). Usualmente poco valorado por su carácter de “texto por encargo” o –como lo describe Puccini– “obrilla ciertamente menor y de puras circunstancias” (1997: 147)¹³, el *Neptuno Alegórico* se revela como un umbral crítico tanto de su situación como monja-escritora –en el marco de una sociedad colonial– como de la situación de su escritura –en el espacio de una cultura predominantemente masculina. Ocurre que también aquí se percibe un “principio del fin”: el de una monja que escribe.

De esta manera –y en función del primer corpus indicado–, pretendo exponer y desarrollar la siguiente hipótesis: lo que elabora sor Juana en el *Neptuno Alegórico* (1680) es –además de un “arco triunfal”– su propia *traslatio*, la que va de una monja (que escribe) a una escritora (entrada religiosa), arco que también se elabora como cierto triunfo de su escritura; esa *traslatio* implica y produce el *espacio público* (urbano) tanto como su *figura* (la de un escritor, cfr.3.3), todo lo cual expone ciertas tensiones entre lo íntimo y la intimación, lo público y la publicación, lo común y la comunidad, y finalmente, entre un

¹² *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de Méjico, en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que ella reside, etc.; Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad.* Sor Juana Inés de la Cruz (2004: IV, 355-410). Para facilitar la referencia, indicaré NA (*Neptuno Alegórico*) y el número de página.

¹³ Cabe destacar que el difundido prejuicio ante estos “textos por encargo” es absolutamente infundado no sólo estética sino históricamente, sosteniéndose en una discutible “autonomía” del arte; sin referirme a las artes plásticas, la música, la ópera, el cine, o –y sobre todo– a la arquitectura: ¿no fueron la *Eneida* y *El viejo y el mar*, las crónicas de Martí y el “Canto a la Argentina” de Darío, las *Cartas* de Cortés y las aventuras “post-mortem” del inolvidable Sherlock Holmes (y cada uno a su manera): *textos por encargo*?

hecho multitudinario (ser monja) y el rescate de su yo (escritora) o entre un nombre común (sor) y un nombre histórico (sor Juana), como se evidencia en la “carta” de ruptura a Núñez de Miranda (1682), quien fuera su confesor desde mediados de 1667; y así, se concibe y practica una poética vinculada a su circunstancia.

4.2. *Espacio y figuras públicas: el Neptuno Alegórico*

Amanecía el jueves 19 de septiembre de 1680, cuando el correo difundió por la ciudad de Nueva España la noticia de que el domingo anterior había llegado al puerto de Veracruz quien sería el próximo virrey acompañado de su esposa, la señora doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga¹⁴. Como ocurría desde el 22 de diciembre de 1528, los recibimientos de gobernantes eran celebrados con arcos o portadas triunfales, de modo que sin dilaciones, como consta en las actas capitulares, el viernes 20 se trató el tema en la sesión del cabildo de la Iglesia Catedral Metropolitana de México. El arcediano Juan de la Cámara propuso encargar la concepción del arco al padre Valtierra; el tesorero Ignacio de Hoyos Santillana, evaluando la singularidad de la ocasión –y en vistas de que la ciudad había encargado el suyo al conocido Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)– consideró más apropiado que fuera la madre Juana Inés de la Cruz quien llevara adelante el trabajo, por el cual debía pagarse, “sin que de esto se haga ni se alegue ejemplar en adelante”¹⁵, la generosa suma de 200 pesos (y no 150, como sugería el arcediano). Sólo un voto favorece a Valtierra: el cabildo elige a sor Juana. Consultado el arzobispo- virrey Fray Payo Enríquez de Rivera, se procede a comunicarlo a la monja. El 30 de noviembre entra oficialmente (había llegado a la ciudad el 30 de octubre) el virrey en Nueva España, y dos arcos los reciben: uno del Ayuntamiento, otro de la Catedral¹⁶.

¹⁴ Cfr. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, cit. en Alberto G. Salceda, “Introducción” a sor Juana Inés de la Cruz (2004: IV, xxxvi).

¹⁵ “Decreto capitular para que [a] la madre Juana Ynés de la Cruz, religiosa de Sn. Gerónimo, se le libren 200 p[esos] por haber hecho la idea del arco triumphal para el resevimiento del Sr. Virrey Marqués de Laguna” (firmado el 8 de noviembre), en Alatorre (2007: 21).

¹⁶ Como sostiene Morales Folguera, estos poderes (el laico del ayuntamiento y el religioso de la iglesia) solían disputar y promover sus propias fiestas, excepto cuando la celebración tenía “un carácter mixto” (1992: 447)

La situación, además de premura, exhibe cierta excepcionalidad. La elección de sor Juana es singular, y no sólo por tratarse de una mujer, sino porque pone en evidencia la dimensión pública de su figura como escritora, su *diferencia escritora* (cfr.3.3). Como señalaba Alatorre (1986), la llegada del virrey y el encargo de idear el arco de la Catedral son decisivos en la vida de la escritora: poco después (en 1682) decide terminar la conflictiva relación con su confesor y director espiritual, el padre Antonio Núñez de Miranda, y escribe la polémica “carta”, conocida como la de Monterrey (donde fue hallada por el padre Aureliano Tapia Méndez, quien la publicó en 1981, es decir, casi 3 siglos más tarde); al mismo tiempo, entra en relación con los nuevos virreyes, y especialmente con la virreina, quien será no sólo amiga y protectora de la monja sino la que aliente la publicación de sus poesías en España¹⁷; y por último –y como coinciden los críticos y estudiosos de su obra– podría describirse la década del ‘80 como la más intensa en la producción de la mexicana, así como también la más compleja, al menos en términos de lo que esa misma producción implicó a su –creciente– “aura popular”, como ya se la describía en 1689 (volveré sobre esto en el próximo capítulo). En cualquier caso, el *Neptuno Alegórico* podría considerarse la obra que consolida definitivamente la fase pública (y política: la *res publica*) de su carrera como escritora¹⁸.

Ya en el mismo año de 1680 se encuentran referencias y elogios elocuentes tanto para la obra como para su autora. Sigüenza y Góngora, en su *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* (idea y descripción del otro arco), amparado por una cita de Eurípides opta por componer su arco con motivos y personajes prehispanos y no con las

o cuando se trataba de un poder “supramunicipal, el virrey” (1992: 448); e incluso afirma que “la colaboración entre ambas instituciones fue más frecuente de lo que en principio se podría pensar” (448).

¹⁷ Me refiero a *Inundación Castálida* (1689), primera edición de su obra reunida; antes de 1680 habían sido impresos en México, de forma suelta, juegos de villancicos (1676, 1677, 1679) y un poema (1668). Cfr. también, Alatorre (1987: 646).

¹⁸ Idea que aparece sugerida (aunque no desarrollada) por Verónica Grossi (2007: 91). Así también, dice Alatorre: “*Neptuno Alegórico* –ese arco de doble triunfo: para el nuevo virrey de México y para la monja que al fin revelaba plenamente su talento” (1987: 640); y años después, confirma: “A partir de 1680, gracias a la admiración producida por el *Neptuno Alegórico*, la vida de sor Juana comenzó a ser algo radicalmente distinto de lo que había sido. (...) No hay duda posible: el *Neptuno Alegórico*, prescindiendo de su peso intrínseco (...) fue para la autora el comienzo de su gran época (1680-1693), la que le ha dado un lugar permanente y glorioso en los anales de la literatura.” (2010: 271).

comúnmente utilizadas “mitológicas ideas de mentirosas fábulas” (1984: 172)¹⁹. No obstante lo dicho, dedica prácticamente todo el Preludio III a la acertada preferencia de sor Juana para su arco, pues “[e]ntre los mentidos dioses sólo Neptuno tiene tan legitimada su alcurnia que es su nobiliario el Génesis y su historiador Moisés” (1984: 177). Y como si esto fuera poco, luego de aclarar lo expresado en el Preludio II (que “más tiene por objeto dar razón de lo que dispuse en el arco que perjudicar lo que (...) ideó la madre Juana Inés de la Cruz”, 1984: 176), y de demostrar que Neptuno es hijo de Misraím, y por lo tanto, cuán pertinente y sabia ha sido la elección de la moja, dice directamente de la escritora: “no hay pluma que pueda elevarse a la eminencia donde la suya descuella, cuánto y más atreverse a profanar la sublimidad de la erudición que la adorna.” (1984: 177) Y enseguida repara en “la reverencia con que debemos aplaudir *sus obras*” dado que se trata “del peregrino ingenio de la madre Juana Inés de la Cruz, *cuya fama y cuyo nombre* se acabará con el mundo” (1984: 183, cursivas mías). Se refiere –cabe recordar– a una sor Juana que – en 1680– apenas ha publicado “obras”, e incluso, a una sor Juana cuya “fama” y “nombre” acabarían asociados no justamente con éstas (anteriores a 1680, o de carácter religioso²⁰). La *figura* de sor Juana, si no tan pública ni publicada aún, tenía entonces y localmente una dimensión que comenzaba a trasladar (*en* la ciudad y *a través* de su red de capitales) su *colocación*. A tan grato augurio (consagradorio), a tan afecto compañero (de letras), dedica sor Juana unos elogiosos y sesgados –pero públicos y publicados– versos en la “Explicación del arco” (NA: 404)²¹.

¹⁹ Por otra parte –recuerda López Poza: “la Contrarreforma prefería los personajes históricos a los mitológicos cuando se iban a utilizar como paradigmas de virtud” (2003: 251). Cabe agregar que tanto la degradación de dioses paganos (por el cristianismo) como “la procesión de dioses destronados” (o muertos) constituyen *ecos* carnalescos que señalan de un modo festivo un pasado o viejo mundo “en fuga” (Bajtín, 1990: 353 y ss.).

²⁰ Si bien Grossi afirma que “la escritura de villancicos no gozaba de tanto brillo como la ideación y descripción de un arco triunfal” (2007: 92), cabría no sólo no desatender el valor que esta producción pudo tener para la *escritora* que estaba siendo sor Juana (como singularmente detalla Tenorio, 1999: 53-7), sino matizar la afirmación, puesto que “Así como había lectores para el *Sueño* (los conocedores) o para la *Crisis*, había un público para los villancicos, piadoso, aficionado a estas composiciones, también conocedor y con sus propias exigencias. Los villancicos no eran textos ‘fáciles’ para un vulgo determinado; tenían sus seguidores y dignos jueces.” (Tenorio, 1999: 55)

²¹ “y el Venerable Cabildo, / en quien a un tiempo descubro, / si inmensas flores de letras, / de virtud colmados frutos. Y satisfaga, Señor, / mientras la idea discurro, / el afecto que os consagro, / a la atención que os usurpo.” (vv.61-8). Es cierto que “Señor” refiere, *en* la “Explicación” (*para ser dicha*), al “Príncipe excelso” (v.1), y que por eso se considera sólo los primeros 4 dedicados a Sigüenza. Sin embargo creo que,

También Juan Antonio Ramírez de Santibañez, en su *Piérica narración...* publicada en diciembre (es decir, pocos días después de la entrada del virrey), y en la cual –entre otros– se describen los festejos de la bienvenida, se refiere a los arcos. Sin embargo, y aunque les dedica 5 quintillas, no nombra a Sigüenza; pero sí a sor Juana: “Su autor bien será que cuadre, / pues la Madre Juana fue, / cuya armonía no descuadre, / porque se vio que el mar de / Neptuno salió de Madre” (en Alatorre, 2007: 26). De donde podría inferirse, que no “por bien sabido” (como explica Alatorre, 2007: 25) deja de nombrar a Sigüenza, sino que “por fuerza mayor” coloca el de la jerónima: sor Juana se ha vuelto *pública* como escritora; su nombre se *distingue* en espacio de la literatura; es autor que *cuadra*.

De 1684 es el extrañísimo (y maravilloso) libro, *Debido recuerdo...*, que José López de Avilés dedica a recordar los beneficios que el arzobispo-*virrey* fray Payo Enríquez de Rivera ha hecho por la ciudad de México. El poema, de 2094 versos y 864 apostillas, sobre el final alude a los nuevos *virreyes* (sobrinos de fray Payo), y se detiene a exclamar: “¡Oh NEPTUNO erudito! / ¡Quién pudiera ponerte en este escrito, / o neblí venturoso se tornara, / que al remonte la pluma le quitara / a la cándida garza caudalosa!” (en Alatorre, 2007: 31); y tras elogiar brevemente y entre paréntesis a quien lo ha escrito, continúa recordando²². La apostilla a “cándida garza” (inimitable epíteto de sabor modernista), tras un juego de citas y anagramas, no sólo caracteriza “el singular ingenio de América” (sor Juana) como “cisne blanquísimo” sino como “ave rara”, en consonancia con el “Fénix de indiano parnaso” (1676) y el “mexicano Fénix de la poesía” (1681), como ya había sido llamada (cfr. Alatorre, 2007: I). La *distinción pública*, que el nombre de la escritora suscitaba en 1680, rápidamente devenía *monstruosa diferencia*, como advierte y estudia Glantz (1994).

sesgadamente (y *por escrito*), también los otros 4 aluden a él, y al discurrir de “ideas” para los arcos y al “afecto” consagrado.

²² Sor Juana escribe la décima nº111 (2004: I, 248-9), publicada en 1692 en el *Segundo Volumen*, a alabar la “docta pluma” de López de Avilés.

Tampoco deja de mencionarse el arco en el “Prólogo al lector” de *Inundación Castálida* (1689), donde vuelve a publicarse el *Neptuno*²³ y donde aparece la décima (n°115) en la que la poetisa agradece, irónicamente, el pago por haberlo hecho; ni lo eluden las censuras y aprobaciones panegíricas del *Segundo Volumen* (1692), donde fray Gaspar Franco de Ulloa lo describe como “un compendio tan universal de todas las ciencias” (en Alatorre, 2007: 136). Por último, cabe destacar dos alusiones: la de José Zatrilla y Vico, Conde de Villasalto, en su *Poema heroyco al merecido aplauso del único oráculo de las musas...* de 1696 (al año siguiente de la muerte de sor Juana), ya que –como dice Alatorre: “Los elogiadores de sor Juana suelen destacar el *Sueño* y la *Crisis* del sermón de Vieira; Zatrilla, en cambio, parece haber admirado especialmente el *Neptuno Alegórico*, pues alude a él tres veces (octavas 53, 82 y 95)” (2007: 230); y la del único europeo (ni español ni portugués) que la nombra en los siglos XVII y XVIII, Joannis Michaelis von der Ketten, en su *Apelles symbolicus...* de 1699, obra especializada y dirigida a “poetas, prosistas y predicadores” a quienes –comenta Alatorre– “ofrece un amplísimo repertorio de símbolos, figuras, imágenes, emblemas, ideas representables [y] metáforas”; obra que incluye, como “símbolos dignos de figurar al lado de los del famoso Emmanuele Tesauro” (2007: 231), cuatro referentes a Neptuno (y hasta entonces figuraban sólo dos) tomados de la obra de la mexicana.

Como queda visto, el *Neptuno Alegórico*, esa “literatura de aparato” (Hinojo Andrés, 2003: 184), revela cierto viraje en la vida y obra de sor Juana, un traslado menos alegórico y mítico que figural e histórico (cfr.2.3). Es cierto que su lectura (y textura) resultaron y resultan extrañas a cierta crítica que no puede leer sino su “doctísima y pedante prosa” (Puccini, 1997: 26), lo que conduce –lógica e invariablemente– a considerarlo un “texto secundario (y tedioso)” (1997: 148). Sin embargo –y entre otros: cfr. Parodi (2008)– el estudio de la emblemática ha permitido nuevos acercamientos y lecturas productivas o sugerentes tanto en España como en América²⁴, ya que su perspectiva permite pensar y

²³ “Primera edición, aislada, ‘En México, por Juan de Ribera, en el Empredadillo’, sin fecha, pero seguramente muy poco posterior a la entrada solemne”, anota Alberto G. Salceda (sor Juana, 2004: IV, 597).

²⁴ La bibliografía que, desde la emblemática, aborda el *NA* ha crecido y cambiado enormemente en los últimos treinta años (Buxó, 1959 y 2002; De la Maza, 1968; Paz, 1998; Sabat de Rivers, 1992; Olivares

enlazar ciertas imágenes y los textos que las acompañan a usos e intenciones, necesidades y concepciones, que hoy podrían resultar –a priori– incomprensibles o anacrónicos. En cualquier caso, considero que pueden leerse las tres partes del *Neptuno* siguiendo el diseño expresivo del *emblema triplex* (mote, pintura, epigrama) como tres traslados distintos e inseparables que componen –delicada y precisamente– el *arco triunfal* de su escritura, esto es, el arco que hace pública su *forma de escribir* y su *imagen de escritora* antes que su nombre, y su *nombre de escritor* antes que su condición de monja. El arco sitúa su *figura*, menos inesperada que definitivamente, en el centro de la ciudad barroca, desde donde –y desde entonces– se traslada singularmente por la moderna red de capitales. Emblemático arco de su escritura y de su escritora, cronotopo de escritor en su literatura: entre estos límites surge *sor Juana*, esa escritora americana.

*

“Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias” (*NA*: 355), comienza diciendo la dedicatoria, y enseguida se encuentran dos principios y se distinguen dos líneas que guiarán, inseparables, la concepción del Arco: una –*genealógica*– que fundamentalmente se desarrollará a través de abundantes citas en latín y fabulosas etimologías; otra –*imaginaria*– que principalmente planteará el problema de la articulación de un plano religioso-político y otro formal-representativo. Y si bien la articulación muchas veces adoptará la forma genealógica y las genealogías serán el resultado de una articulación imaginaria (como ocurría con Sigüenza y Góngora para el caso de Misraím-Neptuno, y como ocurre en *sor Juana* para *Neptuno*-Marqués de *Laguna*, *NA*: 366-372), ambas líneas están contenidas en un espacio común que es el *plano de expresión*, donde todo –de una u otra manera– *puede aparecer y mostrarse a los ojos* (así sean los del espíritu)²⁵. Y puesto que la costumbre es expresar las deidades (sea para adorarlas, sea para invocarlas), se pregunta *sor Juana*:

Zorrilla 1995 y 2006, López Poza, 2003; Grossi, 2007; De la Flor, 2009; Scavino, 2009; Arenal, 2009, entre otros); para tener una idea del cambio, confróntese –por ejemplo– Buxó (1959 y 2002).

²⁵ Si “la necesidad de ciertas sociedades [diglósicas] de marcar los rangos más altos del grupo utilizando recursos lingüísticos” configuró “variedades lingüísticas sólo accesibles verbalmente a minorías selectas”, en el caso de “los arcos triunfales, sin embargo, las mayorías pudieron comprender el sentido general de los textos gracias a elementos plásticos que acompañaban a los textos.” Parodi (2008: 481).

¿cómo hacer visible lo invisible?, ¿cómo *expresar* lo que no puede *apresarse*?, ¿cómo formular aquello que no tiene forma? Y responde: “como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (...) fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen.” (NA: 355-6). Sin embargo, y aún cuando este modo de expresión por similitud no deja de resultarle paradójico (puesto que supone que “la Deidad, siendo infinita” puede “estrecharse a la figura y término de cantidad limitada”, NA: 355), entiende que es recomendable, “por atraer los hombres al culto (...) por reverencia de las deidades, [y] por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante.” (NA: 356) De modo que los jeroglíficos *semejan*, esto es, permiten expresar lo invisible por semejanza de lo visible; pero, dado que lo semejado (la deidad) no es accesible, “el sentido de la semejanza cambia completamente de función: la semejanza se juzga por lo semejante, no por lo semejado.” (Deleuze, 1989: 124) Y así, el modelo (representado) pasa a ser el resultado (semejante) de una relación de composición (semejanza), y no el punto de partida (semejado) de una secuencia compositiva.

Dos elementos, característicos del uso de emblemas, no deberían pasarse por alto en esta concepción: en primer lugar, el carácter ideal que en cierta medida tiene la “deidad” (o cosa a expresar), ya que carecer de forma visible no le impide ser inteligible, todo lo cual reformula el problema en términos de cómo hacer visible lo inteligible; en segundo lugar, el funcionamiento de *coincidentia oppositorum* (o *discordia concors*) que adquiere la expresión, puesto que lo infinito (deidad) puede ser limitado (tener figura y término) y lo limitado (figura y término) puede expresar lo infinito (deidad), como también pensaba Spinoza²⁶. Como señala Bouzy, ambos elementos subrayan no sólo el “conceptismo didáctico del emblema” sino la intención publicitaria o propagandística subyacente: “Penetrar en las mentes halagando los sentidos es el objetivo primordial (...) del emblema” (1993: 39-40). Ya recordaba Sabat de Rivers: “Insistamos, pues, en que los arcos tenían un doble propósito: propagandístico y educacional.” (1992: 246) Y a esto sin duda se refiere el texto cuando habla de “atraer al culto” sin “vulgarizar”: formar figuras visibles capaces

²⁶ Cfr. Spinoza (2007; especialmente, carta XII, LXVI y LXXXI); y Deleuze (2002:170-182).

de encantar y entretener, sin ofrecer por eso la *clave* de la formalización; o también, hacer pública una imagen (y su imaginario) mientras su secreto continúa (imaginariamente) en un ámbito íntimo y hasta privado²⁷. Y el Arco adopta, entre otras, esta inflexión didáctica y propedéutica, como se ve –por ejemplo– en la identificación de Neptuno y Conso (dios del consejo) analizada por Olivares Zorrilla (1995: 385 y 2006: 93-4): así, cada uno de los motes indicará una virtud que el príncipe debe tener y cultivar (o que, “nobleza obliga”, tiene y cultiva); cada uno de los motivos aludirá a escenas significativas tanto para la forma de gobierno como para el modo en que el gobernante debe conducirlo y conducirse; así, virtudes, formas y modos –como ocurría desde la antigüedad (Foucault, 2003)– se enlazan como un arte en la figura del gobernante (y es particularmente notoria, en el *Neptuno Alegórico*, la insistencia sobre cualidades y acciones que refieran al autodomínio racional y –en el espacio extra-individual– a la “contienda” o guerra “de entendimientos”, donde las leyes, no suspendidas por las armas, funcionan constante y discursivamente, *NA*: 388-392). No obstante, y dado que la semejanza se juzga por lo semejante, la “clave” oculta al vulgo expresa –al igual que el “modelo”– más una potencialidad o prospección que una esencialidad o preceptiva, abriendo un campo distinto de especulación: ya no el moral-judicial del ser (deber ser), sino el ético-político del poder (poder hacer).

Ambos elementos (el carácter ideal y la *coincidentia oppositorum*) forman parte importante del espectro especulativo-filosófico que constituye el “peculiar proceso de configuración” (García-Arranz, 2002: 231) del jeroglífico “humanista” de los siglos XV y XVI, base de la concepción emblemática del siglo XVII. En este sentido, el carácter ideal y visual de los signos se enlazaba con cierta tradición neo/platónica que privilegiaba un pensamiento opuesto al discursivo y a través del cual signo y concepto se presentan de un solo golpe, intuitivamente. El jeroglífico permitía el verdadero conocimiento (en el marco de una concepción alegórica de la naturaleza de las cosas) ya que las ideas eran visual y directamente contempladas: “El jeroglífico no expresa tan sólo una idea, sino su esencia, su

²⁷ Serge Gruzinski (2003: 102-159) se ocupa de la “imagen barroca” pero en un sentido, principalmente, religioso (Virgen de Guadalupe); polarizando –para el ámbito político y algo abruptamente– el arte efímero (como los arcos) y la imagen de culto religiosa, que considera “antípodas”. Aunque aclara que esta polaridad funciona principalmente en el siglo XVI, considero su análisis, si no fundamental, al menos muy sugerente respecto de la función pública y *vinculante* de los arcos.

forma platónica, perfecta y completa en sí misma: es un ‘modelo filosófico de perfección no verbal’.” (García Arranz, 2002: 232) Y si sor Juana no es ajena a esta concepción –y, como muchos de sus contemporáneos, gusta de “lo condensado”– tampoco se ajusta a ella de manera canónica: como se ha visto, la expresión por similitud del jeroglífico representaba aunque “no por perfecta imagen”. En este caso la imagen, aún siendo capaz de abstracción (ideal), más que ofrecer una idea en su simple naturaleza, expresa de un solo golpe *una relación de composición*, el punto en el cual se cruzan líneas disímiles y hasta “naturalmente” contradictorias: lo limitado expresa lo infinito. Y:

He aquí el meollo de la cuestión. Lo que importa no es propiamente la comunidad o semejanza del modelo remoto con el sujeto actual, sino la concordancia o analogía proporcional que pueda establecerse entre aquellos ‘extremos cognoscibles’, esto es, entre la imagen del dios de las aguas y el Marqués de Laguna, el cual –extremando la hipérbole–, no es posible representar al vivo, pues su misma naturaleza, esto es, la extrema perfección a él atribuida, excede toda posibilidad de *mimesis* cabal.” (Buxó, 2002: 134).

Y así, el Arco puede expresar la grandeza (innumerable, *NA*: 356) de *un* príncipe (atemporal), o *del* Príncipe (eterno), porque la imagen –como la naturaleza– es perfectible, no perfecta: la clave es proyectiva y producible (no preceptiva ni producida). El programa queda a la vista: el principio es encuentro de principios. La imagen expresa el resultado de una relación, su acaecer: la coincidencia, por ejemplo, de un hombre (Marqués de Laguna) y un conjunto de virtudes o cualidades divinas (Isis/Neptuno); o también: la paradoja de inaugurar con un Arco el principio del algo cuya duración es eterna; y también: la conjunción singular (designada Neptuno) y trina (simbolizada con el tridente), de lo terrestre y sólido (Conde de Paredes), lo acuático y líquido (Marqués de Laguna), y lo celeste y aéreo (*nube tonans*: padre de gigantes pensamientos –*NA*: 395-6– y sabios centauros²⁸).

Ahora bien, reflexiona sor Juana en la “Razón de la fábrica alegórica” del Arco: si la expresión por similitud del jeroglífico se juzga por lo semejante y no por lo semejado, es

²⁸ Cfr. la relación etimológica (y *genético-gnoseológica*): “siendo el nombre de Neptuno lo mismo (en sentir de San Isidoro) que *nube tonans*, ¿quién quita que le prohijemos éstos [centauros-sabios] que, así por la etimología de su nombre [“Cineos Doctos”, *NA*: 383-4] como por su ciencia, pueden con tanta razón legitimarse hijos suyos?” (*NA*: 384)

decir, si el modelo es el resultado de una relación de composición que la imagen expone: ¿cómo se la escribe? Esto es: ¿cómo expresar *esa* relación singular por escrito? Se trata, ahora, de encontrar una “manera de escribir” (NA: 359) adecuada a cierta relación singular que quiere expresarse. Y en primer lugar, sor Juana ensaya un procedimiento genético o *método de Naturaleza*:

Y ya dispuesta la voluntad a obedecer [el “mandato” de hacer el Arco], quiso el discurso no salir del método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra, o ya porque entre lo fingido campean más luces de lo verdadero (...) o ya porque sea decoro copiar el reflejo, como en un cristal, las perfecciones que sin inaccesibles en el original²⁹ (...) o ya porque en la comparación resaltan más las perfecciones que se copian (...) o ya porque la Naturaleza, con las cosas muy grandes, se ha como un diestro artífice, que para hacer la obra a todas luces perfecta, forma primero diversos modelos y ejemplares (...) y así ninguna cosa vemos muy insigne (aun en las sagradas letras) a quien no hayan precedido diversas figuras que como dibujo la representen. (NA: 358-9)

De esta manera y en primer lugar, se deben buscar diversas figuras (modélicas o ejemplares³⁰ *generadas*) para luego expresar o generar lo “muy insigne”. O lo que es lo mismo: lo perfecto está precedido de modelos que, *en cierta medida*, expresan genéticamente la perfección pero sin acabarla o completarla. Una palabra frecuente y reveladora en el texto del Arco es el verbo “delinear”: escribir –piensa sor Juana– es trazar un conjunto de líneas capaces de expresar una relación singular. La singularidad de la relación se genera en la reunión única de líneas diversas (y hasta opuestas pero componibles) que allí se realiza. La *unicidad* de esta reunión no puede ser una idea simple sino un complejo tejido de ciertas variantes (de líneas comunes³¹). Expresar el complejo singular y único de esa relación será entonces *delinearla*: distinguirla en líneas reconocibles, o al menos legibles. Trazar sus líneas genéticas: expresarlas. Expresar sus

²⁹ Quizás no sea inútil recordar, amén de lo ya dicho sobre del carácter ideal de lo que se pretende expresar, que sor Juana aún no conocía (personalmente) a los Virreyes.

³⁰ De “prototipo” se hablará en la “Explicación del arco” (NA: 408, v.212)

³¹ Entiendo por *línea común* –por ejemplo– el “hombre”; cuya variación “Príncipe”, y sus determinaciones “Conde de Paredes/Marqués de Laguna”, “nuevo virrey de Nueva España, ciudad lacustre”, etc. van distinguiendo de forma única, o singularizando como relación compleja (imagen), *esa* variación.

relaciones: revelar su encuentro. Revelar ese principio: darlo a conocer, convertirlo en (objeto de) conocimiento. Conocer: hallar el encuentro de concepción y expresión³².

Así, lo perfecto a representar resulta de la combinación de modelos (o grados de perfección). Los modelos se producirán por composición (de perfecciones, de cualidades y cantidades, de líneas, de ideas); y lo perfecto se producirá por combinación. En los modelos o ejemplos la perfección es particular (compone); lo perfecto, en cambio, debe ser completo: combinará (que no es lo mismo que adicionar) todas las perfecciones de forma única, o lo que es lo mismo: de todas las formas que sea capaz en su máxima perfección.

Esta, pues, tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los héroes que celebra la antigüedad, las proezas que *más combinación* tuviesen con las claras virtudes del *Excelentísimo* Señor Marqués de la Laguna. (NA: 359, cursivas mías)

Sin embargo sor Juana (hiperbólica e irónica, aunque necesariamente más lisonjera) encuentra un límite o problema al *método de Naturaleza*, esa manera de escribir: no hay nada similar (*generado*), nada de donde sacar copia, nada compuesto y capaz de ser combinado para *imaginar* o formar imagen del Marqués: “no hallé cosa que aun en asomos se asimilase a sus incomparables prendas” (NA: 359). El método, en consecuencia, cambia:

pues parece que la Naturaleza, como falta de fuerzas y suficiencia, no se atrevió a ejecutar, ni aun en sombras, lo que después a esmeros de la Providencia salió a lucir al mundo en su perfectísimo original; y así dejó que el pensamiento formase una idea en que delinearlo; porque a lo que no cabía en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado (NA: 359)

Esta nueva manera de escribir –procedimiento imaginario o *método de Providencia*– ya no trabaja con modelos o ejemplos a los “que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto” (*ibid.*), sino que sale al encuentro del perfectísimo original: suspende la serie, arbitraria pero declinable o derivable de lo generado; y *salta al origen (Ursprung)*, encontrando un principio *por invención* (no por generación). Y recién entonces –una vez hallado– delinea, traza, concibe la figura. Se trata de *hallar* y de lo que *se halla*, puesto que

³² En el auto (“historial alegórico”) *El cetro de José*, dice la Ciencia (cuadro primero, escena II, vv.113-16): “Y pues tiene retórica licencia / de fabricar, la Ciencia, / sus entes de razón, y hacer posible / representable objeto lo invisible” (sor Juana, 2004: III, 204). Comenta Jean Franco: “El conocimiento [para sor Juana] significaba reunir y ordenar los elementos según las leyes de *convenientia*, *aemulatio*, analogía y simpatía, de un universo en realidad inagotable, aunque repleto.” (1993: 62-3).

allí se encuentra el principio: conceptual y expresivo (cfr.2.2). Se trata –ahora– de un *ars inveniendi* que procede por encuentros (y no de una *creatio ex nihilo*). Lo que se produce por invención es un cambio de naturaleza, y una interrupción de la serie (de modelos o ejemplos buscados) que hace saltar el elemento expresado de una relación a una distinta puesto que *en el encuentro se halla el principio*. Es decir: el elemento expresado salta de una reunión *única* de líneas diversas a reunión *distinta* pero también *única* de líneas comunes. Y así se explica que Neptuno haya sido hombre, y que al entrar en relación de composición con características inusuales a su serie humana (ser “inventor de las cosas”), se haya convertido en un príncipe excelente, y devenido dios (divinidad) para los gentiles (lo que relacionó su historia con mitológicas ideas, pues “las fábulas tienen las más su fundamento en sucesos verdaderos”); pero ahora –bajo luz cristiana o *entre estos límites*– entra nuevamente en la serie de los príncipes, es decir, vuelve a ser hombre (hombre-Virrey); aunque *de manera distinta*, puesto que también es el Príncipe, hijo del Rey Único Señor, Excepcional o “excelentísimo”, y como nada lo precede, él –sin ser el inicio– *halla* su serie, la principia (cfr. *NA*: 359).

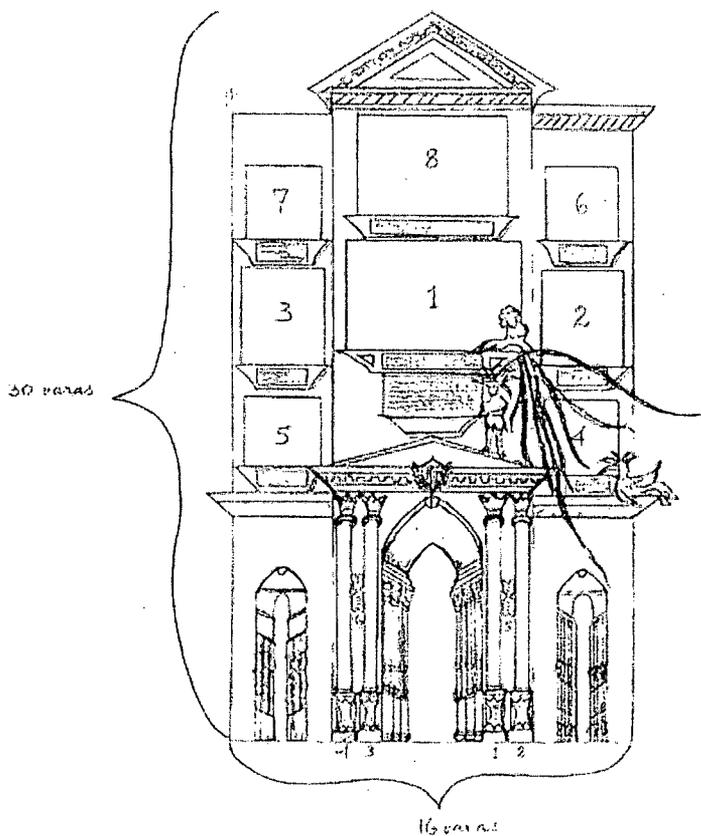
Esta distinción (sin separación) en el plano de expresión de maneras de escribir conforma distintos métodos o procedimientos (*composición, combinación, invención*) que no sólo hacen del *NA* un texto complejo y *fabuloso* (en más de un sentido); sino que, y como se dijo inicialmente, exhiben en 1680 cierto diseño productivo para la obra de sor Juana, así como cierta idea de la (propia) escritura. Y este diseño (táctico-estratégico al mismo tiempo, si se recuerda la mala relación con su confesor, el padre Núñez de Miranda), le permite hacer un Arco: idearlo; pero a través de él, distinguir ciertas ideas expresivas (no sólo concernientes a las “mitológicas ideas de mentirosas fábulas”, como decía Sigüenza), y –sobre todo– *distinguirse expresamente* (conformar cierta imagen propia).

*

Entre las muchas imágenes (y autoimágenes) con que se ha reconocido y pensado a sor Juana, no suele abundar la de “aquella casta Asteria, cuya belleza vistió de plumas a la deidad de Jove” (*NA*: 378), motivo del tercer lienzo del *NA* (378-381)³³.

El edificio diseñado o “fábrica” (*NA*: 373) tenía 30 varas de alto x 16 de ancho (Sabat de Rivers, 1992: 248 y López Poza, 2003: 254), o 25,14 metros de alto x 13,408 de ancho (Salceda, 2004: IV, 608 y Arenal, 2009: 19), donde se distribuían 8 lienzos (cada uno con mote, “argumento”, y epigrama), 4 basas (dos a derecha, dos a izquierda) y dos intercolumnios (cuya *pictura*, a diferencia de las restantes, tomaba como eje a la virreina María Luisa). De los lienzos no se conoce el ejecutor o pintor (a diferencia de lo que ocurre con el arco de Sigüenza y Góngora). Así “ensaya” Sabat de Rivers (1992: 244) su ilustración:

³³ Octavio Paz dedica un capítulo entero de su famoso libro (1998: 229-244) a la relación sor Juana-Isis. Es cierto que no es menor dicha conjunción, sobre todo cuando a Isis se la identifica –en el *NA*– con la sabiduría y con la creadora de las letras, se hace descender a Neptuno de ella, y se le adjudica (vía Jacobo Bolduc) una curiosa etimología: Is = varón; Is-Is = dos veces varón (*NA*: 366). Todo lo cual coincide, no sólo con perspectiva psicológica del análisis de Paz (a través de la cual la “monja” sería –también– “madre”, “sabia” y “viuda” –entendiendo que transforma al padre ausente en marido muerto), sino con el escenario cultural por él propuesto (masculino, y donde prima la egiptomanía: “una de las enfermedades intelectuales de su siglo”, 1998: 236); aunque no tanto con la propuesta bibliográfica, puesto que como Paz mismo indica (1998: 237) y pese a su insistencia, sor Juana no cita a Atanasio Kircher en el *NA*. No es mi intención ocuparme de esta relación, entre otras cosas porque el capítulo de Paz es suficientemente sugerente, sea en la dirección que fuera. Por otra parte, no creo que en 1680 funcionara una imagen tan poderosa en la especulación de sor Juana sobre sí misma; sino más bien una imagen *esquiva*, *acechada*, pero *estratégica* como lo es Asteria, una diosa menor, lateral, y a la deriva, que sin embargo dispone del espacio necesario (oscuro) para que nazca Apolo, acción que el “dios de los mares” (y no Zeus-Jove, según el *NA*) recompensa muy favorablemente.



Si bien la descripción de los “argumentos” de los lienzos está numéricamente ordenada, son posibles dos lecturas diferentes: una secuencial (siguiendo el texto) y otra posicional (siguiendo la imagen). Y estas dos formas distintas de *ver el arco* repiten, a su modo, los procedimientos de escritura ensayados por sor Juana: sea en su génesis (textual, compuesto de citas y etimologías), sea en su principio (imaginario, encuentro de escenas y personajes). Pero si distintas, ambas formas resultan expresiva y conceptualmente inseparables, en tanto conforman el principio de aparición de una idea —*el arco de una idea*— no sólo alegórica e ilustrativa sino figural e histórica. De esta manera, se encuentra en el centro del edificio el lienzo 1, donde se veía a Neptuno y a su esposa Anfítrite en un carro, deslizándose sobre la superficie del mar y rodeados de una marítima comitiva, tal cual “lo escribe Cartario” (NA: 375); pero también el lienzo 8, donde “se pintó el magnífico

Templo Mejicano de hermosa arquitectura, aunque sin su última perfección”, es decir, inconcluso y aguardando el auxilio “de su patrón y tutelar Neptuno, nuestro excelentísimo héroe” (NA: 392). Dejando de lado que el texto usa la expresión “vistoso centro” sólo para el primero, cuando el octavo –si “último”– también “coronó la montea”³⁴, resulta evidente no sólo la mayor cercanía del Templo con el cielo, sino la situación disímil que coloca a ambos poderes (alegóricamente) en la misma vertical (piramidal³⁵), aunque al político debajo del religioso (que, por otra parte, encargó y financió la obra a la “madre Juana”). No habría que olvidar, como sugiere Serrato Córdova, que el “*Neptuno alegórico*, obra laudatoria [...] bien puede estudiarse como poesía política” (1995: 437). Y en este sentido, por ejemplo, es relevante señalar tanto el antimaquivelismo contrarreformista como el “maquivelismo encubierto” de ciertos tratadistas españoles que –partiendo de la lectura de Tácito y de traducción de Antonio de Herrera en 1596 de *Della Ragion di Stato* de Giovanni Botero, que articulaban con las enseñanzas cristianas– “intentaron conciliar –al igual que sor Juana– religión y política en sus consejos a los príncipes cristianos.” (Fernández Ramos, 2012: 314)

Pero la lectura secuencial de los argumentos compone, acentuado lo político de esta poesía, una narración o relato cuyo héroe –naturalmente– es Neptuno o el virrey, quien al estar fuertemente caracterizado por sus virtudes y actitudes intelectuales (como se ha dicho), finaliza la saga (lienzo 7) compitiendo con Minerva por el nombre que a la ciudad (de Atenas) debía ponerse³⁶. Sin exagerar ni solapar otras lecturas, pero teniendo en cuenta

³⁴ En la “Explicación del arco”, en cambio, de cada lienzo (v.70 y v.260) se dice que “corona” la portada.

³⁵ La inscripción latina (coronando la portada) decía sobre el final: “*Metropolitana Imperialis Mexicana Ecclesia hunc obsequii, et vivi amoris obeliscum, hanc communis gaudii publicam tesseram, hoc perennitatis felicitatis votum auspicatur*” (NA: 374); que Salceda traduce en las notas como: “la Metropolitana Iglesia Mejicana este obelisco de rendimiento y vivo amor, esta insignia pública del gozo común, este voto de felicidad perdurable ofrece en augurio” (sor Juana, 2004: IV, 609; cursivas mías).

³⁶ Como analiza Olivares Zorrilla, se vislumbra en la relación Neptuno/Conso-Minerva no sólo un vínculo claro (vía Plutarco y Cesare Ripa) sino *claramente simbólico*, ya que la *lechuza* alude tanto a los consejos y decisiones como (vía Erasmo y Covarrubias) “a los consejos y decisiones que tienen lugar en la oscuridad de la noche” (2006: 94), todo lo cual “le ofrece a la autora los hilos necesarios para tejer la red simbólica entre sus propios textos” (2006: 95); red en la cual el silencio (Harpócrates) ocupa un lugar central, según Olivares Zorrilla y a diferencia de lo que considera Serrato Córdova, para quien el uso de emblemas no apunta a ningún “lado oscuro de la sabiduría” sino al “placer que la poetisa experimenta por buscar y enlazar refinadísimas citas eruditas de una manera ingeniosa y juguetona.” (1995: 438-9)

el traslado de ciertos principios retóricos a las artes plásticas realizado en el Renacimiento (por Alberti, Gáurico y Lomazzo) y la importancia que adquiere la *istoria* (tema o fábula) en la *pictura* (imagen)³⁷, quizás pueda leerse el *NA* como la única “narración” de sor Juana, novela ciertamente *en clave* aunque *histórica*, que (como las otras claves ya mencionadas) se encuentra más adelante, es decir, en su proyección o programa: me refiero a la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Ambos textos cifran buena parte de sus peripecias sobre el lugar y las vicisitudes del saber y de quienes lo profesan. Ambos textos privilegian ciertas figuras femeninas para referirse al conocimiento. Y por último, ambos textos encuentran a sor Juana ante una situación liminar y pública, expresiva y conceptualmente distinguida (por razones opuestas pero componibles –como se verá en el próximo capítulo); y en ambos casos, obligándola a configurar una imagen esquiva, acechada, pero decididamente estratégica: la de Asteria.³⁸

El retrato de Asteria (imaginariamente, *NA*: 378) antecede a su historia: casta y bella, es hábil con las plumas. Su nombre y ejemplo (genéticamente, *NA*: 379) están tomados de la *Metamorfosis* de Ovidio (VI, v.108). Sin embargo, lo que se cuenta en el Libro VI (vv.1-145) no es –puntualmente– la metamorfosis de Asteria sino la de Aracne, quien por distintas razones también podría haber ocupado –en la imaginación de la mexicana– el lugar de Asteria, ya que como sor Juana, “No se distinguía Aracne ni por su patria ni por su cuna, / sí por su arte” (Ovidio, 2009: 195, vv.7-8), que por si fuera poco, era el tejido³⁹. La historia de Aracne y el desafío a Atenea –en el contexto del *NA*– enseguida

³⁷ La noción de *pictura* –dice Olivares Zorrilla, quien analiza el pasaje de principios retóricos a las artes plásticas– es, en el XVII, la de San Isidoro (*Etimologías*, libro 19, cap. XVI): “Pictura (pintura) es la imagen que representa la figura de alguna cosa, y que, una vez vista, lleva la mente a recordarla. Se dice pictura como fictura (ficción); es una imagen fingida, no es la verdad.” (cit. en Olivares Zorrilla, 1995: 370).

³⁸ La “narración” (resumida) del *NA* comienza con la llegada de Neptuno (lienzo1), y su oportuna intervención en la ciudad que, “ocupada de las saladas iras del mar” (*NA*: 377) e invadida por “marinos monstruos” (378), amenazaba perderse (lienzo 2). Una vez fijada, la “isla (...) apareció al mundo”: “pues el temor de éste [el mar] estorbaba su descubrimiento” (lienzo 3). Entonces se muestra la piedad de Neptuno hacia Eneas, perdedor de la guerra (de Troya) y perseguido por Aquiles (lienzo 4). Acto seguido Neptuno, “tutelar numen de las ciencias” (382), recibe a los doctísimos centauros (lienzo 5) y coloca entre los astros al delfín-ministro, por sus insustituibles servicios (lienzo 6). Establecida la calma, se procede a nombrar la ciudad a través de una competencia de ingenios en la cual Neptuno es vencido por Minerva, que no es otra que su sabiduría: controlado (*auto*-gobernado), puede gobernar (lienzo 7). Sólo resta construir, con la “bondad” como compañera, un lugar común (lienzo 8).

³⁹ En la “Explicación del arco”, será Asteria la que “fue de su misma patria forastera” (*NA*: 405, v.122).

entra en resonancia con otra: la del lienzo 7, donde Neptuno y Minerva compiten, y donde también (como en Ovidio), triunfa la diosa. El reto orgulloso de Aracne a Atenea es revelador: directo y frontal, y montado sobre una desigualdad en absoluto despreciable (poder humano vs poder divino⁴⁰), está predestinado al fracaso. Asteria, algo más elíptica o elusiva, prefiere evitar la confrontación directa y frontal (como sor Juana en su *Respuesta*: Colombi, 1996: 66), y se *transforma*: se “aisla” y se mueve (se des-marca y des-ubica). Además –y según sor Juana en *NA*– no será el poder mayor (Júpiter) quien la asista, sino uno distinto, pero cuya jurisdicción es aún más beneficiosa para Asteria (Neptuno). Acechada, esquiva: ideando traslados y urdiendo, con sus plumas, imágenes y estrategias.

De esta manera, no es difícil trazar cierta metamorfosis *a la mexicana*: sor Juana, complicada por su afición al estudio y la escritura profanos en un marco religioso⁴¹, asediada por su director espiritual y confesor, el padre Núñez de Miranda, es decir, viéndose limitada en su potencial, opta no por el enfrentamiento directo (del cual es casi imposible esperar algo), sino por la elusiva pero coherente estrategia de Asteria que “se valió del mismo ardid para huir con las alas, de las alas, y resistir con las plumas las plumas: cuerdo arbitrio, pues sólo unas a otras pueden impugnarse.” (*NA*: 379) De modo que no será Júpiter (el Rey, *en España*), de quien espere ser favorecida, sino del *mismo* Neptuno (el Virrey, *en América*)⁴². Cuerdo arbitrio: como Asteria (también como Ícaro⁴³), vestida de plumas se alzaré y caerá al mar donde, “y como si la virtud fuese culpa, fue condenada a perpetuo movimiento”; pero llegará a ser Delos, que “quiere decir *manifestum et apparens*” (*ibíd.*). Principio de expresión y aparición: *América-1680*.

⁴⁰ O mejor, y en realidad: poder *antropomorfo* (como el *de la Laguna* y el *lacustre* Marqués).

⁴¹ Cfr. la alusión al “estudio” en la “Explicación del arco”: “Este, Señor, triunfal arco, / que artificioso compuso / más el estudio de amor / que no el amor al estudio” (*NA*: 403, vv.17-20) Sobre el “estudio de amor” en sor Juana volveré en el último capítulo.

⁴² De Neptuno se dice, en la “Explicación del Arco”, que es “de las letras el mejor asilo” (*NA*: 407, v.188). Y aunque el “viejo dios Neptuno [sea] nada amante de la cultura”, “un virrey necesariamente no puede ser Júpiter, pero sí Neptuno, el segundo dios en el Olimpo grecolatino, y, además, dios de los mares y jefe del imperio transmarino, relacionado con el océano”, comenta Hinojo Andrés (2003: 191).

⁴³ Además de ser una figura frecuente en la obra de –y en los trabajos sobre– sor Juana, se alude a él, claramente, ya en los primeros versos de la “Explicación del Arco” (*NA*: 402, vv.9-12).

Pero la “cordura” sorjuanina es bastante más elusiva y elíptica, y si bien es posible dicha semejanza (juzgable por lo semejante, no por lo semejado: como queda dicho), el propio lienzo 3 también explicita otra: Delos es una isla, es decir, está rodeada de agua; y por mucho tiempo, según se cuenta, estuvo *cubierta* (bajo el agua); entonces: ¿no es “nuestra Imperial Méjico” y “su descubrimiento” una clave a la vista de todos? (*NA*: 380) ¿No tiene México, “émula de Roma”, “por armas un águila imperial”? ¿No espera México, bajo “los favores de mejor Neptuno (...) gozar estables felicidades, sin que turben su sosiego inquietas ondas de alteraciones ni borrascosos vientos de calamidades”? (*ibíd.*)⁴⁴

México, su ciudad; sor Juana, su poeta: *asterisco sobre asterisco*, ¿quién es Asteria? Quizás haya que volver a empezar: en el principio fueron las plumas; y todo principio es un encuentro de principios. Y así como el epigrama que cierra el lienzo 3 dedica una estrofa a cada una (Asteria, México), finalmente *todo se encuentra escrito*, es decir, *emplumado*: México, ciudad de papel; sor Juana, escritora urbana. Plumas de América, 1680. Y esa imagen (como sucedía con la *Respuesta*) mucho después regresa como una clave distinta y posible (programática): mientras el *NA* se pregunta por “aquella casta Asteria, cuya belleza vistió de plumas a la deidad de Jove”, póstumamente sor Juana responde (y también a los elogios que su obra despertaba *en* “las Plumas de la *Europa*”):

No soy yo la pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro sér en vuestras plumas
y otro aliento en vuestros labios,
y diversa de mí misma
entre vuestra plumas ando,
no como soy, sino como

⁴⁴ México-Delos, por si fuera poco (en la “Explicación del arco”) es además donde “*nace en plata* Dïana y Febo en *oro*” (*NA*: 406, v.138; cursivas mías).

quisisteis *imaginarlo*.⁴⁵

(2004: I, 159, vv.13-20)

*

La “Explicación del arco”, en verso y como si (emblema de emblema de emblema) quisiera expresar la cifra del propio *arco*, que va de la letra muda a la imagen con voz, se configura en tres órdenes métricos o formas poéticas: el romance (vv.1-68), para la presentación; la silva (vv.69-284), para descripción sólo de los 8 lienzos; el soneto (vv.285-298), para la invitación, al virrey, a pasar a la Iglesia, o –también– a elevarse *de la laguna* (Neptuno, lienzo 1) *al cielo* (Iglesia inconclusa, lienzo 8). Es muy factible que su primera publicación (aislada y con título propio, ligeramente distinto⁴⁶) anteciedera a la del *NA* de Ribera (cfr. nota 23) que lo incluye: en 1952, y con motivo del (desfasado⁴⁷) festejo del tercer centenario de su nacimiento, Manuel Toussaint hacía una edición facsimilar de la “Explicación” y ya sugería esta hipótesis, cuyo fundamento residía en que eran versos escritos para ser recitados frente al arco (que explicaban o buscaban explicar), razón por la cual llama “loa” al poema⁴⁸.

⁴⁵ Este romance (nº51) se publica en 1700 en *Fama y Obras pósthumas*, edición preparada y cuidada por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, quien anota que lo encontró “sin mano última” (inconcluso) pero que nadie se atrevió a completarlo porque “no hay luz artificial, por mucho que brille, bastante a ser remedo del Sol, aun ya moribundo” (sor Juana, 2004: I, 448). Nuevamente, un alegórico y mítico fondo solar *europeo* ensombrece la forma *americana* . Por eso sor Juana dice que “sólo de ocasionar sombras / les sirve lo iluminado” (nº51, vv.91-92). Y no pudiendo ser más clara, repite lo que ya había dicho en el *NA*: la expresión de semejanza se juzga por lo semejante, no por lo semejado, y por eso “La imagen de vuestra idea / es la que habéis alabado; / siendo vuestra, es bien digna / de vuestros mismos aplausos.” (vv.113-116). Se trata de principios distintos.

⁴⁶ *Explicación sucinta del arco triunfal que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en la feliz entrada del Exmo. Señor Conde de Paredes, Marqués de Laguna, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia y Cancillería; que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad.*

⁴⁷ Sor Juana nació en 1648 y no en 1651; más precisamente: “en la noche interpuesta entre el jueves 12 y el viernes 13 de noviembre de 1648”, puntualiza Alatorre (2006: 104).

⁴⁸ La hipótesis de que haya sido efectivamente recitado frente al virrey también se apoya (sólidamente) en la mención que Ramírez de Santibañez hace en su (ya mencionada, cfr. supra) *Piérica narración...* de 1680; allí dice que “Una cómica [actriz] explicó” (en Alatorre, 2007: 26). Cfr. también: López Poza (2003: 243) y Parodi (2008: 472). En este sentido, no parece probable que –como sugiere Olivares Zorrilla– la “Explicación del arco” esté “pensada para sustituir la imagen visual, no para complementarla”; sobre todo, cuando ella

De esta manera, el poema funciona también como la *declaración* (siguiendo el diseño expresivo del *emblema triplex*) del texto del *NA*, haciendo que se correspondan conceptos e imágenes: si por un lado se puede *ver reunidos* a Neptuno y el virrey, a Delos y México, al poder religioso y político, a América y Europa; por otro, es posible *leer conjuntamente* cierta concepción de la escritura y cierta imagen de quien escribe *en* la inscripción peculiar de una voz poética esquiva. Incluso, y en consonancia con lo propuesto al inicio, el poema que cierra el *NA* abre el texto a su situación vital y única: la del México sorjuanino en 1680, donde se revela en “este Prometeo de lienzos” (*NA*: 403, v.37) la cifra de cierto umbral –crítico, y tal vez doloroso, pero que expresa la renovación (*prometeica*); y en este “Dédalo de dibujos” (*ibid.* v.38), la cartografía intrincada de una poética en construcción, que si compleja (conceptualmente), es al mismo tiempo la expresión que garantiza no ser fácilmente ubicada. Y todo ello tiene un nombre, tan único como su aparición y expresión (*en* la obra de sor Juana, *en México, en 1680*): “asterismo” (*NA*: 408, v.207). Asterismo de ideas, y su arco histórico; asterismo de expresiones, y su arco emblemático; asterismo de conceptos, y su arco crítico. Asterismo –finalmente– de una poética, cuya voz se imagina Asteria y cuya escritura se genera por asteriscos: en el cruce de líneas y en su variación, en un mismo punto y en su diferencia delineada. Asterismo: una noción común, sin la cual es imposible encontrar la singularidad expresiva (cfr.3.4).

De esta manera, el poema *despliega* (ex-plica) no sólo el texto escrito *hacia* su imagen, sino ambos *hacia* la voz poética. Y de esta voz –incluso del yo lírico del poema– poco cabe agregar si se ha leído (si se viene leyendo) el *NA*: femenina, culta hasta la erudición, ingeniosa y esquiva pero aislada, *dice* no estar ausente sino *haber afantasmado su presencia* con delicada precisión. Sin embargo, pensar así el poema implica un cambio doble de dirección, puesto que muy pocos escucharon o leyeron el poema *después de haber leído* (lo que hoy conocemos como) el *NA*, ya que no fue esa la secuencia “original” del “texto por encargo”, que sólo más tarde y subsidiariamente, apareció *públicamente* como texto completo y legible. En el principio fue un encuentro. Así, y en primer lugar, no son el

misma afirma, poco más adelante: “La presencia de los emblemas en el discurso poético es, pues, un gesto y un guiño cultural, algo para ser reconocido evocando una imagen en la memoria del oyente” (1995: 368-9).

texto y la imagen los que se despliegan (en el poema) hacia la voz poética, sino la voz la que despliega a ambos (en el aire): del aire urbano al libro moderno; de un conjunto de líneas enhebradas en un “centro histórico” a un conjunto distinto de líneas enhebradas en un “nombre histórico”. Y en segundo lugar, el *NA* no es un texto para ser –punto por punto, o solamente– *leído*, esto es: su potencia excede el libro, ocupa la ciudad, y necesariamente, si no se pierde, pronto se transforma. El *NA*, como tantas otras *ideas de* (arcos), forma parte de un arte efímero⁴⁹: antiguos y extraños *ready-mades*, que inventan (imaginariamente) con lo ya hecho (genéticamente); e incluso, que inventan lo ya hecho (tema u objeto como procedimiento)⁵⁰. Barrocos *ready-mades*, expresan conceptos tanto como idean; e idean obras tanto como formas de expresar y concebir. Y todo, *naturalmente*, de forma efímera: se trata de un *arte de circunstancia*, un arte vinculado a su mundo histórico (material e idealmente), un arte –entonces– *definitivamente inacabado*⁵¹.

Y es realmente llamativo: los textos como el *Neptuno Alegórico* son –fundamentalmente– *ideas de* que han sido *escritas*, lo que los coloca a una distancia menos irónica que paradójica de la filosofía y el ensayo, y a una distancia menos confusa que atractiva de la historia y el diario (no íntimo sino público: cfr. Aira 2008). Y en más de un sentido, como se ha visto, sor Juana filosofa sobre la relación entre infinito y límite, entre modelo (u original) y copia, entre idea y clave; ensaya “maneras de escribir” (con imágenes

⁴⁹ Lope de Vega, en *Relación de las fiestas que (...) Madrid hizo (...) [a] San Isidro*, explícita (en función de la *lectura* de textos como el *NA*): “No se deben pues leer tales relaciones con más ánimo que la diferencia humilde que se les permite, como un cuerpo simple a quien falta el alma de las sentencias y del ejemplo.” Cit. en López Poza, 2003: 241. Cfr. también Olivares Zorrilla (1995: 368).

⁵⁰ Si, como describe Arenal, el “arco era, pues, como un enorme libro de emblemas al aire libre con todos sus ‘páginas’ abiertas a la vez” (2009: 21), no es difícil ver allí el *Ready-made malheureux* (1919), cuyas instrucciones envió Marcel Duchamp a su hermana Suzanne desde Buenos Aires como presente por su casamiento con Jean Crotti. No obstante, cabe recordar que “para los surrealistas, la alegoría ya no era un método pedagógico del poder, sino una herramienta de autoexploración psicológica y política de carácter revolucionario, que obligaba a reconducir la relación con la realidad sin pasar por el cartesianismo del pensamiento capitalista. Para el dadaísmo, el proceso de desarticulación de la creación, como en el caso de los ‘ready-mades’ duchampianos, forzaba aun más la dislocación entre lo que se ve y la función que el objeto proyecta, al proponer al espectador que la clave de correlación entre una cosa y otra está en el contexto”. Marzo (2010: 299).

⁵¹ “Quizás habría que decir –piensa Maravall– que toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado, lo que nos facilita sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por los versos de palabras cortadas, por la pintura inacabada, por la arquitectura que elude sus precisos contornos, por la literatura emblemática que requiere dejar al lector terminar por su cuenta el desarrollo de un pensamiento.” (1998: 349).

o palabras, en prosa y en verso), concibiendo procedimientos y métodos; historiza las virtudes de los gobernantes y las opiniones influyentes sobre el tema, el origen de ciertas palabras y ciertos personajes; y por último confecciona, para 1680 (y en ciertos aspectos: puntualmente para el 30 de noviembre), el diario no sólo de acontecimientos y costumbres, de tramas político-culturales y esplendores artístico-literarios, sino de sucesos menores, individuales y hasta privados, que pudiendo pasar desapercibidos encuentran —cifrados en un arco— una expresión posible.

4.3. *Espacio y relaciones íntimas: la “carta” al padre Núñez*

La concepción y expresión públicas del *Neptuno Alegórico* en la ciudad de México en 1680 configura —como queda visto— un principio de aparición para sor Juana. Cifra de su literatura, el emblemático arco da lugar y forma a su *figura*: coloca en la ciudad barroca (moderna) a la escritora local y su escritura; y así aparece no sólo *en relación* con la Iglesia (que le encarga y paga la obra que alegoriza su poder divino), sino *en contacto* con la Corte (que recibe urbanamente la obra que imagina su poder más que humano). Y he aquí el punto o el asterisco, quiero decir, donde se cruzan las líneas puntualmente: este principio de *aparición pública* manifiesta un encuentro (Corte-Iglesia) en la figura de sor Juana que, inmediatamente, evidencia un principio distinto, el de su *intimidad*, ese espacio íntimo y afectivo donde la escritora se *desfigura*, descomponiendo su nombre histórico en uno común (*sor*) y su singularidad en una comunidad (conventual, criolla). Nuevamente, aunque en un sentido diverso, se trata de la relación entre un hecho multitudinario y el rescate de su yo (cfr.3.3). Se trata —también e inevitablemente— de un problema de político, puesto que es lo común y la comunidad lo que se pone en cuestión.

Y este traslado de principios, este desplazamiento de lo público (y la publicación) a lo íntimo (y la intimación) se encuentra, inmejorablemente, en una “carta” que fue *íntima* hasta convertirse en un secreto (revelado), y que hoy podríamos llamar *privada*: la “carta”

de sor Juana al padre Antonio Núñez de Miranda, conocida como la de Monterrey⁵². Es cierto que hablar de la intimidad, así sea de la de una escritora que vivió y murió casi 4 siglos atrás, no es –en términos de actualidad crítica– ninguna novedad, y muchos menos en Argentina⁵³; sin embargo –en términos de precisión teórica, e incluso: lógica– es menos evidente, puesto que la intimidad no se escribe, sino que se vive y es *sobre* o *partir de* ella que se escribe, y también, puesto que la intimidad es quizás donde se suspenden o distienden los más conocidos y –difusamente– practicados principios lógicos (me refiero al de no contradicción, tercero excluido e identidad). Es cierto también que no faltan motivos para considerar esta “carta” como parte de una correspondencia privada o deliberadamente no divulgada (pero divulgable, como explica Aira, 2008: 8); y el hecho de que la “carta” (su texto) sea de 1682 y que su motivo histórico (la escritura de la monja) se enlace directamente con 1680, y con la aparición del *Neptuno Alegórico* (su encargo público y el texto publicado) y con el surgimiento de la *figura* (pública) de sor Juana, parece confirmar esta posibilidad⁵⁴. Sin embargo entiendo que un motivo distinto puede ser considerado: no

⁵² Si lo íntimo es “una especie de suplemento de lo privado”, la intimidad –sugiere Aira: “Es coextensiva al secreto, pero el secreto existe en tanto efecto de la revelación, y ésta, hecha de lenguaje, es por esencia pública.” (2008: 8). En este sentido, mi lectura toma distancia –crítica y teórica– de estudios como el de Moraña (1990) o el de Steffanell (2009). Si bien Alatorre sostiene que la carta “no estaba destinada a la publicación” (1987: 616), lo que puede explicar no sólo la falta de fecha (pues sor Juana pudo habérsela entregado personalmente a Núñez) sino el ponerse “al tú por tú con un religioso” (656), no la considera una carta *íntima*, sino que –y en relación con la *Respuesta*– sugiere cierto carácter *privado* para *ambas* (650). Aunque me ocuparé de la *Respuesta* en el próximo capítulo, anticipo que no considero ninguna de estas cartas como privadas (como sí pudieron serlo las que escribió a la Condesa de Paredes o a Calleja, y que hoy continúan perdidas). Es cierto que, *temáticamente*, la “carta” a Núñez (1682) y la *Respuesta* (1691) evidencian puntos en común (muy trabajados por Alatorre, entre otros); pero no más –a mi entender– que los que unen *históricamente* ésta última a la *Crisis* (1690), y la primera al *Neptuno Alegórico* (1680) o a la comedia *Los empeños de una casa* (1683).

⁵³ Pienso en Nora Catelli (2007), en los muchos trabajos de Alberto Giordano (2006 y 2008, entre otros), y en su dirección del *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, en cuyo número 13-14 (2007-2008) se encuentra un apartado dedicado a “Diarios y otras escrituras íntimas”; también a ciertas intervenciones de Daniel Link, como “La imaginación intimista” (leído en una mesa redonda en 2007, legible en www.linkillo.blogspot.com), entre otros. Y ampliando un poco el espectro, pienso en *La intimidad* (1996) del español José Luis Pardo, libro que –en buena medida– ha estimulado el tratamiento del tema.

⁵⁴ “La materia, pues, de este enojo de V. R. [Núñez] (...) –dice sor Juana en la “carta”– no ha sido otra que la de estos negros versos de que el cielo tan contra la voluntad de V. R. me dotó. (...) A esto siguió el arco de la iglesia.” (2004c: 112; para facilitar la referencia a la “carta”, indicaré C y el número de página). En términos tan históricos como metafóricos, cabe destacar el comentario de Alatorre: “Cuando Sor Juana escribía su *Carta*, hacía unos dos años que Núñez sufría un eclipse: ya no contaba *tanto* en la sociedad, mientras que ella era cada vez más aplaudida” (1987: 640). La metáfora del “eclipse” (otra vez: de fondo *solar*) es clara: surgía nítida la *figura pública* de sor Juana cuando la de Núñez se *desfiguraba* o ponía; y entre ambos acontecimiento, ocurrió un “eclipse”, vale decir, la superposición total o parcial de un “astro” por otro.

sólo porque eso que hoy es una “carta” (y las comillas mantendrán su carácter clasificatorio provisorio o endeble⁵⁵) “no respeta las convenciones del género epistolar” (Colombi, 2000: 415) y en su texto se alude a un tiempo más largo que los dos años que la distancian del Arco⁵⁶, sino porque se trata de un texto enfáticamente íntimo, o lo que es lo mismo: se trata de un texto que distingue claramente su enunciación y enunciado tanto de las “obras públicas”, o impresas, como de los escritos “no públicos”, o manuscritos (C: 113); y que, por tanto, se enuncia de forma íntima o –como precisa sor Juana– *tal como se siente*: con la “sencillez de mi corazón” ya que, en la intimidad, “no sé decir las cosas sino como las siento” (C: 120). Y este sentir, esta idea confusa (del decir o de las cosas), no pretende “figura” ni remite a una retórica desmañada o a un descuido estratégico; tampoco a una correspondencia poética reiterada (corazón-boca), como señala Glantz para su poesía amorosa (2006: 578-588); aunque pueda configurar –siguiendo a Colombi– cierta *gramática pasional*⁵⁷. Decir tal como se siente no sólo es muy distinto de decir tal como se entiende (como hará en la *Crisis*), es decir, no sólo distingue enunciados; sino que distingue muy expresamente las condiciones de enunciación, puesto que no es lo mismo el confesionario que el locutorio⁵⁸. Y aún cuando todo esto tenga –sin duda– algo en común (una matriz enunciativo-religiosa, por ejemplo), no por eso se trata de fenómenos idénticos,

⁵⁵ Cabe recordar, siguiendo a López Estrada (2008), que *carta* (“la hoja sobre la que se escribía una noticia”), *letra* (“el signo de cualquier escritura”) y *epístola* (que “implicaba la reunión de ambas cuando se destinaba a la comunicación entre dos personas en ausencia”) eran relativamente intercambiables en los siglos XVI y XVII, si bien “carta” y “epístola” tenían entradas distintas (pero un mismo origen griego) en Covarrubias.

⁵⁶ “Aunque *ha muchos tiempos* que varias personas me han informado de que soy la única reprehensible en las conversaciones de V. R.” (C: 111) Y sobre el final, precisa: “Pero a V. R. no puedo dejar de decirle que rebosan ya en el pecho las quejas que *en espacio de los años* pudiera haber dado y que pues tomo la pluma para darlas redarguyendo a quien tanto venero”. (C: 119); cursivas mías.

⁵⁷ Como se sabe (o como –cfr. el último capítulo– entendía sor Juana), la diferencia entre acción y pasión radica en el principio o causa de una fuerza: exterior en el caso de una pasión, que se ejerce sobre o en algo o alguien (paciente); e interior en el caso de una acción, que se ejerce desde o a partir de algo o alguien (agente). En este sentido, una *gramática pasional* es aquella que no se elige con voluntad y entendimiento sino que surge forzosamente de un encuentro, en el campo de la percepción e involucrando tanto el sentir como el sufrir. Así, una gramática pasional exhibe, en su carácter pasional, el objeto de una fuerza (la *figura pública* de sor Juana) y, en su carácter gramatical, el sujeto sin figura (sor Juana, su intimidad).

⁵⁸ “los locutorios –precisa Bénassy-Berling– eran salones concurridos, donde se comían pasteles e incluso se tocaba música”, y allí la monja era como una “geisha japonesa que sabe encantar a sus huéspedes y presidir una mesa”. (1997: 6)

de tiempos y espacios iguales, de formas –sin más– intercambiables. Sor Juana es –íntima y suficientemente– clara: tiempo y forma *intiman* “porque ya no puedo más.” (C: 119).

Nuevamente surge un límite, cierto pasaje, un umbral; pero ahora el movimiento no va ni viene del exterior, sino que viene y va hacia dentro (*intra claustra*): va hacia su *confesor* y viene de *sus confidencias* (las de él). Además, no se trata ni de un “texto” ni de un “encargo” (mandato u orden –según la “carta”, C: 113– donde no cabría otra opción que obedecer); se trata de “las conversaciones de V. R.” y de *cargos*: de “mis acciones” como “*escándalo público*” (C: 111)⁵⁹. La diferencia –para sor Juana– es escandalosa. Y por eso la “carta” es aún más precisa: el motivo puede pasar por mis estudios “tan sumamente *privados*”, incluso por la adecuación entre “estudios *públicos*” y mujeres (C: 115; cursivas mías), y hasta por mis escritos públicos (manuscritos o impresos) o –si se quiere– por si “he leído los profetas y los oradores profanos” (C: 116), pero *de ninguna manera* radica allí. “Pues, padre amantísimo, (...) ¿cuál era el dominio directo que tenía V. R. para disponer de mi persona y del albedrío (...) que Dios me dio?” (C: 117) El tiempo verbal (pasado), la selección léxica (dominio, disponer, albedrío), la distinción de agentes (V. R., Dios) y de agencias (Dios *me* da y ¿usted dispone de *eso*, y de *mi*?), y en fin, esa pregunta menos retórica que acuciosa y hasta inquisitiva *intiman* tiempo y forma, e intimizan el espacio de enunciación⁶⁰. E informe como es la intimidad, donde las jerarquías –si existen– fluctúan y se modifican absolutamente según la circunstancia, y donde los afectos alternan sus polaridades vertiginosamente, los límites son definitivamente lábiles y lo íntimo puede tornarse –de un momento a otro– llana intimación; pero justamente por esto, la dirección de la intimación no podrá tener un único sentido, y así –escribe sor Juana– si el asunto pasara de claro a oscuro (de íntimo a intimación) también ella podría “*hablar tan apasionadamente* contra V. R. como lo hace V. R. contra mí” (C: 118-9; cursivas mías).

⁵⁹ Creo que Jean Franco reduce el “escándalo” al identificarlo con “los escritos de Sor Juana” (1993: 71), mientras que la mexicana –nuevamente– es muy clara: se habla (Núñez *habla*) públicamente de “mis acciones”, de todas o indistintamente, es decir, de *mi vida*: de *lo que hago* (no sólo de lo que escribo).

⁶⁰ Y sor Juana, más de una vez, tratará a su destinatario “muy íntimamente”, ya instándolo a *ponerse en su lugar* (C: 113), ya resaltando que ambos *han experimentado lo mismo* al faltar a sus ocupaciones religiosas por obligación, por cortesía o por urbanidad con los virreyes, y que –incluso– *se han quejado de lo mismo*, es decir, de haber faltado a sus actividades habituales (propias *del hábito*) pero *no de los virreyes* (C: 115).

Pero, como dice Alatorre: “el atrevimiento tiene sus límites” (1987: 637); y *no sólo* en la escritura (de la “carta”). Por eso sor Juana aclara ética y políticamente que, aunque los desacuerdos sean infinitos y hasta naturales (inclinaciones más, inclinaciones menos), no por eso son condenables (C: 119): la pasión es una fuerza sin forma propia, y allí estriba el riesgo de que hable y actúe públicamente, de que domine directamente sobre las personas o disponga públicamente del albedrío común. Lo ha dicho alegórica pero públicamente – como se ha visto– al describir las virtudes de Neptuno (el nuevo virrey) y la competencia final con Minerva; y lo repite ahora, *sin figuras* (e íntimamente), a su confesor (y lo volverá a repetir distintamente en la “Loa” del *Divino Narciso*)⁶¹. La “carta” –así– convoca un sentido ético insoslayable de la escritura y la vida de sor Juana puesto que convierte en objeto de escritura los modos de hacer (y no sólo de escribir): esas maneras, antes que esas materias (fundamentales tanto en la *Crisis* como en la *Respuesta*). Sor Juana no objeta la molestia de Núñez, e incluso sus razones; pero tampoco se extiende en la intención de refutarlas, ni se detiene a disculparse: es el modo de cualquiera de estas acciones y actitudes lo que precisa y motiva su escritura, es la manera de molestarse o de fundar razones, y la manera de refutar (*Crisis*) o disculparse (*Respuesta*) lo que hace de la “carta” un texto singular y hasta único.

Se trate de una comunidad conventual o colonial, *el criterio es éticamente el mismo*; pero cada comunidad tiene *sus* circunstancias, y en consecuencia, *distintos modos* de expresarlo, concebirlo y practicarlo, y por eso sor Juana puede renunciar a su confesor pero no (tampoco quiere) a las visitas de los virreyes, ya que no “corre por mi cuenta su gobierno” (*público*); pero si del alma *singular* (*mi alma*) se trata, y más aún de *su* salvación (*íntima*), el “cielo hace muchas llaves y no se estrecha a un solo dictamen, sino que hay en él infinidad de mansiones para diversos genios (...) y esto más estará en mí que en el confesor” (C: 119). La tierra y el cielo, en asterisco urbano y moderno, *se reforman* (volveré sobre esto en el próximo capítulo).

⁶¹ En este sentido, considero muy sugerentes las ideas de Catelli (2007: 45-58) que ligan la intimidad y lo íntimo a ese “lugar donde se encierra el temor” y a cierta “interiorización del temor”, es decir, al ámbito donde se conjugan “la violencia de un confinamiento antes institucional y entonces imaginario” (2007: 51).

La diferencia entre íntimo y público *para* sor Juana, *para su* México, es tan clara como escandalosa; y es –también, o naturalmente– una diferencia literaria: una cosa es publicar y una muy distinta escandalizar públicamente⁶²; porque una cosa es *hacer visible lo dicho* o manifestarse públicamente *por escrito*, incluso cuando se manifiesten diferencias críticas o se critiquen manifiestamente las diferencias (como hará en la *Crisis*); y una cosa muy distinta es vociferar lo íntimo, *hacer audible lo informe* o manifestar equívocamente como de dominio público (directo) lo que es directa y naturalmente *inclinación personal* (*pars potentiae*, cfr.3.3). Tan moderna como fue, sor Juana sabía que no hay pasión pública en la ciudad barroca (moderna) que no tenga su razón (institucional), su trazado (ético-político) y sus formas (predecibles, legibles). El orden público y de lo público es un orden formado, un orden de formas y figuras, y por eso la *pasión* –cuando se hace pública– tiene sus convenciones y géneros (y la Iglesia, institución de *fe*, lo sabe perfectamente). El orden de lo íntimo no es un orden sino una cantidad singular innumerable, ni tiene organismo alguno sino que es superficie de organización, pura vida, deseo apasionado o *inclinación sin arco*, que habla tal como siente y siente tal como vive, es decir, naturalmente; por eso su forma no está definitivamente sino naturalmente inacabada⁶³. Entre percepción y expresión, entre expresión y concepto, y entre concepto y agudeza, existen diferencias notables; diferencias que –en el barroco (cfr.1.3)– implican y producen una poética (cfr.2.2); y sor Juana lo sabe perfectamente.

Se configura así una matriz fundamental *para* (la lectura de) la obra de sor Juana, y un límite interno *en* (la escritura de) su literatura: una cosa es la polémica (la *Crisis*, e incluso la *Respuesta*), y una muy distinta el escándalo; y si ambos se encuentran en el espacio público, sus movimientos y principios son también muy distintos: de lo privado a lo

⁶² “Sor Juana se abstiene, naturalmente, de escribir la palabra *chisme* o la palabra *calumnia*, pero lo que describe tan lacónica y eficazmente es el mecanismo del chisme y la calumnia.” Alatorre (1987: 664).

⁶³ En la cultura del barroco, explica Maravall, el hecho de que a la vida no se la considere “como un *factum*, sino como un proceso: un *fieri*, un hacerse” (1998: 349), implica necesariamente el problema de la libertad como elección, lo que distingue el siglo XVII de los anteriores ya que “el problema básico será el de la tensión viva entre autoridad y libertad [interna y externa] –lo cual, sin incurrir en anacronismo, no puede afirmarse con el mismo sentido respecto de épocas precedentes.” (1998: 355).

público (polémica), de lo íntimo a lo público (escándalo)⁶⁴. Son, si inseparables, asteriscos distinguibles: uno hace *figura* (urbana, poética), el otro *desfigura* y *martiriza* (vitalmente): “¿De qué envidia no soy *blanco*? (...) *de todos puntos* resulta un tan extraño género de martirio” (C: 114; cursivas mías). Por eso en sor Juana, y en su obra, el *oído* y la *vista* constituyen principios literarios incomparables; ciudades distintas. Y cabe aclarar: el escrito no subordina la voz, ni la desmerece; no se trata de privilegiar la letra, sino de distinguir los potenciales y riesgos públicos de cada una, no sólo para la literatura (estética) sino para la vida misma (ética): la voz puede devenir *ruido* escandaloso o *diálogo* mudo; aplauso sordo o cumplida advertencia; se puede “estar en un reja hablando disparates o en una celda murmurando” (C: 116)⁶⁵ o estudiar en silencio textos públicos, e incluso, escuchar y contemplar un texto públicamente (*Neptuno Alegórico*). También la letra y su forma pueden “costar una prolija y pesada persecución” (C: 114), y son tan *maleables* como la voz: varían ambas *de la misma manera* según sus *incomparables* circunstancias (isonómicamente). Y es tan delgado el hilo de una voz como el de una vida y una letra; pero por eso también pueden convertirse en tejido, pueden tejerse. Naturalmente, no toda *figura* tiene la misma potencia (estética) ni corre el mismo riesgo de *desfigurarse* (vitalmente), “y de esto toda esta comunidad es testigo” (C: 114).

4.4. La ciudad y Juan del Valle y Caviedes

La poesía de Juan del Valle y Caviedes se encuentra tan ligada a Lima como a su vida que –muchas veces e indistintamente– refiere a esa ciudad *tanto como* a ese escritor. Ambos nombres históricos, en la literatura de Caviedes, cruzan muy singularmente tiempo

⁶⁴ Por eso, ante el asombro frecuente de los críticos por los “descuidos”, la “dejadez” o las “imperfecciones” en la escritura de la “carta” al padre Núñez, e incluso ante el descubrimiento (contrario) de “contundentes estrategias” retóricas y discursivas –por otra parte– tan “barrocas”, cabe sugerir: “Si el máximo de articulación del lenguaje está en lo público, el mínimo se refugia en la intimidad.” (Aira, 2008: 8); y en cualquier caso, *entre estos límites* es concebible la intimidad, o el advenimiento –al decir de Giordano (2006)– de “lo desconocido”, que no es la expresión de una ausencia (o de aquello que no se conoce o falta conocer) sino aquello que desaparece las condiciones que garantizan o permiten la repetición de un saber.

⁶⁵ Escribe Robles en su *Diario*: “5 de enero de 1682. Notificación a las monjas de la Concepción y San Jerónimo no tengan ni consientan devotos en las rejas y porterías.” (cit. en Alatorre, 1987: 611).

y espacio: las historias de una ciudad y su circunstancia gráfica (plano moderno), las circunstancias de una vida y su tiempo histórico (colonial y crítico). Y si bien al abordar su obra no resulte difícil hablar de una poética urbana y vital, cabe –sin separarlas– distinguir las, puesto que implican y producen lecturas incomparables: hablar de las sátiras cavedianas, por ejemplo, no es lo mismo que hablar de un poeta satírico, puesto que así se reduce el nombre histórico del escritor a una zona (más o menos amplia, más o menos “significativa”) de su obra; y del mismo modo, pensar la relación entre su poesía y la ciudad barroca (moderna) no es lo mismo que pensar a Lima como centro poético, puesto que así se circunscribe demasiado la historicidad (colonial) de su literatura (barroca). Ciudad y vida tienen, en la poesía de Caviedes, una importancia insoslayable, y el hecho de que Lima se encuentre cruzada por un río “hablador” (el Rímac, del quechua *rímay*: hablar) de márgenes muy pregonadas, y que en su centro –en asterisco– se halle la plaza pública (la Plaza de Armas), rodeada de edificios oficiales y voces menos oficiosas, contribuye evidente pero no simplemente a confirmar el vínculo entre concentración y flujo, influencias y puntos de vista, en la poesía de Valle y Caviedes⁶⁶.

De esta manera –y en función del segundo corpus indicado–, pretendo exponer y desarrollar la siguiente hipótesis: el cruce de ciudad y vida en la obra de Caviedes se elabora como intercambio de voces distintas (voces críticas y de los críticos tanto como voces poéticas y de los personajes poéticos); esas voces constituyen el fondo material de un intercambio que su poesía refiere y *presenta* con un carácter *pasado*; ese intercambio (presente-pasado) manifiesta no sólo una permanencia sino un cambio, cuya expresión suele estructurarse como un diálogo que expone la transformación temporal de una práctica o tradición y la equivocidad de su forma actual; transformación y equivocidad no sólo refieren cierto perfil de quien escribe (públicamente), sino que implican y producen el *espacio público* (urbano) como repetición de una impostura (*tipos urbanos*) que individualiza (o *priva*) en la letra lo común (o *público*) de la voz.

⁶⁶ Las citas siguen la edición de su *Obra Completa* (1990) preparada por Leticia Cáceres; para facilitar la referencia; indicaré el número de poema (nº) y de verso/s (v. o vv.). De ser útil o necesario, me referiré a la edición de Daniel R. Reedy (1984); en ese caso, aclararé (edición): BCP (1990) o AY (1984).

4.5: La figura “pública” de Caviedes y la lectura “privada” de su obra

Como Eneas envuelto en amorosa nube, la vida de Juan del Valle y Caviedes es una de las verdades más nebulosas y permeables de la literatura barroca americana. Incluso, en no pocas ocasiones, ha resultado la más atractiva de sus virtudes literarias, o la jeroglífica clave de su obra, y hasta la sátira póstuma más lograda. La insistencia bibliográfica sobre su vida y entorno, sus avatares y triunfos, ha colocado los estudios de su obra en un espacio bio-bibliográfico. De esta manera, la lectura de sus poemas y piezas dramáticas suele ser un efecto de las especulaciones, más o menos documentadas, sobre su vida. Y el problema no radica en la pertinencia que tiene la recomposición y análisis de un contexto socio-cultural o la formación de un archivo biográfico para el estudio completo y complejo de una obra literaria, sino en que la vida de Caviedes –su indeleble margen de incerteza– desplaza cuando no desdibuja los problemas que surgen de la lectura de su obra, que si es barroca, abre un espectro que la distingue visiblemente –por ejemplo– de la de sor Juana Inés de la Cruz; y si sus composiciones más frecuentes son satíricas, falta precisar cómo se vincularía –por ejemplo– con la de un coetáneo como Gregorio de Matos o con la de un precursor como Mateo Rosas de Oquendo, más allá de un muy comentado –y no siempre productivo ni igualmente preciso– carácter carnavalesco o contra-oficial⁶⁷.

En cualquier caso, si bien la vida de un escritor ha resultado siempre –y por muy diversas razones– críticamente relevante o simplemente atractiva, parece serlo más aún cuando no sólo los temas de su obra sino las maneras de presentarlos reenvían o desvían “deliberadamente” del libro al espacio (vital, concreto) que lo circunscribe. Y este vínculo “texto-contexto” o –como señalara tempranamente Sánchez– “esta discrepancia entre el documento y la exégesis” (1939: 221) resulta menos llamativa que relevante para la lectura crítica, en tanto se pone en cuestión la vinculación, por ejemplo, entre una sátira y su “blanco” o entre un poema religioso y su “doctrina” o entre un retrato amoroso y su “modelo”: ¿se trata de un modalidad particular (colonial-americana) o de un recurso

⁶⁷ Desarrollaré en el próximo capítulo este carácter “carnavalesco” de la sátira en Valle y Caviedes y la relación “barroca” con la obra de sor Juana. Dado que no concierne directamente al trabajo en curso, para la relación con Gregorio de Matos Matos puede consultarse Costigan (1991 y 1992); para la relación con Mateo Rosas de Oquendo, véase Lasarte (2006).

genérico (tradicional-europeo)? ¿Hay en el vínculo repetición o diferencia, imitación subordinada o disruptiva? En buena medida, el contexto colonial americano y la textura (cfr.3) de la sátira o la confesión inducen a elucubraciones tales, pero no en mayor medida que la imaginación biográfica y sus “conjeturas” e “inferencias” –si no en función, al menos a partir del interés suscitado por su modo de escribir y/o su obra. Es esta imaginación biográfica la que se halla, no sólo en el fondo bio-bibliográfico de sus estudios y ediciones, y al menos desde el 28 de abril de 1791 cuando el *Mercurio peruano* publica una de sus décimas a la que antecede, entre otros, el comentario: “Si la Sociedad tuviera completa la historia de su vida, que por algunos hechos que ha conservado la tradición, se conjetura haber sido tan salada como sus producciones” (en *Cervantes virtual*, folio 313); sino dando forma a gran parte de su crítica, al menos desde el pionero estudio de Juan María Gutiérrez (1865), donde adquiere su modalidad más frecuente: “Podemos decir que nada sabemos de su vida, aunque puede inferirse que ni fue feliz ni tampoco oscura” (1957: 262). Conjetura o inferencia: en cualquier caso, la imaginación biográfica ha intervenido crítica y palmariamente en la lectura de la obra de Juan del Valle y Caviedes.

En este sentido, Valle y Caviedes pudo ser un “truhán”: mujeriego, alcohólico, negociante de baratijas en la Rivera de Lima, y enemigo declarado de los médicos de turno. Así, “se aclara” la vena satírica, la mordacidad de su estilo, la popularidad de sus formas métricas, e incluso la estrechez retórica. De allí surgen, inevitables, los trabajos sobre la carnavalización y el epíteto (pétreo) de “satírico peruano”⁶⁸. El mito, que comienza sólo para ser eterno, queda forjado y pasará –desde 1791– a ser el interlocutor obligado de críticos y estudiosos: si tan poco se sabe de su vida, y su obra –mayormente satírica– enseña un mundo de vicios, placeres y verdades fraguadas de forma tan clara, nada es más evidente que quien escribe ha conocido bien –y participado no poco– en ese mundo que, razonablemente, es también el suyo: donde mejor puede figurárselo⁶⁹.

⁶⁸ No sólo su vida (y más de una vez su apellido), sino sus apodos, encuentran significativas variantes: “andaluz alimeñado” (Sánchez, 1951: V, 8); “satírico andaluz” (Lorente Medina, 1999: 849); “andaluz peruanizado” (Barrera, 2009: 29).

⁶⁹ Desde las breves noticias del *Mercurio Peruano* (la de 1791 y la del 5 de julio de 1792), pasando por el pionero estudio de Juan María Gutiérrez (1957) y la “tradición” de Ricardo Palma (1977), quienes en el siglo XIX consolidan la imagen romántica –truhanesca/devota– del “poeta de la Ribera”, hasta el *Diccionario de*

Sin embargo, no son pocos los que han visto la labor espiritual que dicha poesía revela, la sólida intención moral que guía la sátira liviana, y la figura sinceramente preocupada por el pecado y la distorsión de su época⁷⁰; porque, comenta uno de sus críticos, “ser poeta implica un cierto modo de ser auténtico” (Cisneros, 1990: 111) y en consecuencia, la poesía es “un premio al esfuerzo” (113). El mito, despojado de accidentes, irradia su verdad esencial: “la nobleza de un alma superior” que pregona y exhibe la verdad que “nos salva y encierra el íntimo secreto de lo que realmente somos” (108).

Por otra parte, no pocos documentos afirman que Juan del Valle y Caviedes fue un hombre de negocios, de “grandes” empresas (al menos económicamente significativas si se las compara con el puesto –supuesto– de baratijas de la Rivera, cfr. Lohmann Villena, 1990 y Lorente Medina, 1999): casado con una mujer de buena posición, encuentra en el suegro no sólo un garante sino un socio, y en el medio en el que ambos se mueven, albaceas y compañeros socialmente reconocidos. Se endeuda y presta dinero; el clima y la política son a sus empresas tan adversos como al resto de los peruanos del siglo XVII; tiene hijos y dicta un honrado testamento. El mito cae a los pies del hombre histórico; el escritor también está allí, aunque borroso y como en un segundo plano, tal vez escribiendo para distraerse o distraer, satirizando su propia des/gracia mercantil.

Por sus poemas, ha llegado a “saberse” (Sánchez, 1939; Reedy, 1984 y 1992) que sufrió la muerte de su esposa, al menos que sintió un sincero dolor por ella (Bellini, 1966); que se indignó –o quejó– con el médico que mató a su prima; que fue un hombre atento a los sucesos de su época y de juicios modernos respecto de las creencias de sus contemporáneos; que, si no fue feliz, al menos hizo reír.

autores latinoamericanos de César Aira (2001: 139-140) y los estudios iconográficos de Santiago Sebastián (2007: 57), la figura “mítica” de Caviedes sobrevive con más o menos relevancia.

⁷⁰ Gutiérrez (1957), Sánchez (1951: IV), Hopkins Rodríguez (1975), Cisneros (1990). Menos “mística” que “humanística”, pero –como en el caso de Cisneros– también apoteótica, es la figura que brinda Giuseppe Bellini (1966): “Juan del Valle y Caviedes anuncia en el Perú nuevos tiempos a través de su espíritu rebelde y de su condición claramente comprometida.” (163); poeta que “manifiesta un total y sincero desprecio para los bienes temporales y sobre todo para la fama conquistada arteralmente.” (164)

De esta manera, la obra poética de Juan del Valle y Caviedes queda limitada y prefigurada –cuando no, estéticamente anulada⁷¹– por un *cercos referencial*: nube espesa de datos probables o probados, inferencias injustificadas e injustificables, y lecturas conjeturales y –cuando menos– paradójicas, o fuertemente interpretativas⁷². El *cercos referencial*, que vela (por) la obra y destierra al escritor (para repatriarlo infinitamente), es quizás la línea más constante o presente del campo de análisis⁷³, una línea crítica insuficiente –como han planteado Bellini (1966) y Luciani (1987)– pero que comienza a tejer estudios más precisos y sugerentes –aunque *teóricamente* deudores de este planteo crítico– como el mencionado de Lasarte (2006)⁷⁴.

Sin embargo, este *cercos referencial* resulta muy elocuente al considerar dos cuestiones, distintas pero inseparables, en la obra de Caviedes: por un lado, la *materialidad* de sus textos, o el reverbero de una voz, que desplaza –constantemente– la atención del espacio del libro hacia uno distinto, (hoy) casi inaudible, pero caracterizado por cierto uso popular del lenguaje en un ámbito abierto, de concentración y flujo simultáneamente, como es el espacio público de la ciudad (barroca); por otro, la lectura *en clave* (“barroca”) que parecen alentar sus composiciones, desdoblado la referencialidad, sea hacia el campo de la literatura áurea (europea), sea hacia el de la historia socio-política (americana). Es decir: surge un problema de *referencia*, que hace a la *escritura poética* de Caviedes (¿cómo y a qué refiere esa voz poética: léxica, gramatical, cultural e históricamente?), tanto como a la *lectura crítica* de sus textos (¿cómo y a qué referir la lectura de esa voz poética?).

⁷¹ “Caviedes es un *testimonio de una época*, y en ese sentido *sus versos son un elemento probante* del modo de ser de una sociedad determinada.” Cisneros (1990: 134, cursivas mías).

⁷² Para una distinción entre interpretación y lectura, cfr. Link (2003: 17-30).

⁷³ Una línea distinta, menos árida y menos extendida –pero más endeble– es la que lee *toda* una literatura americana, en la obra del peruano: “Caviedes demuestra una maestría poética tal que se entronca con toda la tradición latinoamericana posterior. (...) precursor borgiano de un Huidobro o de un Cortázar. Un *Altazor avant-la-lettre* o una *Rayuela* en ciernes casi doscientos cincuenta años antes.” Torres (1989: 121). También Luciani relaciona el uso del lenguaje en Caviedes con *Altazor* (1987: 340).

⁷⁴ Lasarte analiza y problematiza el vínculo entre sátira (tradición estética europea) y Lima (contexto histórico americano) en la obra de Rosas de Oquendo y Valle y Caviedes. Su crítica (fundamental para la lectura de Oquendo, y muy sugerente para Caviedes) queda así condicionada –teóricamente– a determinar, sobre una matriz o forma (europea), la variación contextual (americana) que elocuentemente –y de forma muy discutible– llama “suplemento” o “ideología”: lo europeo funciona, entonces, como cierta ventana o espejo (marco) que deja ver o refleja (enmarca) cierta imagen americana.

En este sentido, cabe pensar –para la escritura poética de Caviedes– en el *discurso referido*, y en sus variedades lógico/sintácticas (estilo directo, indirecto e indirecto libre: Beristáin, 2004: 352-355) que transforman una materia en material (cfr.3), y aquí: *cierta* lengua popular en *su* lengua poética. Y –para la lectura crítica– cabe recordar lo precisado por Bajtín en su estudio sobre la risa y la cultura popular en la obra de Rabelais, puesto que en el siglo XVII se manifiesta nítidamente la ruptura del vínculo entre los aspectos esenciales de la vida práctica y la concepción de mundo popular que permitían comprender y comentar sus imágenes y formas lingüísticas tanto como su risa; en consecuencia, estos pierden su valor universal y ambivalente y sólo abarcan aspectos parciales (y parcialmente típicos) de la vida social: aspectos negativos. Al tornarse la risa y su sistema festivo (sus imágenes, su lengua) o “una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos” (Bajtín, 1990: 65), su sentido popular se disgrega y “encripta” (se “pierde” la “clave”), surgiendo entonces un “método histórico-alegórico” (102) de lectura, siempre preocupado por el “sentido oculto”, por el “detalle alusivo” que *devele* (históricamente) ya un hecho determinado, ya una individualidad aislada. No de otra manera se ha leído y estudiado la “galenofobia” de las sátiras caviedianas, confeccionándose listas y detalles biográficos de los “verdaderos” médicos (personajes *pero* históricos) allí aludidos, mencionados o encriptados cómicamente. Y este “documentalismo primitivo” –como lo llama Bajtín– señala de forma clara un proceso de abstracción empírica para la lectura: no sólo la risa “se asimila a lo típico, lo general, lo banal” sino que “se confunde con la invectiva personal” (106)⁷⁵. Así, la tendencia bibliográfica de los estudios sobre el “satírico” peruano, vuelve ambiguos los aspectos heterogéneos de su obra, mientras la supuesta “clave” que podría reunirlos (comprenderlos, explicarlos, desambiguarlos), se “pierde”: el trabajo crítico se torna críptico; el texto

⁷⁵ No por esto “desconozco” el carácter *personal* de ciertas *invectivas* (satíricas) de Caviedes; pero no considero que “el aporte más original” (García-Bedoya, 2000: 87) y considero críticamente poco productivo el análisis que enfatiza lo personal (cfr. Lohmann Villena “Nomenclátor de Personas y asuntos mencionados en la obra de Valle y Caviedes” y “Ojeada sobre la enseñanza de la medicina y los médicos en Lima a fines del siglo XVII”, en Juan del Valle y Caviedes, 1990: 821-909) sin ahondar en el carácter invectivo/injuriioso de la lengua popular en la conformación de una lengua poética (cfr. Bajtín, 1990: 375-381 y 390-393). Cabe recordar que de los tres poemas impresos en vida de Caviedes, uno (nº164) se publicó en las preliminares del *Discurso sobre la enfermedad del sarampión experimentada en la Ciudad de los Reyes del Perú* (Lima, Joseph de Contreras y Alvarado, 1694) del protomédico Francisco Bermejo y Roldán, a quien también ha dedicado muchas sátiras que –al parecer– recibió más como “invectivas” que como “personales”.

poético, criptograma original; la referencia, enigma. Leer así es, otra vez, buscar –y *deber* buscar– ese sentido perdido (cfr.3.4).

Pero el barroco y su lectura –aquí al menos– no expresa ni se expresa por búsquedas alegóricas o por sentidos perdidos, sino por encuentros y principios, y por encuentros *de* principios (cfr.1.3): puntos donde se cruzan líneas distintas, e inseparables, como ocurre en los textos de Valle y Caviedes, en su materialidad, producida –en buena medida– por un *discurso referido* que también –e indirectamente– se corresponde con el plano de enunciación histórica, que no “descifra” nada, pero que *vuelve a traer*, a *trasladar*.

4.6. *La construcción poética de Caviedes: perspectiva léxica y discursiva*

La poética de Valle y Caviedes se encuentra fuertemente ligada a un intercambio de voces (librescas y populares) que constituyen la materia sobre la cual se materializa la voz de su poética. Esa materialización ocurre, principalmente, a través del discurso referido en el que intervienen dos sujetos de la enunciación, uno explícito (habla) y otro implícito (hace hablar). Esta materialización singular ha llevado, en más de un análisis, a percibir dichos sujetos de la enunciación como contrarios o contrapuestos, y en consecuencia, a separarlos léxica, cultural o históricamente. Así su poética, y porque fundamentalmente se ha estudiado al “poeta satírico”, ha sido pensada en términos de contradicción: una poética en sí misma contradictoria (*subvierte* los elementos pero los *conserva*), una poética que contradice el orden dominante (lo oficial *invertido* como popular), una poética que contradice la intención de su materia (lo popular como *diversión* oficial). Pero no ocurre lo mismo cuando se estudian sus poemas religiosos, donde también se perciben dos sujetos: uno que habla (pecador mundano) y *confiesa*, otro que hace hablar (conciencia del arrepentimiento) y *sacramenta*. Y otro tanto en sus poemas amorosos, donde habla el enamorado y se lamenta o encarece, y hace hablar la experiencia, que retrata, cura o aconseja. Y en cualquier caso, la intervención de dos sujetos y sus voces en la materialización de la poética cavediana constituye, para sus poemas, una estructura de doble articulación, que encuentra en el diálogo o coloquio (y en el soliloquio, como

reflexión mental) su manifestación más evidente; pero no la única, puesto que esa doble articulación atañe no sólo al nivel discursivo (diálogo) sino al léxico (vocablos).

En el coloquio que una Vieja y Periquillo sostienen ante una procesión en Lima (n°104), desfile de vicios y personajes criticados por ambos, aparece la palabra “gamonales”⁷⁶ que –allí– refiere a ciertas personas de estatus (socio-económico) e influencia (política) venidas de provincia y, en consecuencia, “provincianos” (culturalmente) sea en su manera de vestir, hablar o actuar (por eso Periquillo responde, irónicamente: “No, señora, que no pude / elevarme a tanta esfera, / si no es ya que de mal vistos / ninguno hay que verlos pueda”, vv.167-70). Como ha demostrado Lasarte, la aparición del gamonal hace emerger “cierta marginalización o prejuicio social interno [ciudad-provincia]” (2006: 115) así como cierta “doble conciencia crítica de la política colonial” (117) que denuncia no sólo la usurpación del poder *virreinal* (interno) por la riqueza del terrateniente, sino que el control *Real* (metropolitano) se encuentra en “un centro peninsular externo a la realidad del virreinato” (117). Dos sujetos se perciben claramente: uno que habla como *personaje* (Vieja, Periquillo), otro que lo hace hablar (un criollo ciudadano). Hasta aquí, esos sujetos no expresan ninguna contradicción ni separación: coinciden no sólo en la crítica (moral, tradicional) y el punto de vista (ciudadino) sino en la voz (el vocablo gamonal). Pero ya no la aparición *del* gamonal (ese personaje) sino *de* gamonal (esa voz) implica una reflexión distinta ya que –como señala Lasarte en nota al pie– puede ser éste “uno de los primeros usos registrados del vocablo” y, más aún, una palabra –como sugiere Lohmann Villena– que *desciende* del apellido de la familia de Juan Fernández Gamonal, quien *pasa* al Perú hacia 1610 (2006: 114).

Esto desvía la reflexión hacia las fuentes orales de Caviedes y coloca al crítico frente a lo que Bajtin llama “*palabras virgenes* que, surgidas por primera vez de las profundidades de la vida popular (...) pasaron a integrar el sistema del lenguaje *escrito e impreso*.” (1990: 412) Se trata de palabras aún no pulidas por el contexto libresco; se trata de un espacio lingüístico donde no hay una frontera precisa entre nombre propio

⁷⁶ “¿Viste algunos gamonales / de seriedad circunspecta, / muy estéticos de bolsa, / muy estirados de cejas, / de aquellos, que si se ofrece / la cuestión, primero niegan / doce artículos de fe / que uno de caballerescas” (n°104, vv.155-62)

(Fernández Gamonal) y común (un gamonal), entre *nombre familiar* y *apodo*: Esa frontera “a la que nos han acostumbrado la lengua literaria (nueva) y el estilo corriente” (Bajtín, 1990: 415) no separa aún nombre y sobrenombre, y por tanto, ese “semi-sustantivo propio” (413) posee un matiz elogioso-injurioso. Se trata de la “palabra popular de doble tono” (Bajtín, 1990: 390) que *desciende* (rebaja) y *pasa* (traslada).

Ahora bien, esta palabra de doble tono no sólo es “el reflejo estilístico de la antigua imagen bicorporal” (Bajtín, 1990: 391) sino que evidencia esa zona de contacto entre literatura y oratura (Prat Ferrer, 2010: 27), pues es constitutiva del *diálogo* y está ligada a la alternancia y la renovación. Ambas relaciones se expresan en los dos intercambios (nº103 y nº104) entre la Vieja y Periquillo: imagen bicorporal (vieja-joven) y contacto literatura-oratura (G/gamonal), alternancia (hablar-ver) y renovación (vida-muerte). Pero he aquí que el intercambio *presenta* un carácter *pasado*, puesto que la palabra de doble tono (Gamonal/gamonal) ha perdido su ambivalencia popular y *es referida* de forma ambigua, e injuriosa, restringiéndose a su polo negativo (gamonal) y escrito. El intercambio provinciano-citadino que produce e implica “gamonal” (dicho *en* Lima de quienes viven *fuera de* Lima), y que replica cierta formación de “criollo” (dicho *de* hijos de españoles que viven *fuera de* España, cfr.3.2), no regenera elogiosa y afectivamente sino que degenera injuriosa y despectivamente: la Vieja curiosidad busca en el joven Periquillo el desengaño, pero ya no se trata de una conversación franca y abierta, grotesca e hilarante *de plaza pública*, sino de “habladurías”, *de la vida ajena*, de un secreteo y un murmullo maliciosos⁷⁷. El desengaño pretendido por ambos personajes es ejercido *sobre* otros personajes (gamonales, tapadas) que, sin embargo, se encuentran en el mismo plano *referido* (Lima, la procesión, etc.); es decir, el desengaño y la crítica se practican sobre quienes (en igualdad de condiciones *referidas*) no se benefician de ellos⁷⁸: no se trata de un

⁷⁷ Esa malicia es la que manifiesta Periquillo al decir que, si bien “Bosquejaré, ahora, en tipos” (nº103, v.93), lo hará “guardando el decoro” (nº104, v.111), es decir: “con debida reverencia / a tanto noble esplendor, / excepción de aquestas reglas” (112-14) o tipos; y así, exime no sólo a los “gloriosos héroes / que ilustra su alta nobleza” (vv.109-10) sino también a “esas ilustres matronas” (v.221), romanas muy distintas de las “charlatanas damiselas” (v.232) que “son de esa Roma moderna” (v.234), lo que diferencia menos clara que *temporalmente* el objeto de su crítica o “blanco”.

⁷⁸ Por eso, ante el temor de Periquillo de que alguien escuche o conozca lo que dice, “atribuyéndolo a pepa” [mentira o embuste] (nº103, v.42), la Vieja lo tranquiliza: “Tal simpleza de muchacho, / discúlpete tu edad

desengaño y una crítica *públicos* sino *privados*, esto es, un desengaño y una crítica que, para referirse públicamente, no sólo se apartan de lo popular (para ejercerse sobre y formarse con esa materia y esa voz, es decir, para informarse y dar forma a eso informe⁷⁹) sino que, y en consecuencia, transforman al pueblo en *público* (y) *lector* de sus *propios dichos*. El orden discursivo de referencias es elocuente: uno habla y otro hace hablar, pero algunos son hablados. Y he aquí que el sujeto que habla (Vieja y Periquillo) ya no coincide con el sujeto que hace hablar (criollo ciudadano), puesto que uno habla con voces ambivalentes, y el otro imita lo dicho de forma ambigua, equívoca; uno critica y *permanece* en plano de referido, mientras el otro critica y *se corre*, se distancia de las condiciones referidas para referir y asignar a lo dicho (“gamonales”) la función de hacer saber lo que otro cree o dice: “Del dicho al hecho hubo siempre / muy notable diferencia / y en cualquier tierra de Babia / suelen mentir sus babiecas.” (nº103; vv.101-4) En términos criollos (cfr.3.2): la localización (del enunciado y el enunciador) no coincide con la colocación (de la enunciación). Por eso –dice Pasolini: “Si un autor, para revivir los pensamientos de su personaje, se ve obligado a revivir sus palabras, eso significa que las palabras del autor y las del personaje no son las mismas: el personaje vive entonces en otro mundo lingüístico, es decir psicológico, cultural, histórico.” (2002: 19)⁸⁰

Y es que, si el discurso referido –y especialmente el modo indirecto libre– implica una “conciencia sociológica” (Pasolini, 2002: 14), es decir, cierta *conciencia de la diferencia*, no por eso la relación diferencial entre quien habla y quien hace hablar (esa suma de desigualdades de distancia, cfr.3.3) implica simpatía: la *oratio obliqua* puede ser irónica, y la ironía mostrar “antipatía” hacia quien habla y no hacia sus “palabras” o “pensamientos”. Así, surge una diferencia fundamental para abordar la materialización poética de Valle y Caviedes, ya que no es lo mismo, al hacer hablar, *revivir* o *reanimar* un

tierna; / que el desengaño conozcan / los limeños, tu recelas, / cuando su vana ilusión, / tanto sus troneras ciega, / que jamás pudieron verte, / ni aun conocerte por señas.” (nº103, vv.49-56)

⁷⁹ Periquillo nombra lo que dice como “este informe” (nº104, v.243); y la Vieja como “tu relación” (v.293).

⁸⁰ En este sentido, no es infundado el temor de Periquillo de alguien atribuya “a pepa” (nº103, v.42) [mentira o embuste] lo que dice, pues según la voz (impersonal) que presenta uno de los coloquios, y que sólo entonces aparece: Perico “cuenta todo *de pe a pa*, / al pie de su inculta letra” (nº103, vv.11-12; cursivas mías).

discurso (palabras, pensamientos) que –caricaturescamente– *imitar al locutor* (Pasolini, 2002: 18).

Esto –a mi entender– vuelve sobre el carácter *divergente* del criollismo de Caviedes (cfr.3.3); pero, en términos de la materialización de *su* voz poética, desarrolla tres planos: el de quien habla, el de quien hace hablar, y el de quien lee. Así, el “beneficio” de la crítica y el desengaño no es para quienes hablan y actúan *allí fuera* (públicamente) sino para un tercero que, *aquí dentro*, lee; entre ambos, hay un sujeto que hace hablar y da a leer. Ese sujeto *oye y escribe*. Y lo que oye es en buena medida (como se verá en el próximo capítulo) algo *muerto* que la escritura –como expresa inmejorablemente Pasolini– *reanima* o *revive*, no siempre con simpatía o afectivamente. La *materia* popular, esa *voz* tan ambivalente como limeña, muere menos de lo que revive (ambiguamente) en la *materialización* de la escritura poética, esa *voz* tan equívoca como cavediana. Nuevamente se trata de un traslado, pero ahora (a diferencia de sor Juana) intensamente *temporal*: una *vieja* pregunta con una voz *nueva* (gamonal), y un *niño* responde con *antiguas* ideas (morales). En lo que leemos (*gamonal*) reverbera la palabra popular de doble tono, escrita de un solo lado (quizás: del lado de adentro).

4.7. *Los diálogos y la tensión entre escrito y dicho*

En este sentido, cabe volver al plano discursivo del diálogo, puesto que “uno y otro” sujetos no son dos (ni contrarios ni complementarios), sino una doble articulación que –en todo caso y en la poesía de Valle y Caviedes– ha dejado de expresarse ambivalentemente. Las voces populares (esa *materia*) se materializan librescamente y, entre otras cosas, transforman su deixis que fue –en gran medida– la de la plaza pública, ese asterisco o “punto de convergencia de lo extraoficial” (Bajtín, 1990:139), lo que da lugar a fenómenos de diglosia. Pero esa ambigüedad diglósica, doblemente articulada y corrida del espacio público, enfatiza la temporalidad (histórica) del discurso poético cavediano.⁸¹

⁸¹ Y Lasarte distingue muy claramente la sátira de Rosas de Oquendo de la de Caviedes, no sólo en términos espaciales: “la perspectiva callejera” de Caviedes queda “sin su ambivalencia carnavalesca” (2006: 72); sino

Lo que concentra Lima, lo que fluye en poética de Valle y Caviedes, es el tiempo: la ciudad es –en el barroco (cfr.1.3)– una experiencia de encuentro; y el encuentro es –en la poética de Valle y Caviedes– un encuentro de tiempos, de duraciones y renovaciones, de generaciones y degeneraciones. Lo que se concentra en la Plaza Mayor, lo que fluye a través de Lima guiado por el Rímac, lo que se repite en sus hospitales, en sus calles, en sus procesiones y personajes, son tiempos distintos e inseparables de las voces que los expresan e historizan. La materia del tiempo se expresa en las voces, donde –históricamente– permanece a través de sus cambios y donde –poéticamente– se encuentra la referencia de su discurrir. En la poesía de Caviedes permanecen referidas no las voces sino sus variaciones, no su materia histórica sino su materialización poética: la poesía cavediana dice (presente) lo ocurrido (pasado) en lugar de mostrarlo, es decir, lo refiriere indirectamente. Lima es un conglomerado de voces que resuenan, *mutatis mutandis*, en la escritura del limeño. El libro y la ciudad hacen resonar, porque concentran, voces distintas; son *cajas* donde se escucha a los muertos con los ojos⁸². Y esto, por otra parte, constituye toda una “tradición” peruana (pienso en Palma –naturalmente– pero también en el Inca Garcilaso, y en César Vallejo y en Arguedas, entre otros).

Así, no sólo los diálogos entre la Vieja y Periquillo (nº103 y nº104) bosquejan ese transcurrir desigual de personajes y valores; o el coloquio entre el Portugués y Bachán (nº162), “capitanes del pobrismo” (v.2), enfatiza los cambios *materiales* (abundancia/falta de carne, papa, manteca, carbón, etc.) que la entrada del Virrey conde de la Monclova (1689) implicó, sino que el romance “En la muerte de la mujer del autor” (nº158) o por la muerte de la mujer de un doctor (nº35), los poemas dedicados al terremoto de 1687 (nº160 y nº162), el “Juicio” por la aparición de un cometa (nº159), e incluso el que cuenta la caída de un guarda (nº114) o los que ríen de las caídas de mujeres (nº79 y nº80) y de ciertos casamientos (nº32, y nº118-122), y hasta el que reproduce todo un “proceso” judicial

temporales: la evocación de un pasado castizo tiene –en Caviedes– “una nostalgia idealizada” (2006: 85). La plaza pública es el espacio de enunciación de Oquendo, no de Caviedes (que lo *refiere*).

⁸² Me refiero, naturalmente, al soneto de Quevedo “Retirado en la paz de estos desiertos”, pero también a la Lección Inaugural en el Collège de France (11/10/2007) de Roger Chartier (2007: 7-53). Sin embargo, me *refiero indirectamente*: esa línea que tanto en Quevedo como en Chartier (en Europa) conduce a Boecio y Petrarca, es decir, que avanza enhebrando libros o allí encuentra las voces y letras “muertas”, en América implica un *corpus* (muerto) muy distinto y menos libresco (volveré sobre esto en el próximo capítulo).

(nº41), vale decir: todos ellos, se concentran en el flujo del tiempo, en los *cambios ocurridos*, y en el discurrir que los refiere. Hay, como en sor Juana, una poética ligada a sus circunstancias (urbanas); pero en Valle y Caviedes la ciudad es menos arquitectura que arqueología, menos inclinación que exhumación: exposición *presente* de un *pasado* y sus cambios, expresados a través de restos materiales dispersos y estratificados.

Esa exposición, a través del discurso referido que articula –poéticamente– un tiempo doble (de voces, historias y personajes), duplica la referencia ambiguamente y *dobla* las voces, las historias y los personajes: la ciudad y sus líneas (de voz, históricas y personales) se impostan en el libro como repetición de imposturas: “Papagayos de imprenta, hombres de cuento / atados a la letra y a la historia / pregoneros de otros, cuya gloria / charlatanes usurpan en aumento.” (nº76, vv.5-8). Y aquí, donde pareciera *doblarse* incluso la propia materialización de la poética cavediana, y *autorreferirse* ambiguamente, cabe un último comentario, puesto que –como señala Lasarte (2006: 179-192)– hay en la poesía de Caviedes una crítica a cierta tradición letrada criolla que, preocupada por ocupar su lugar en la ciudad, alaba su ambiente natural y alrededores que, “naturalmente”, desemboca en elogio de sus moradores. Lima encarecida, encarece a los limeños: “lo hizo carne en latín / si todo en Lima era *caro*” (nº162, vv.19-20). Contra esos *encomios*, contra esos *impresos*, contra esa lengua que todo lo *encarece*, reacciona la Vieja, en su diálogo con Periquillo:

Digo que de hoy en adelante,
doy por falsas, por siniestras,
por nulas, por atentadas,
por patrañas, por novelas,
a todas y cualesquiera
relaciones o gacetas,
informes o descripciones
a mano escritas o impresas,
maldiciendo a los perjuros,

informantes, con aquellas(...)

(nº104, vv.314-323)

Sin embargo, esa maldición eterna a quien lea (escriba y divulgue) esas páginas no alcanza –a mi entender– a poner en crisis la letra, y no porque Caviedes *las escriba* (las lea y divulgue), sino porque *esa* letra (la que injuria la Vieja), ya falsa o “sólo *in voce*” (nº104, v.119), ya nula o novelesca, es letra sorda y letra muerta, es decir, letra sin eco: donde *todo se lee y nada se oye*. Esa letra sólo da letra a la letra: no se trata tanto, como sugiere Lasarte, de “la problemática, tan barroca, del lenguaje como vehículo deficiente para la certidumbre o fijación de la verdad y el conocimiento” (2006: 96), sino de una concepción de la certidumbre y de la verdad *letradas*, de una concepción del lenguaje *escrito* (lengua sin habla), una concepción de la literatura *libresca* y de la cultura *impresa*. La deficiencia vehicular es una cuestión de punto de vista, y tan urbana como literaria: no es que el peatón (en la ciudad moderna) sea deficiente en relación al vehículo, para el cual se pensaron las anchas y largas avenidas; de la misma manera que la voz dicha (en la literatura moderna) no es deficiente en relación a la voz escrita, para la cual se imprimen anchos y largos volúmenes; se trata de principios (e incluso de movimientos) distintos, de materias incomparables pero componibles, que se distinguen inseparablemente *en tanto* se encuentran, esto es, en tanto constituyen *algo común*. Sin duda, esa comunidad es circunstanciada, y “allí-y-entonces” –como ocurría en sor Juana– no todos sus modos pueden expresarse de la misma manera: también aquí el *oído* y la *vista* constituyen principios literarios incomparables, ciudades distintas; también aquí se trata de distinguir, no de privilegiar, los potenciales y riesgos de cada una: la letra puede devenir papagayo de imprenta o atadura histórica, y la voz pregón ajeno o despojo palabrero.

Es cierto que el mapa del peatón y de la voz dicha parecen más impredecibles o azarosos, menos estipulados o ilustrados; pero es una cuestión de pareceres: también el vehículo y la voz escrita, sin desviarse, reúnen puntos de los más disímiles, líneas de voz irrepetibles, figuras cuyos trazos reverberan sin modelo⁸³.

⁸³ Esta supuesta tensión de privilegios poéticos entre la voz dicha (irrepetible) o escrita (repetible) no sólo en la poesía sino en la ciudad moderna recuerda muy vivamente la (romántica) discusión que inaugura *El*

4.8. *La ciudad y el barroco americanos en la obra de sor Juana y Valle y Caviedes*

La ciudad en América y en siglo XVII evidencia, como queda visto, traslados desiguales pero productivos para la literatura: de la escritura a la imagen (arcos triunfales), de la imagen a la escritura (figuras de escritor); de la voz al libro (diálogos poéticos) y del libro a la voz (discursos referidos). Estos traslados expresan, de manera distinta (dadas las condiciones y circunstancias, los materiales y aspiraciones, los potenciales y riesgos), la relación entre la vista y el oído, la letra y la voz, en la ciudad barroca y en la obra de sor Juana Inés de la Cruz y la de Juan del Valle y Caviedes. De esta manera, estas expresiones distintas e inseparables constituyen poéticas incomparables pero componibles; y en su composición se encuentra, en *América-1680* o entre estos límites, al barroco americano. Y como todo encuentro es un encuentro de principios, considero pertinente –además del traslado– un último comentario sobre un principio de espacialización distinto –y muy discutido en América y para su relación singular entre ciudad y literatura– que es el principio de estriado.

La ciudad “en tanto fuerza de estriaje” (Deleuze y Guattari, 2002: 489), ya como planificación sistemática y ejecución de un orden (social, político, económico, cultural), ya como tejido orgánico-abstracto de repartos concretos (de poder, lugar, profesiones e instituciones), ha tenido en *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1998) un impacto relevante, perceptible también –aunque de forma distinta (Gorelik, 2006: 164)– en *Transculturación narrativa en América Latina* (2007). En ambos casos, el estriado urbano tiene –para Rama– un “principio rector” (alto-bajo) y una dinámica fuertemente polarizadora (centro-periferia), que encuentra en la escritura (urbana, e incluso: burocrático-administrativa) su garantía y un inmejorable instrumento de fijación, aplicación, conservación y reproducción; “edificar ciudades, grabar leyes”, ya decía Horacio –Orfeo mediante– en su arte poética (1940: 203). Entre estriado (diseño gráfico: *plano*) y escritura (diseño simbólico: *signo*) se establece un régimen urbano de transmisión que comunica la ciudad ideal con la ciudad física, asegurando ese orden y su reproducción, esas ideas y su administración. En ese régimen de

hombre que fue jueves de Chesterton entre un poeta anárquico (Gregory) y un poeta de la legalidad (Syme), quienes, por ejemplo, discuten acerca del valor o desvalor estético que tiene un tranvía y su pautado recorrido.

trasmisiones, los *trasmisores* son los letrados, cuya función específica (“dueños de la letra”) está en relación proporcional a su capacidad de institucionalización, y cuyo “rasgo definitorio” es el ejercicio de la letra.

La máquina urbano-letrada de Rama, con sus engranajes y funciones, su planificación e intereses, sus regímenes de producción y codificación y su alto impacto en el afianzamiento de un orden político subordinante/subordinado (Metrópolis-colonias), en la domesticación normativa de una sociedad (establecimiento de leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas) y en el “encarecimiento” (sacralización) de la letra, ha dado lugar a lecturas socio-históricas del barroco, ya como lenguaje oficial del imperio, ya como instrumento de reproducción ritualizada de una ideología imperial, que –en más de un sentido– estrechan doblemente la lectura de su producción literaria. Sin embargo, esta concepción, que –fundamentalmente– viene de Weber (López Martínez, 2005) y Morse (Gorelik, 2006), tanto como de Maravall y Foucault (Colombi, 2006), tiene en Rama no sólo un punto de giro (Gorelik, 2006) sino un *punto ciego*: no un error ni una falla, sino una “línea de fuga”, que el mismo Rama –sin desarrollar– esbozó y que permite una lectura distinta y menos estructurada (Lévi-Strauss mediante⁸⁴ –como señaló Altamirano, 2006) que la que asigna, usualmente, al *Neptuno Alegórico* un (des)valor propagandístico (iluminador, por ende, del “uso político del mensaje artístico”) y a la poética de Valle y Caviedes un (plus)valor anti-propagandístico (iluminador, por ende, del nefasto efecto diglósico producido por el aprendizaje y uso de la retórica y oratoria en los letrados, poetas y escritores criollos-americanos⁸⁵).

⁸⁴ “Si mi hipótesis es exacta, hay que admitir que la función primaria de la comunicación escrita es la de facilitar la esclavitud” pues “parece favorecer la explotación de los hombres antes que su iluminación.” Finalmente: “El único fenómeno que ella ha acompañado fielmente es la formación de las ciudades y los imperios, es decir, la integración de un número considerable de individuos en un sistema político, y su jerarquización en castas y en clases.” Lévi-Strauss (2011: 363)

⁸⁵ Rama (1998: 37 y 44). Buxó, sin mencionar *La ciudad letrada*, sino refiriéndose al trabajo de Agustín Boyer “Programa iconográfico en el *Neptuno Alegórico* de sor Juana Inés de la Cruz”, discute el uso político y las “interpretaciones que modernamente suelen darse del *Neptuno Alegórico*”; y resalta: “bajo sus halagüeños ‘colores’ alegóricos, el *Neptuno* de Sor Juana es un ‘simulacro político’, vale decir, el diseño del paradigma de un nuevo virrey (...) pero sobre todo, el bosquejo ideal que de su futuro gobernante deseaban formarse los novohispanos.” (2002: 141-2). También De la Flor señala “el trabajo de reivindicación criollista” del *Neptuno* (2009: 224).

Es que la máquina urbano-letrada de Rama, como sistema lineal-binario, refiere al régimen de producción planteado en *El Anti-Edipo* por Deleuze y Guattari, libro que el crítico uruguayo conocía y utilizó, por ejemplo, en “La democratización enmascaradora del tiempo modernista” (1985)⁸⁶. En este sentido, y como explican Deleuze y Guattari, la máquina urbano-letrada es una máquina deseante que como tal implica una máquina-órgano y un cuerpo sin órganos puesto que toda producción implica un elemento antiproduktivo (1998: 11-56). Rama ha estudiado –enfáticamente– la acción de efracción de la máquina deseante, la interrupción de la producción de deseo, su proceso en términos de una finalidad o –más ajustado al desarrollo de *La ciudad letrada*– en tanto “su propia continuación hasta el infinito” (Deleuze y Guattari, 1998: 14), lo que convierte la máquina urbano-letrada en “aparato de persecución” y da lugar –en la lectura y el análisis– a una máquina paranoica (Deleuze y Guattari, 1998: 18), que explica que cualquier “ejercicio de la letra” funcione con el mismo “rasgo definitorio”⁸⁷.

No obstante, Rama ha sugerido cierto elemento antiproduktivo, una línea de fuga en la misma máquina urbano-letrada, que no desarrolló ni precisó en ese libro: los poetas, o mejor, “la función poética” que “fue patrimonio común de todos los letrados, dado que el rasgo definitorio de todos ellos fue el ejercicio de la letra, dentro del cual cabía tanto una escritura de compra-venta como una oda religiosa o patriótica” (Rama, 1998: 35). Y esta indefinición en el tejido letrado, este ambivalente devenir oda o escritura de compra-venta de la letra determina no sólo una “vacilación” o *tiempo distinto*, en el cual los poetas “no son cooptados por el Poder”, sino un desplazamiento hacia “los márgenes de la *ciudad letrada*”, donde la función poética puede “oscilar entre ella y la *ciudad real*, trabajando sobre lo que una y otra ofrecen”. En consecuencia: “debe convenirse que los miembros

⁸⁶ Cfr. Rama (1985). No obstante, para *La ciudad letrada*, Rama deja de lado –entre otros– ciertos pasajes de *El Anti-Edipo* de estrecha y compleja relación no sólo con su objeto análisis sino con su “método” lingüístico (saussureano-lacaneano), como el que comienza diciendo: “La escritura nunca fue objeto del capitalismo. El capitalismo es profundamente analfabeto.” Deleuze y Guattari (1998: 247-270).

⁸⁷ Este énfasis de Rama –como precisa Aguilar– no sólo puede explicarse a la luz de su trayectoria crítica (especialmente: 1964-1984), sino que permite vislumbrar “la búsqueda de una formación literaria alternativa”, y más aún, de una modernidad alternativa (Aguilar, 2006: 174), que lo conduciría hacia la transculturación y lo distanciaría de la vanguardia, acentuando –como propone Colombi– esa tensión irresuelta de su obra “en lo que hace a la figuración del intelectual, entre la ‘gesta del mestizo’ y la ‘gesta del letrado’.” (2006: 181)

menos asiduos de la *ciudad letrada* han sido y son los poetas y que aun incorporados a la órbita del poder, siempre resultaron desubicados e incongruentes.” (Rama, 1998: 80)

Si bien el movimiento (centro-margen) mantiene la dinámica polarizadora de *La ciudad letrada*, se trata ahora de una espacialización distinta, puesto que la *función poética* deja de estriar y comienza a alisar el espacio urbano, a agujerarlo, constituyendo zonas amorfas, informales, abiertas, de variación continua (Deleuze y Guattari, 2002: 483-506). Los puntos ya no subordinan sino que están subordinados a líneas y a trayectos: el punto de cruce (urbano) se transforma en cruce de líneas (asterisco). Y esto permite volver a lo dicho sobre sor Juana y Valle y Caviedes, ya que en sor Juana la ciudad –en su literatura– se produce como un *estriado visual*, tejido de líneas vistas-leídas, de imágenes ajenas y figuras propias, que implica y produce al espacio público como espacio de publicación y figuración; pero que, al mismo tiempo, alisa lo íntimo hasta el sigilo, hasta lo imperceptible: el espacio público es pura figura, pura forma, diseño y articulación públicos de letra y voz, de imagen y texto (*Neptuno*); pero ese mismo espacio público, estriado por figuras desiguales, se alisa hacia lo íntimo, lo informal, donde se evidencia el mínimo de su/la figura letrada puesto que allí (“carta” a Núñez) ya no se trata de figurar o componer figuras sino de una inclinación sin arco, de una fuerza natural, común y libre, que no responde al espacio reticulado de la ciudad, al molde de sus letras. En Valle y Caviedes la ciudad –en su literatura– se produce como un *estriado auditivo*, tejidos de líneas oídas-dichas, de voces ajenas y referencias propias, que implica y produce el espacio público como espacio de aglomeración y reverbero; pero que, al mismo tiempo, puede alisar la ambigüedad (presente) hasta lo ambivalente (pasado), la palabra hasta el doble tono: el espacio público es pura voz, pura modulación, diseño y articulación públicos de lo oído y lo dicho, de la voz que lo refiere y el intercambio (diálogo entre la Vieja y Periquillo); pero ese mismo espacio público, estriado por voces desiguales (discurso referido), tiende hacia lo informe y casi inaudible, donde se evidencia el mínimo de presencia (y de presente), la voz sin *corpus*, el eco impreso, la anatomía parlante (nº8).

Como queda dicho: sor Juana compone su figura urbana de escritora como la de quien lee y escribe, como la de quien oye con los ojos y se queja muda (por escrito), y en fin, como la de quien no quiere *ruidos* (públicos) con el Santo Oficio, pero tampoco *hablar*

disparates o *murmurar* (intimidades); por eso, en la “Dedicatoria” al *Segundo Volumen* (1692), aclara (en tercera persona): “ni ha debido [esta mujer] a los oídos sino a los ojos las especies de la doctrina, en el mudo magisterio de los libros” (2004; IV, 411). Mientras que Caviedes queda referido como quien oye y escribe, como quien refiere por escrito lo (ya) dicho/oído, el discurrir casi inaudible de una voz pasada, y en fin, como quien se ha criado entre peñas, no sabiendo ni asistiendo a discursiva Salamanca; por eso, en el soneto “Definición de lo que es la ciencia”, aclara (refiriendo): “Esta voz, letras, dice entendimiento / no el tener muchos libros de memoria” (nº76, vv.1-2). El libro parece tender al cine (mudo) en sor Juana y a la radio en Valle y Caviedes; y en cualquier caso, las líneas urbano-letradas son estrías visibles (*res sunt verba*) en la mexicana, y estrías audibles (*res sunt voces*) en el peruano.

Y si, como especulaba Rama, el grupo letrado es apenas un sector menor, reducido y amurallado no sólo en la ciudad *letrada* sino en la *escrituraria*, ¿qué porción ocuparán, entonces, los *poetas* o la –aún más delgada y ya casi imperceptible– *función poética*? Nuevamente, Rama no atiende estas cuestiones en *La ciudad letrada*, en tanto esa máquina urbano-letrada está siendo pensada en “su propia continuación hasta el infinito” (fin del proceso), y no en sus realizaciones; pero, en esa estrechez casi *nimia*, en ese excesivamente *minúsculo* espacio de expresión donde se vislumbra la poesía, quizás pueda concebirse esa literatura, exactamente, en tanto menor: ¿es –acaso– la *literatura* de sor Juana Inés de la Cruz y Valle y Caviedes *menor*? ¿Funciona el español en América como una *lengua menor* en el siglo XVII? Una nueva “línea de fuga” surge al pensar en Juan de Espinosa Medrano y en su *Apologético* (cfr.3.1). Y sin embargo, no es imposible establecer –incluso para Rama– que hacer literatura en español en América en el siglo XVII es una práctica minoritaria dentro de una lengua mayor; que la lengua del español es un idioma ajeno a las masas, y así, que funciona como “lengua de papel” o artificial (*ciudad letrada* de por medio); y que –entre otras– hay suficientes razones, y un inmejorable ejemplo es la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (y, como queda visto, también la “carta” al padre Núñez), para afirmar que en el barroco americano todo adquiere un valor colectivo y todo es político, ya que no sólo “la escritura colonial entraña una determinada relación de sujeción del emisor con respecto a la autoridad, de modo que toda escritura puede ser

pensada como una red a través de la cual el sujeto ejerce, practica y se relaciona con el poder” (Colombi, 1996: 61) sino que “lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo”, es decir, que “[e]l campo político ha contaminado cualquier enunciado”, y por lo tanto, “si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (Deleuze y Guattari, 1978: 30).

Esa comunidad potencial, la expresión de ese “pueblo que falta”, la intensa sensación de que cualquier enunciado sorjuanino –mientras se hace visible– se constituye como enunciación colectiva (criolla, feminista, colonial, americana, etc.), de que cualquier enunciado referido cavedianamente –mientras se dice– se destituye colectivamente como enunciación exhumada de una voz que falta (popular, anterior, común, ambivalente, etc.), dan al barroco americano esa potencia menor o minoritaria, esa fuerza que construye en torno una literatura que cuanto menos *originaria*, e incluso *original* parece, más *origina*; y cuanto menos *real* dice ser, más *actual* se vuelve. Una literatura que, creciendo a la sombra de una “lengua paterna” (como diría Rosenblat, y tal vez ya lo pensara el Inca), inventa cierta *familiaridad* que nunca se resuelve (ni se representa) en una “oscura madre” ni en un “padre solar” o –como dijo Lezama Lima: ni en “en las aguas maternas de lo oscuro” ni en “lo originario sin causalidad” (1993: 49), sino que procede por *hermandades*, y sobre todo, por *primos* y *tíos*, políticos o lejanos. Familiaridad de diagonales múltiples (ni arriba-abajo: de padres a hijos; ni derecha-izquierda: un lado u otro; ni atrás-adelante: vanguardia o retaguardia), que diagrama un intrincado sistema de asteriscos, en el cual la lengua y la ciudad –como cualquier otro elemento que forme parte– viene a ser punto de vista: asterisco entre asteriscos.

Sin embargo, no es posible *minorizar* el barroco americano hasta lo imperceptible: si su lengua funciona (en América, en el siglo XVII) de forma menor *dentro de* la lengua (mayor) española (cfr.3.1) conformando una literatura hermanada (hispano) pero de comunidad ex-patriada (americana), su *uso* triunfa *en* la ciudad americana; y si su triunfo es limitado (menor) y su límite es comunitario (potencial), esa comunidad es –sigue siendo– *virtual*, esto es, un eterno problema de *actualización* de la minoridad barroca, de su

potencia menor, en tanto comunidad americana. En este sentido, el barroco permanece – conflictivamente– como encuentro de principios: entre la minoridad (menor) y la minoría (elite), o entre la potencia del pueblo convenido y la impotencia de un pueblo desavenido.-

Así en el cielo como en la tierra: un encuentro teológico

La ciudad del siglo XVII y su forma barroca, además producir o alentar en la literatura nuevos vínculos, entre espacio e imagen (la ciudad como espacio de encuentro) y entre tiempo y voz (la ciudad como encuentro de tiempos), que exponían y obligaban a considerar viejos problemas (la expresión y sentido de lo público y sus límites, la permanencia y equívocidad de las tradiciones y costumbres), es el soporte más moderno de la vida cotidiana y la superficie más antigua de la vida futura. Sin embargo, la antigüedad de la superficie y la modernidad del soporte, en el siglo XVII, no tienen un solo criterio “claro y distinto” para ser medidos o considerados, y en consecuencia, no implican ni producen la vida futura o cotidiana como una simple deducción de principios, entre otras cosas porque ya no se puede separar –*naturalmente y en una ciudad*, como explica Gorelik (2006: 168-9)– lo ordinario de lo extraordinario, lo rutinario de lo excepcional, pues quizás también y desde siempre “la ciudad se sitúa en la confluencia de la naturaleza y del artificio” (Lévi-Strauss, 2011: 147). Entre estos límites es que aparece una cuestión que lo impregna todo, permitiendo distinciones vitales: la cuestión de la conducta (su sentido práctico, su capacidad productiva y su verdad implicada). La conducta es, desde el siglo XVII especialmente, la noción común en la que no cesan de distinguirse ética y moral¹, cuya unidad de sentido se expresa en el vínculo teológico-político (cfr. Arendt, 1997: 66), es decir, aquel que hace de una *communitas* ya una *polis*, ya una *ecclesia*. Universo de las condiciones, las conductas modalizan acciones y pasiones en tanto participan intensamente de un hecho multitudinario, como es la ciudad moderna.

La cuestión de la conducta –que Maravall (1998: 355) consideraba central al siglo XVII y distintiva de su cultura puesto que circunscribe de forma muy precisa la tensión entre libertad y autoridad que vertebra todos sus temas y problemas y que, según Arendt

¹ A modo de anticipación o descripción provisional: “La diferencia es que la moral se presenta como un conjunto de reglas coactivas de un tipo específico que consisten en juzgar las acciones e intenciones relacionándolas con valores trascendentes (esto está bien, esto está mal...); la ética es un conjunto de reglas facultativas que evalúan lo que hacemos y decimos según el modo de existencia que implica.” Deleuze (1996: 163). También cfr. Deleuze (2012: 34-35) y (Foucault, 2003: 2, 26-31).

(2008: 33), se enlaza con la Reforma y su disolución del lazo entre autoridad y tradición— se encuentra en estrecha relación con su vertiginoso descentramiento político y teológico, no sólo producto de la *forma-ciudad* y su *red de capitales*, sino de las múltiples reformas (restauraciones, renovaciones, recomposiciones) que, más vertiginosamente aún, condicionan todos los vínculos, ora facultándolos ora coaccionándolos, así en el cielo como en la tierra.

Si, como se ha visto (cfr.2), todo arte de hacer (*poiesis*) implica y produce una manera de existir (*etología*); y (cfr.3) toda manera de existir implica y produce enunciativamente, bajo ciertas condiciones (localización y colocación), su diferencia (intensiva) como suma de desigualdades de distancia (entre límites concretos y singulares), cabe detenerse en cómo la cuestión de la conducta *obra* en la literatura de sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes. O, anticipándonos, cabe preguntarse por qué la inflexión poética de la conducta es predominantemente *ética* en la literatura de sor Juana y *moral* en la de Valle y Caviedes; vale decir —hipotéticamente: por qué la ciudad-imagen sorjuanina se compone con una ética profesional (escribir según el modo de existencia implicado), mientras que la ciudad-voz cavediana se descompone en una moral posicional (escribir según valores trascendentes manifiestos).

Para esto, disponemos de dos pequeños conjuntos de textos que permiten situar la cuestión: por un lado, la *Crisis* de sor Juana, seguida de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, cuya expresión poética será —principalmente— el *Sueño*; por otro, los poemas de tema religioso y fundamentalmente los satíricos que, de forma medular, distinguen la obra del peruano, cuya expresión crítica será —formalmente— la concepción de *un libro*, esa unidad.

5.1. Las respuestas distintas de sor Juana (*cautos devaneos, silogismos sagrados*)

La tan comentada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) de sor Juana Inés de la Cruz consigue articular una gama nueva de sentidos, menos diversos que intensos, cuando se vislumbra su serie, que —indudablemente— parte de una *respuesta distinta*: la que sor

Juana dio en 1690 al “Sermón” (c.1650, según Ricard, 1998 y Pucini, 1997: 31-44) del portugués Antonio Vieira respecto de cuál fue la mayor fineza de Cristo².

Menos que una serie de preguntas y respuestas a la que la escritora se viera obligada, esta pieza impar de la obra de sor Juana pone en evidencia –como señalara, ya en 1689, Francisco de las Heras– el “aura popular” de su figura en el México colonial³, así como la importancia crítica de sus ideas (filosóficas –en este caso– antes que poéticas) y la dimensión y alcance, tanto de las tertulias del locutorio conventual, como de sus inmediatas repercusiones, siempre menos “letradas” que “críticas”, y menos éticas que políticas. Más atendida en los últimos años, debido en parte a la edición y hallazgo de nuevos documentos⁴, esta respuesta resulta ineludible, no sólo cuando se busca comprender los avatares de los últimos años de la vida de la escritora, sino cuando se avanza en la articulación y conceptualización de su obra y –especialmente– de ese *arte* tan singular que la constituye, poética, teórica y vitalmente.

De esta manera –y en función del primer corpus indicado–, pretendo exponer y desarrollar la siguiente hipótesis: lo que elabora sor Juana en la *Crisis* es un planteo antes ético que teológico (*intención mediata* de sor Juana y *efecto inmediato* de su tesis); ese planteo tiene *base* teológica (intención mediata) pero su importancia radical (razón de su efecto inmediato) estriba en el *objeto* de su tesis, que es la conducta del hombre en el mundo (lo que determina que su tesis sea –principalmente– ética) en función de cierta

² El título del texto, elegido por sor Juana para el *Segundo Volumen* de sus obras (Sevilla, 1692), es: *Crisis sobre un sermón de un orador grande entre los mayores, que la Madre Soror Juana llamó Respuesta, por las gallardas soluciones con que responde a la facundia de sus discursos*. (sor Juana, 2004: IV, 632; redondas mías). Para facilitar la referencia indicaré sólo el número de página de: la *Crisis* (2004: IV, 412-439) y la *Respuesta* (2004: IV, 440-475) de sor Juana; del “Sermón” de Antonio Vieira (en sor Juana, 2004: IV, 673-694) y de la “Carta de sor Filotea” (en sor Juana, 2004: IV, 694-697). De ser necesario, aclararé: Cr, R, S, CF.

³ Francisco de las Heras, secretario de la Condesa de Paredes, escribió (aunque no firmó, según Alatorre, 1980: 466) el “Prólogo al lector” de *Inundación Castálida* (1689), donde dice: “La aura popular sólo convierte en humo luces pequeñas; que a la hoguera grande, más la aviva” (en Alatorre, 2007: 45); y pareciera parafrasear el arte poética de Horacio: “Humo no saca de la luz, cual otros; / antes el humo en resplandor convierte, / para mostrar del arte los prodigios” (1940: 193).

⁴ Me refiero, puntualmente, a: Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, *Serafina y sor Juana*, México DF, El Colegio de México, 1998; José Antonio Rodríguez Garrido, *La “Carta Atenagórica” de sor Juana: Textos inéditos de una polémica*, México, UNAM, 2004; Sor Juana Inés de la Cruz, *Polémica*, Caracas, Ayacucho, 2004 (selección y presentación de Mirla Alcibíades); y Antonio Alatorre (2007): *Sor Juana a través de los siglos*, t.1 (1668-1852) y t.2 (1853-1910).

comprensión de una “regulación” divina; esa conducta tiene una actualidad histórico-formal: la *profesión* o misión (inclinación) de cada cual en el mundo (modo de comportarse y componerse en y con el mundo); en términos concretos, la *Crisis* plantea la sistematización o racionalización del *actuar* adecuado de cada cual y la relación con Dios que esa adecuación implica y produce; en términos singulares, o directamente literarios, es la *Respuesta a sor Filotea* la que plantea el problema de una profesión singular: la del escritor moderno, y –puntualmente– la de *un* escritor, cuya *obra* es, entre otras pero especialmente, el *Sueño*.

5.2. La Crisis de un sermón. Escribir según sor Juana .

La respuesta al padre Vieira se publica por primera vez en Puebla a fines de 1690, el mismo año en que ven la luz dos juegos de villancicos (a *San José*, en Puebla, y a la *Asunción*, en ciudad de México), el *Auto sacramental del Divino Narciso* y –“apenas transcurrido un año de su publicación” (Eguía-Lis Ponce en sor Juana, 1995b: xxxvi)– la segunda edición aumentada de *Inundación castálida*, cuyo título, cambiado o –según Alatorre (2007: 48)– recuperado, será de allí en adelante el de *Poemas*. A primera vista, no es difícil calcular cómo, entre septiembre de 1680 (cuando, con distinciones, le es encargada la confección del Arco) y diciembre de 1690 (cuando ella se encarga de responder distintamente el sermón), la *figura de escritor* de sor Juana –o (cfr. 3.3): la *summa* de desigualdades de distancia entre sus límites– no ha hecho sino aumentar enormemente su *diferencia escritora*, lo que tiende a concentrar intensidad en esa zona de su nombre histórico. Vale decir: sor Juana, a fines de 1690, es mucho más una escritora entrada a religiosa que una monja que escribe; y su nombre, mucho más público que íntimo, y mucho más histórico que genérico. Todo esto, naturalmente (y ella lo sabe), concreta los límites singulares entre los cuales *ella* decide, apuesta y se arriesga a proponer su *Crisis*.

El texto de sor Juana va precedido por una carta-prólogo (de sor Filotea) y una portada, desigualmente atendidas por la crítica. En la ya famosa “Carta de sor Filotea” (firmada un 25 de noviembre de 1690), que opera como bisagra entre la respuesta a Vieira

y la *Respuesta a sor Filotea* (firmada un 1 de marzo de 1691), no sólo se reconoce y encomia el valor de la primera y se introducen varios de los motivos que articularán la segunda (como ser el correcto “uso de las letras” (CF, 695) en las mujeres y la adecuada interpretación de lo dicho por San Pablo: *Mulieres in Ecclesiis taceant*), sino que –como se sabe– se recomienda a la monja mejorar la elección de los asuntos, o al menos evitar la “elación” (CF, 695) que las letras engendran. Ambas recomendaciones son complejas, en tanto se aprueba en la misma “Carta” el estudio en las mujeres y en cuanto parece impulsarse a la monja a ahondar aún más en los estudios teológicos; alentándola a “penetrar lo que pasa en el Cielo” de modo que su discurso “formase y pintase una idea de las perfecciones divinas” (696), actividades que –ciertamente– son llevadas a cabo en el texto que se está prologando. No obstante, al mismo tiempo que se la alienta y se reconoce la “sutileza” (694) de los razonamientos, esto es, “la viveza de los conceptos, la discreción de las pruebas y la enérgica claridad con que convence el asunto” (694); se caracteriza esta claridad como “beneficio”, es decir, no como adquirida (“con el trabajo y la industria”) sino como un “don que se infunde con el alma” (694), y este tema de lo infuso –que será muy discutido en la *Respuesta*⁵– es parte constitutiva del núcleo de la *Crisis*, no sólo en lo que hace a la “mayor fineza” sino en lo que explica su concepción y la articulación toda de la *Crisis*, geometría de los beneficios no infusos, pues tienen costos y utilidades (Cr, 416).

En cualquier caso, la “Carta de sor Filotea” exhibe una muy sutil lectura del texto sorjuanino, no sólo al utilizar sus mismos argumentos para reconvenir a la monja⁶, sino sus mismas palabras para alertarla de sus peligros: el término “elación” (altivez, presunción o soberbia, según el *Diccionario de Autoridades* de 1732, pues no figura en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias de 1611) con el que sor Filotea advierte a sor Juana –cabe recordar– es el elegido por la mexicana no sólo para fundar la razón de su respuesta al portugués sino para calificar la “proposición” o tesis que nuclea el sermón pascual del jesuita: “Creo cierto que si algo llevare de acierto este papel, no es obra de mi

⁵ “En esto sí confieso que ha sido inexplicable mi trabajo; y así no puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado afán el saber. ¡Dichosos ellos! A mí, no el saber (que aún no sé), sólo el desear saber me le ha costando tan grande que pudiera decir (...)” (R, 451).

⁶ “dice en su carta, quien más ha recibido de Dios está más obligado a la correspondencia” (694), lo que – como se verá– remite directamente a la tesis sorjuanina (438), e indirectamente a San Gregorio y San Mateo.

entendimiento, sino sólo que Dios quiere castigar con tan flacos instrumentos la, al parecer, elación de aquella [de Vieira] proposición” (Cr, 343-5). Y si, como sabía la mexicana, toda elación implica una elevación (Ícaro, Faetón) y produce una ampliación (Aracne, Asteria); no toda elación expresa *el mismo* atrevimiento: en un caso opera la voluntad, más o menos comedita; en el otro, el entendimiento, más o menos potenciado pero siempre libre. Por eso, aclara sor Juana, si razones “sobraban para callar (...) no bastarán a que el entendimiento humano, potencia libre que asiente o disiente necesario a lo que juzga ser o no ser verdad, se rinda por lisonjear el comedimiento de la voluntad.” (413)

La portada, como supone Alatorre (2007: 49), seguramente fue añadida cuando el texto de sor Juana ya había sido impreso. Prueba de ello es que el título que consta en el primer folio (*Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz...*) dista del admirativo esdrújulo de la portada (*Carta athenagórica*) pero también del que sor Juana finalmente daría a su texto cuando, poco después, lo enviara a Sevilla para que fuera impreso en el *Segundo Volumen* de sus obras (1692), llamándolo *Crisis sobre un sermón...* En resumidas cuentas, el texto que leemos no sería ya una simple “carta” o “repuesta” sino una compleja “crisis”, esto es, una *deliberada reflexión* sobre un juicio lógico de tema religioso, o mejor, un *juicio crítico* de una deliberada tesis teológica. Pero un elemento más, desapercibido por la crítica, acude a sostener la “discordancia” entre portada y texto, abriendo una perspectiva diferente para la especulación crítica, ya que si en el primer caso se “dedica” –como se lee en la portada de 1690– la carta a sor Filotea, en el segundo, se dirige el texto a un “Muy Señor mío” (412)⁷. Y esta discordancia, que parece romper el “hechizo genérico” bajo el cual se encubre (como sor Filotea) el obispo poblano Fernández de Santa Cruz, evidencia menos la “presunta ignorancia” de sor Juana respecto de la posible publicación de su texto, nacido de “las bachillerías de una conversación” (Cr, 412), que el “sabido conflicto” que podía suscitar (y que de hecho suscitó) la aparición de semejante *Crisis* en el contexto mexicano colonial, y especialmente religioso, de la época⁸.

⁷ Y sor Juana, que retoca el texto para enviarlo a España (cfr. Alatorre, 2003a: 521-522), no modifica esta referencia al destinatario (tampoco en la re-edición –triple– del *Segundo Volumen* en 1693).

⁸ Me refiero, principalmente, a la *Defensa* de Vieira por Pedro Muñoz de Castro de mediados de enero de 1691, cuando también apareció el grosero ataque de “el Soldado” (o “Soldado castellano”); al sermón sobre

No se trata de “una correspondencia privada sino de una correspondencia científica, pensada como parte de la obra y destinada a la edición”, dice Tatián (2007: ix-x) del *Epistolario* de Spinoza, y otro tanto puede decirse de la *Crisis*: ¿o no fue corregida y destinada a la edición como parte de su obra?⁹ Y enseguida anota Tatián a pie de página: “En el siglo XVII, el intercambio epistolar cumplía una función análoga a las publicaciones científicas en los siglos XIX y XX; era un medio de difusión científica y de transmisión de investigaciones entre sabios de lugares distantes” (2007: x); y exactamente eso dice sor Juana cuando expone el motivo de su epístola, pues “nació en V.md. [obispo de Puebla] el deseo de ver por escrito algunos discursos que allí [en el locutorio, en la ciudad de México] hice de repente” (Cr, 412). Vale decir: la texto sorjuanino no sólo cumple con la condición epistolar de difundir cierto conocimiento entre sabios de lugares distantes (Puebla-ciudad de México y México-España) sino con el deseo que –cabe destacar– no era sólo el de “V.md. solo el testigo” (412)¹⁰. Es decir –concluye Tatián citando a P.-F Moreau: “la correspondencia constituye un entero género filosófico y literario” (2007: x) de la época; y sor Juana, como la intelectual y escritora públicas que es entonces, lo sabe perfectamente: sabe bien y apuesta mucho, y más arriesga; pero decide hacerlo exactamente de esa forma, no como la *puesta en escena* de su monjil ignorancia (tiene, además, 42 años, y es conocida

La mayor fineza de Francisco Xavier Palavicino del 26 de enero; a la *Carta* de Serafina de Cristo del 1º de febrero; y al anónimo *Discurso apologético* del 19 de febrero. Sobre el desarrollo y matices de estos conflictos, cfr. Alatorre, 2005: 67-96 y Paz, 1998: 511-533. Alfonso Junco, en cambio, considera un “injustificable fantaseo el imaginar que la *Carta Atenagórica* atrajo a sor Juana dificultades eclesiásticas.” (1998: 147). Jean Franco, sosteniendo –como casi todos los críticos y estudiosos– que la *Crisis* se publicó “sin que Sor Juana lo supiera” (1993: 72) o “sin solicitar el consentimiento de Sor Juana” (75), llega a describir –como pocos– la aparición del texto como una “traición” (77).

⁹ La “correspondencia privada” es la que existió o debió haber existido pero que –si no ha sido destruida– sigue sin encontrarse; es, además, una correspondencia *privata*, es decir, intencionalmente *apartada* de la *res publica* y de la circulación vulgar-oficial (*no divulgada*, ni divulgable), como la que mantuvieron o pudieron mantener Spinoza y Van den Enden, sor Juana y la Condesa de Paredes. Desde otro punto de vista, ya no privado/público sino *morfológico*, puede pensarse tanto la *Crisis* como la *Respuesta* en la línea (epistolar) horaciana, mientras que la “carta” al padre Núñez seguiría la línea ovidiana (cfr. López Bueno, 2008).

¹⁰ El padre Pedro Zapata, de la Compañía de Jesús de Sevilla, en su aprobación al *Segundo Volumen*, expresa que, tras la lectura de dichas obras, ha quedado “con el deseo de ver otras” (en Alatorre, 2007:129). Sobre este “deseo de ver”, cabe una indicación apenas: sólo fray Gaspar Franco de Ulloa, quien firma su aprobación al *Segundo Volumen* el 18 de abril de 1692, nombra el texto “*Crisis*” (en Alatorre, 2007: 138). Sin embargo, las censuras de Juan Navarro Vélez (18 de julio de 1691) y de don Cristóbal Bañes de Salcedo (13 de julio de 1691) aluden y encomian el texto sin aludir a este título, lo que no sólo avala la afirmación de Alatorre (cfr. nota 7) sino que sugiere la posibilidad de que el texto, apenas publicado en México, se encontrara viajando hacia España. Todo cual se lleva mal con la “presunta ignorancia” de sor Juana sobre su publicación.

y reconocida –como escritora– en todo el mundo hispánico), sino como la *puesta en crisis* de un *sermo* (conversación y habladuría, lengua y estilo) y del lugar que, a fines de 1690, ese *sermo* aún tenía.

Por otra parte, circunscriptos al ámbito religioso, esa “literatura epistolar (...) [aunque] en gran parte perdida, constituyó sin embargo la mediación múltiple entre los textos editados en esa época y las voces perdidas de la dirección espiritual.” (De Certeau, 2007: 201) Y si estas cartas “con frecuencia tienen varios destinatarios, y pasan a otros (...) a menudo son doctrinales (...) erosionadas y modificadas a medida que se amplía el círculo de lectores”; de esta manera, “la doctrina se elabora a partir de esas cuestiones, que constituyen el núcleo generador de las respuestas.” (De Certeau, 2007: 201) El hecho, señalado por De Certeau para la espiritualidad jesuita francesa de la época, de que “esas cartas son mayoritariamente los garantes de una experiencia femenina, más independiente de una tradición teológica y clerical” y de que, en consecuencia, cumplen “un papel esencial (...) [en tanto] recuperación, a través de un clérigo (hombre de discernimiento) del lenguaje diferente que viene de las mujeres” (2007: 201-202), no hace sino enfatizar el carácter deliberado de la decisión, no sólo del obispo de Puebla sino –y fundamentalmente– de sor Juana, de *satisfacer el deseo de ver por escrito su respuesta distinta*.

De esta manera, la relación entre lo público y lo publicado –que, como lo íntimo y la intimación, son terrenos agitadamente lábiles en la obra y vida de sor Juana– pone en evidencia, antes que un problema de nombres y títulos, una cuestión de límites y medidas, de sus figuras y relaciones: si, como dice sor Filotea, la publicación de la *Crisis* tiene entre sus fines que sor Juana “se vea” reflejada en su letra y “reconozca los tesoros que Dios depositó en su alma” (694) para, en consecuencia, descubrir en ese espejo de rasgos oscuros no tanto sus talentos naturales cuanto que “*hasta aquí* los ha empleado bien” (695, cursivas mías); el mismo *cálculo de límites* hará la escritora (ya hábil contadora, como atestigua Muñoz de Castro¹¹) para ubicar su discurso y reducir –entonces– el margen de “los errores

¹¹ Entre sus obras perdidas “deberá añadirse en adelante el *Manual de contabilidad*”, dice Alatorre (2005: 71) pues a él parece aludir el escribano –y admirador de sor Juana– Muñoz de Castro en su *Defensa* de Vieira, escrita en enero de 1691 (cfr. en Alatorre, 2007: 57). Y en el romance que introduce dicha *Defensa*, también se lee: “De escribano a contadora, / la mano de diestra a diestra / él con su fe y esperanza, / ella con razón y

de mi obediencia” (Cr, 412). Práctica frecuentísima en la *Respuesta* (cfr.3.3), sor Juana dedica las primeras 70 líneas de su *Crisis* (412-413), no a justificar su palabra sino a medir su intensidad, a indicar el “entre estos límites” (cfr.1.3.2) de su discurso, y a deslindar el espacio en el cual sus proposiciones adquirirán cabal sentido: es más que necesario dar a conocer y definir el *patrón de medida*, la proporción de su *Crisis* y de sus proposiciones que –aclara– tienen la extensión de “mi sentir”, y no de un “replicar” (413). De otro modo, su discurso “a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia” (412); es decir, una elación al cuadrado, como sucede con los ojos de sor Filotea (¿ya conocía sor Juana esa carta?).

*

Es una desproporción –dice sor Juana– el asunto entero de su *Crisis*: ya desproporción *motriz*, en tanto se funda y justifica en la “elación de aquella proposición” (435), la de Vieira; ya como *marco y condición de posibilidad*, en tanto adquiere razón en la actitud del predicador (“ostentación de ingenio”, 425), que “holló él primero las intactas sendas”, desafiando “tres plumas, sobre doctas, canonizadas, ¿qué mucho que haya quien intente adelantar la suya, no ya canonizada, aunque tan docta?” (413); ya desproporción *genérica*, sexual y textualmente: si por un lado se dice –falseando la modestia– que “A la vista del elevado ingenio del autor aun los muy gigantes parecen enanos. ¿Pues qué hará una pobre mujer?” (434); por el otro sabemos –y sor Juana nos lo recuerda muchas veces– que su texto no es otro sermón del Mandato ni intenta serlo (413); y –en principio– que ni siquiera es una “crisis”, sino apenas una respuesta, o –menos aún– un parto informe, hijo de la prisa y la obediencia (434), nacido de unos discursos hechos de repente (oralmente) que “el deseo de ver” ha conducido a “esto escrito” (412). Entre estos límites, es decir, entre un máximo o “mayor arrojo” (de un Viera *gigante* o *hercúleo* (434), como su elación, su actitud y su sermón) y un mínimo o “menor osadía” (413) (de una sor Juana que, a su lado, *parece enana* o *pigmea*), es que tiene algún sentido “esto escrito”; de otro modo, advierte clarísimamente, “*pareciera* desproporcionada soberbia”: y ya ha anticipado que no debiera confundirse el atrevimiento de elación de la voluntad (donde sobran razones para el

<fuerza>, / ambos con valientes p<lumas> / guarismo forman y letras; / él, en verdad, no más < diestro> / que matemática ella.” (en Alatorre, 2007: 54, vv.13-20)

silencio) con el del entendimiento, potencia libre (donde esas mismas razones no bastan). Sólo así también –y agrego: críticamente– puede leerse *su tesis*, darle un sentido concreto y singular, y no abstracto o uniforme, etéreo o vago, que ha llevado a suponer tanto la ausencia absoluta de tesis como el gusto atenagórico por “disertar sobre ángeles y santos” (Alcibiades, 2004: xvii), es decir, a considerar la *Crisis* “un ejercicio a un tiempo sutil y vano” y el saber teológico “un saber fantasmal, una especulación vacía” (Paz, 1998: 339)¹². Por otra parte, no habría que olvidar que –como ejemplarmente ha recordado Henríquez Ureña: “sor Juana es ante todo una inteligencia razonadora” (1989: 135)¹³. Y que, entre sus obras perdidas, figura las *Simulas*: breve tratado de nociones filosóficas o teológicas y –en ambos casos– de principios lógicos.

Y afinando todavía más la cuestión, se entiende entonces que el único asunto de la *Crisis* sea no sólo *una* sino *la* desproporción, esto es: no sólo la relación entre *un* máximo y *un* mínimo, sino entre infinito y finito, entre Dios y el hombre, sea en su variante sagrada (entre el divino y el humano Cristo), sea en su variante profana (entre un hombre y Dios). Y es *en este punto* donde no tiene mayor relevancia ahondar en la disparidad de los silogismos sagrados del portugués y la mexicana, ya que aquí (asterisco entre asteriscos) es donde Vieira y sor Juana comienzan a enhebrar sus líneas argumentales en una misma dirección, aunque –por momentos y por cuestiones evidentes y simples– con sentidos distintos. Es mucho menos lo que los separa que lo que los une. Para ambos el amor de Cristo tiene medio y fin (Vieira) o costo y utilidad (sor Juana); esto da al amor su cuota de injusticia, pero lo hace fino¹⁴; esta fineza determina –en Vieira– que no sea lo mismo la

¹² Es Alatorre (y según él aclara –2005: 68– también Tenorio) quien afirma que “*tampoco* sor Juana tenía *una* teoría o tesis sobre el asunto”. Pero no sólo Alatorre, sino también Ricard, Puccini y Octavio Paz (1998: 515), entre otros, desconsideran el planteo filosófico (la “proposición” ética) de sor Juana, atendiendo más a las reacciones y relaciones que el texto propuso en su época y entorno, descuidando de esta manera el que –a mi entender– es uno de los textos más importantes de la obra de sor Juana, menos principio de sus desavenencias históricas que centro neurálgico de su concepción de mundo, y –como se verá más adelante– de su concepción de la escritura y del escritor modernos.

¹³ Más ecuánime (y preciso), Ureña describe la *Crisis* como “disquisición teológica” (1989:135). También Leonard, aunque no cita a Ureña, dice de sor Juana “que su distinción intelectual supera a su eminencia como poeta, y que su preocupación por las ideas fue mayor que las que tuvo por la creación artística.” (2004: 260)

¹⁴ Esta definición de “fineza” funciona en la *Crisis* axiomáticamente: “para ser del todo grande una fineza ha de tener costos al amante y utilidades al amado.” (416). Es decir, ha de tener *absolutamente estos límites*.

“correspondencia” (amor con amor) que la “fineza” (odio o ingratitud con amor) y –en sor Juana– que haya “beneficios” (correspondencia) “negativos” (fineza); y así se explica que el amor de Cristo, sin crecer ni disminuir, pueda ser –en el último momento de su vida terrena (Vieira)– más efectivo (pero igual en sus causas) y más fino (o desigual en sus efectos); o que –de forma continuada, es decir, natural y eternamente (sor Juana)– haya beneficios positivos (por igualdad de causas) y negativos (por desigualdad de efectos)¹⁵. Y no sólo los une una perspectiva lógica, sino que formal y discursivamente hacen lo mismo¹⁶: distinguen claramente los puntos de vista de sus razones (Dios en tanto Dios y Dios en tanto hombre) que luego articulan presentando, defendiendo y/o discutiendo argumentos ajenos; para enseguida postular una “proposición” propia, que no se opone ni compara (aunque se combina) con las anteriores.

Más que silogismos sagrados, es *en este punto* donde se cruzan los cautos devaneos sorjuaninos que, pese a todo, no alcanzaron a pasar tan desapercibidos por sus lectores (al menos, los contemporáneos). De otro modo, ¿dónde radicar la *crisis* que su *Crisis* provocó, las *distintas respuestas* que su *respuesta distinta* motivó? Quiero decir: ¿fue la *Crisis*, como tantos argumentan, apenas la punta de lanza de una batalla que sólo tuvo a sor Juana –como a un Cándido optimista– por víctima *inevitable*? ¿Es que sor Juana escribió, y luego corrigió y publicó sucesivas veces, un texto panfletario (bachillerías más, escolásticas

¹⁵ También Vieira se refiere, en otro sermón pascual (c.1645; en Montezuma de Carvalho, 1998: 95-115) a la *ingratitud* (no al odio) de los hombres; y cabe notar que, en este sermón, no es la misma fineza la considerada “mayor” en Cristo, aunque las citas bíblicas y argumentos coincidan en gran medida con los que sor Juana responde en su *Crisis*. Tampoco sor Juana considera la misma “mayor” fineza (ni de la misma manera) en otros textos, como la “Loa” para el auto *El Mártir del Sacramento, San Hermenegildo*, las *Letras de San Bernardo, El Divino Narciso* y los *Ejercicios de la Encarnación*; la razón queda dicha: no sólo la *Crisis* se ocupa de la desproporción (absoluta, no parcial) sino que, y en consecuencia, es la potencia del entendimiento libre quien opera sus argumentos, y no la voluntad (personal) o la imaginación (religiosa). Se trata del infinito en acto, no de sus determinaciones, que son auxiliares de la imaginación (o entes de razón), como los números y el tiempo: de otro modo (aunque el tema es arduo y de larga data), no se explica que Dios sea *uno y trino*, puesto que no se trata de determinaciones numéricas de la cantidad (uno, dos y tres), sino de la cantidad como sustancia, concebida por el entendimiento, es decir, en su naturaleza, que –como Dios– “no tolera el número sin una manifiesta contradicción” (Spinoza, 2007: 58).

¹⁶ Aunque no repara en los argumentos y su “modo de pensar”, ya Ricard había notado que si “lo que discute y combate [sor Juana] es su argumentación [la de Vieira]”, en cambio “acepta su estilo: poseen en común la misma agudeza” (1998: 167). También Junco, años antes, había relacionado ambos discursos en sus agudezas y sutilezas, distanciándolos –sin mucha razón ni explicación, pero radicalmente– en sus “verdades”: “deleznales” en Vieira e “indiscutibles” en sor Juana (1998: 142).

menos) para colaborar con sus –literariamente– infames contertulios y sus –políticamente– egolátricas ambiciones que –éticamente al menos– le permitían a ella continuar tan bien como hasta entonces? Y si aún eso pudiera (como pudo) sostenerse, cabe preguntarse entonces si *sólo eso* cabe en la tan comentada proposición de los “beneficios negativos”, si *sólo eso* alcanza para olvidar la *Crisis* (ese texto impar: “corona de todas las obras de la madre Juana”¹⁷) en beneficio de la *crisis* (contextual, conventual, en todo caso posterior, y en buena medida *pre-visible* en el *deseo* –cada vez más satisfecho– *de ver por escrito*).

La “proposición” de sor Juana, conocida como de los “beneficios negativos”, tiene –en realidad y a mi entender– menos que ver con el carácter “negativo”, e incluso, con los “beneficios”, que con la posibilidad del hombre de transformarlos, con la participación del hombre en la dinámica natural (y divina), es decir, que su tesis refiere menos al objeto teológico (la mayor fineza) que al funcionamiento ético (modo de relación) –concreto y singular (intervención y participación)– de la relación (desproporcionada) entre Dios y el hombre, más allá de Cristo (pero a través de él), más allá del mandato (pero en él expresado) y más allá de doctrinas o sermones (pero en ellos institucionalizado)¹⁸. Lo que importa a la *Crisis* es determinar un campo de fuerzas comunes (aquí: amorosas) en el cual las capacidades (humanas y divinas) no sólo se expresan (o pueden hacerlo) sino que se relacionan (y pueden modificarse); para, y en consecuencia, concebir un modo de relación

¹⁷ Así la describe Juan Navarro Vélez (en Alatorre, 2007:116), censor del *Segundo Volumen* (ed. de 1692), quien aún reconociendo el inmenso valor del *Sueño* (2007: 114) no puede negarle la absoluta primacía. Y su juicio, menos *primus* que *unus inter pares*, no sólo se encuentra en el resto de los textos aprobatorios sino que es enfáticamente relevado por cada uno: la *Crisis* hace “furor” entre sus lectores censorios, ampliando doctamente la *figura* de sor Juana, “sobre todo [por] la magistral inteligencia de la Sagrada Escritura y santos Padres”, como dice fray Pedro del Santísimo Sacramento (en Alatorre, 2007: 131). Y Pedro Zapata, de la Compañía de Jesús, aclara –como si hiciera falta defender al cófrade Vieira– que “no habrá hombre entendido que no ponga su gusto en ser vencido” por quien “[s]e introduce con tan superior inteligencia en los secretos más difíciles de la Sagrada Escritura, y desentraña las cuestiones que toca de la teología escolástica con voces tan decentes y propias (...); y en una palabra, [por quien] no encuentra punto cualquiera de las ciencias que no lo maneje como maestra de ella.” (en Alatorre, 2007: 129)

¹⁸ Esto explica cierta imprecisión teológica en la argumentación sorjuanina que alterna razonamientos referidos a Dios y a Cristo sin demasiada distinción, como ocurre –centralmente– cuando se dice que “reprime Dios los raudales de su inmensa liberalidad” (436) y se lo prueba con los milagros que Cristo, conteniéndose, no hizo en su tierra (437), aunque ya haya probado que Cristo no puede reprimirse, ya que no siente contradicción ni puede pecar (429) *intrínsecamente* (ya que sí ser tentado por sugestión, que es “tentación extrínseca”, 429). Esta imprecisión teológica mantiene, *éticamente*, su coherencia argumental, en tanto el interés de la *Crisis* tiene un único agente (*Amor Divino*) y una única acción (la *fineza continuada siempre*).

en el que las obligaciones (el deber) no subordinen los derechos (el poder), y en el que la práctica de las diferencias (de poder o capacidad, humanas o divinas) no implique la separación o aislamiento. Lo que importa es reflexionar sobre cómo actúa y puede actuar en el mundo cada cual (Dios, Cristo, el hombre) *según su potencia y en función de sus limitaciones*, esto es, según su *cantidad intensiva* (cfr.3.3), para *adecuar* las potencias, relaciones y condiciones bajo las cuales se expresan y pueden hacerlo capacidades distintas: modos de ser y hacer, maneras de afectar y ser afectado. En términos sorjuaninos, importa reflexionar sobre la *inclinación* de cada cosa y cada cual: aquello que hace que algo *pueda ser y hacer* tanto como puede ser y hacer, es decir, *en función de sus límites*, que no por circunstanciales (e inclinables) son menos ciertos (y tangibles). No se trata de saber qué es esto o aquello, sino de qué es capaz *todo eso*, y en definitiva, también: “esto escrito”.

Su hipótesis tiene dos instancias de formulación, porque los “beneficios negativos” implican dos puntos de vista distintos e inseparables: distintos porque hay un punto de vista de Dios (*infinito*: desde el cual todos son beneficios, aún la suspensión de los mismos¹⁹), y un punto de vista del hombre (*finito*: desde el cual algunos beneficios son negativos y otros son positivos); lo que explica la parte más comentada de su tesis: Cristo quiere nuestra correspondencia pero no la necesita; por eso dice que Vieira “anduvo muy cerca” (430) pero no acertó²⁰: que no necesite nuestra correspondencia (a lo infinito nada falta) no quiere decir que no la pida (a lo infinito nada restringe); como el hombre, Cristo quiere correspondencia, pero siendo la naturaleza de ambos incomparable, es natural que las razones y fines de sus afectos sean distintos: “De manera que divide [Cristo] la correspondencia y el fin de la correspondencia” (431).

Pero si distintos, son puntos de vista inseparables: son incomparables (como Dios y el hombre), pero componibles (como lo finito en lo infinito); y la mera formulación de “beneficios negativos” da cuenta de ello²¹. Y en esta inseparabilidad radica el punto más

¹⁹ “Agradezcamos y ponderemos este primor del Divino Amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas la mayor fineza.” (Cr,439)

²⁰ “Y es que no dio el autor distinción entre correspondencia y utilidad de la correspondencia” (Cr, 430)

²¹ Esta antítesis (el más evidente y elocuente de los recursos poéticos de la *Crisis*) sólo lo es para los hombres y sus letras, ya que no hay contradicción (ni esencial ni aparente) en Dios (Cr, 429).

conflictivo y menos atendido de su tesis, ya que aquí se postula *un paso* entre lo negativo y lo positivo, *una gradación* entre lo finito y lo infinito, y ese *vínculo* explica (desenvuelve y muestra) la relación entre el hombre y Dios, que –como se dijo– es una relación de proporción entre un más y un menos: entre una infinita potencia de dar y recibir (Dios) y una potencia finita de dar (hombre), que *en su finitud*, es asimismo una potencia finita de recibir (lo que implica que no pueda dársele todo, o al menos, que no todo lo que puede dársele pueda ser recibido, ni recibido de la *misma* manera, ya que todos los hombres, generados de la misma manera, producen muy distintos efectos: he aquí el *quid* de la inclinación, como también, el de la lengua americana: cfr.3.1).

Si Dios deja de hacer ciertos beneficios al hombre es mayor fineza porque, así, no da “ocasión de cometer mayor pecado” (437); pero, ¿por qué *mayor* pecado?; porque la naturaleza del hombre es “coinquinada” (429) (o no-impecable), es decir, finita e inclinada a pecar²²; de modo que cuanto más se dé, más “carga” (438) habrá: a más dones, más responsabilidad. Y si el hombre es ingrato o corresponde mal a lo divino (*por naturaleza*, ya que lo finito no puede corresponder *completamente* a lo infinito), lo mejor es darle menos. Pero ese es el punto de vista de Dios –dice sor Juana–, ya que para el hombre existe el conocimiento, y si el hombre conoce, practica las finezas de Dios (las que Dios le dio: sus beneficios positivos); y si los practica, los corresponde (al reconocerlos como positivos) y mejora su conocimiento (al aumentarlo, positivamente). Y he aquí el punto: si mejora su conocimiento (*practicando* lo dado: desnaturalizando *lo dado como natural*²³), hace que “sus beneficios negativos se pasen a positivos” (439), es decir, si el hombre mejora su conocimiento rompe la “presa” (la humana ingratitud) que estanca “la liberalidad divina” (439), y al hacerlo, transforma el tipo de vínculo²⁴. Y así, no hay “beneficios negativos”

²² En este punto (que de momento no concierne a mi hipótesis), se cruza inevitable pero maravillosamente el problema del Mal, tan común al siglo XVII (cfr. la correspondencia entre Spinoza y Blyenbergh); que sor Juana plantea (o deja de plantear) con plena conciencia del riesgo que implica, no a su tesis, sino a *su vida*, en tanto Mal e inclinación van, *naturalmente*, juntos: “es el *fomes peccati* [el] que nos inclina a pecar” (Cr, 429).

²³ “Y así juzgo ser ésta la mayor fineza que Cristo hace por los hombres. Su majestad nos dé gracia para conocerlas, correspondiéndolas, que es mejor conocimiento: y que *el ponderar sus beneficios no se quede en discursos especulativos, sino que pase a servicios prácticos*” (Cr, 439; cursivas mías).

²⁴ El convertir lo negativo en positivo (o poder hacerlo) no sólo permite al hombre intervenir activamente en su relación con Dios (volveré sobre esto) sino que refiere, filosóficamente, a cierto cambio en la concepción del principio de no-contradicción (aristotélico) y en la tesis (tomista) de la potencia del alma. En ambos casos

que no puedan ser positivos: desde el punto de vista de Dios, porque todos lo son; desde el punto de vista del hombre, porque *puede* transformar lo negativo en positivo al reconocer su finitud y la infinitud divina y actuar en correspondencia con ello. Esa es la adecuación ética, la perfectibilidad (inclinación) del hombre: no siendo infinitamente perfecto, *puede serlo tanto como practique su perfección*. Finalmente, la perfección o capacidad del hombre es infinita, pero no ilimitada, puesto que es *infinita en función de sus límites*; pero, dado que todo límite es circunstancial (o condicional), esto es: relativo a cierta situación (dada *como* natural), basta con reconocerla y practicarla para modificarla, esto es, para *modificar su naturaleza*; y esa es su adecuación política²⁵.

Ahora bien, ¿qué sucede con el mundo si hasta la naturaleza del vínculo más desproporcionado puede cambiar su naturaleza: encontrar proporción o –mejor– producir *su desproporción adecuada*? ¿Qué sucede en el mundo cuando *todo* puede cambiar su modo de ser sin dejar de existir? Y como todo principio es un encuentro de principios, también el *ético* halla el *político* (como ya sabían, y leían, sus contemporáneos²⁶): ¿cómo se regula esa potencia, es decir, la del hombre y su práctica? O, en todo caso: ¿bajo qué condiciones es adecuado cualquier cambio, *toda práctica*? Y a ambos principios, encuentra el *ontológico*: ¿cuál es la naturaleza del hombre si es capaz modificar *la* naturaleza, *toda* naturaleza: el vínculo con Dios y con el mundo y, *naturalmente*, el que da unidad natural a los hombres en el mundo?

*

(y como sugería Bénassy-Berling, 1983: 138), la referencia es Juan Duns Escoto (1265-1308), quien “no sólo ha deshecho todo lo hecho por Tomás sino también ha abierto el camino a sus adversarios más encarnizados”, como afirma Alain De Libera (2000: 419). La importancia de Duns Escoto es reveladora, no sólo por su noción de unidad real no numérica y por la redefinición de las nociones de potencia divina, ordenada y absoluta (todo lo cual modifica el estatus epistemológico de la contradicción y la concepción misma de lo individual, como expone De Libera, 2000: 419-422), sino porque establece un pasaje distinto para el tomismo que llega al siglo XVII, así como también un punto de encuentro para sor Juana y Spinoza (cuya teoría también –como señala Deleuze, 2002: 47-53– refieren a Escoto).

²⁵ “la política organiza de antemano a los absolutamente diversos en consideración a una igualdad *relativa* y para diferenciarlos de los *relativamente* diversos.” Arendt (1997: 47)

²⁶ Por eso, al comentar la sabiduría de las obras de la mexicana, don Cristóbal Bañes de Salcedo anota en su Censura al *Segundo Volumen*: “ya enseñando útil en la política y ética” (en Alatorre, 2007:120).

Naturalmente, la *Crisis* plantea y planteó un problema evidente, pero nada simple, para el siglo XVII. Ese problema tenía *base* teológica, y no porque ésta fuera una sólida o habitual plataforma sobre la cual construir cualquier solución, sino justamente porque estaba en crisis, o –en términos teológicos– en plena *reforma*. El problema de fondo –no sólo en la pintura (como ha estudiado Wölfflin)– era la forma: “la Reforma no significaba únicamente la eliminación de un poder eclesiástico sobre la vida, sino más bien la sustitución de *la forma entonces actual* del mismo *por una forma diferente*”(Weber, 1979: 28-9, cursivas mías). Y el problema de fondo y forma –no sólo en la pintura (como han demostrado –distintamente– Panofsky, 2008 y Deleuze, 1989 y 2007)– concernía menos a la perspectiva que al punto de vista: razón de que el “espíritu del capitalismo” no sea tan afín a “la ética protestante” luterana como a la calvinista y su “singular matiz ético” (Weber, 1979: 103), es decir, su ascetismo o puritanismo. Y, visto de esta manera, el punto de vista de la *Crisis* es absolutamente crítico, y no porque ponga todo (como punto de fuga) en crisis, sino porque cuestiona *la forma* (como fuga de puntos) de poner en crisis: no se trata de éste o aquel vínculo, sino de la naturaleza misma de la vinculación. Lo que está en crisis es, *naturalmente*, la capacidad de la forma, la proporción de sus límites, la adecuación de sus inclinaciones, y fundamentalmente, la razón de condición (punto de vista) bajo la cual cualquier expresión natural es proporcionalmente adecuada a su capacidad formal (perspectiva). Lo que está en crisis es la base, ese *sentido común*²⁷. Y así, no llama la atención que las cuestiones –como la de la conducta– entiendan (y sean entendidas) en términos de *su* y de *la* desproporción, puesto que el mínimo (base común) no es “claro y distinto” (siendo “lo claro y distinto” aún muy discutido –como ocurre con Descartes y Spinoza: cfr. Deleuze, 2002: 130 y ss.); lo que implica que los “máximos” (y sus riesgos) sean muy lábiles y cambiantes; y lo que explica –también– que la palabra “atrevimiento” tan frecuente en la obra de sor Juana revele más una cantidad no determinada (*potencia expresiva*) que una determinación cualitativa (*significación esencial*), pues atreverse –para sor Juana– no supone la negación de un límite o la transgresión de una ley sino la puesta en crisis de su negatividad naturalizada, la comprensión de su capacidad.

²⁷ Antes del surgimiento de la Compañía de Jesús: “La reforma católica pierde sus fuerzas, porque todavía no tiene una estructura ni una doctrina.” (De Certeau, 2007: 155) Pero luego, a principios del siglo XVII, cuando “es necesaria una reforma interior de la orden” (169) surge nuevamente “ese debate sobre la unidad.” (172)

De esta manera, si la *Crisis* plantea la necesidad de reconocer las potencias singulares y sus capacidades en función de sus límites a fin de, y proporcionalmente, adecuar *el deber* de cada cual al *poder de cada uno*, es decir: el deber virtual de los hombres a su poder actual; y si a esta potencia singular (cantidad intensiva) se la denomina inclinación, es decir, aquella diferencia única sólo calculable como la suma de desigualdades de distancia entre *sus* límites (concretos y singulares), lo que sor Juana está proponiendo es el reconocimiento –teológico– de la gracia que, providencialmente, cada uno ha recibido; y fundamentalmente, el beneficio –ético– de la adecuación singular entre esta potencia, naturalmente adquirida, y *sus* capacidades, naturalmente proporcionales. Y si bien esta idea está presente en San Pablo²⁸, también aparece en Lutero (y en ambos de manera incomparable a como se consolidará en Calvino, cfr. Weber, 1979: 98 y ss.), lo que trae aparejada una primera reforma del ascetismo cristiano y de su modo de relación con el mundo: en términos católicos, se buscará el mundo huyendo o renunciando a él, “desde los claustros (...) despreocupado de la vida en el mundo” (Weber, 1979: 207), y a través de medios “mágico-sacramentales” (Weber, 1979: 206), como la confesión o el acto de piedad (De Certeau, 2007: 169-211); mientras que –en términos protestantes– se buscará el mundo dentro de él, lanzándose “al mercado de la vida”, y “sólo por la comprobación de un cambio de vida, clara e inequívocamente diferenciada de la conducta del ‘hombre natural’ (...)”, lo que impulsa al individuo “a controlar metódicamente en la conducta su estado de gracia, y por tanto, a ascetizar su comportamiento en la vida”; todo lo cual, conduce a “la racionalización de la existencia” (Weber, 1979: 206).

Ahora bien: si todo hombre es genéticamente mismo y productivamente distinto; esto es, si todo hombre tiene la misma causa (que lo engendra) y todas las naturalezas humanas producen efectos distintos (lo que explica –además– que una recta tenga o pueda tener, positivamente, una multitud de inclinaciones), no sólo *está en cada uno* la potencia de cambio o inclinación, sino que *cada uno puede comprobar* que, efectivamente, esa inclinación se exprese y desarrolle; y más aún: *debe hacerlo*, ya que expresar y desarrollar la gracia que Dios –naturalmente– da a cada cual es la *misión* de cada uno. Y este deber con

²⁸ Cfr. Corintios I: 1:5-8, 3:8, 4:7 (citado por sor Juana: R, 473), 7:7, 7:17, 7:20, 7:24, entre otros.

Dios, es un poder en la tierra, puesto que todo lo que puedo (actualmente: mi gracia) tiene su causa (virtual) en Dios y sus efectos (necesarios) en Su plan del mundo.

Esta misión, o –mejor– el *sentido moderno* de esta misión, es también –dice Weber– “producto de la Reforma” (1979: 87) y nace con la traducción de Lutero de la Biblia²⁹, dando lugar a la *profesión*, donde el trabajo adquiere un sentido “sagrado”³⁰ y engendra un “concepto ético-religioso de profesión”:

opuesto a la distinción que la ética católica hacía de las normas evangélicas en *praecepta y consilia* y que como único modo de vida grato a Dios reconoce no la superación de la moralidad terrena por medio de la ascesis monástica, sino precisamente el cumplimiento en el mundo de los deberes que a cada cual impone la posición que ocupa en la vida, y que por lo tanto se convierte para él en ‘profesión’. (Weber, 1979: 90)

Este vínculo moderno, entre una ética religiosa y cierta organización racional (capitalista) de la fuerza de trabajo formalmente libre, implica –para concebirse y practicarse– la distinción definitiva entre moral y ética: entre *la virtud como tal* (moral) y *la práctica de la virtud* (ética); entre lo que la virtud es (su metafísica, su teología, su justicia) y lo que la virtud puede hacer o puede hacerse con ella (su ontología, su ética, su economía), fenómeno que comienza con Maquiavelo (cfr. Arendt, 2008: 47), se manifiesta en Spinoza (pocos años antes de la *Crisis*, en la *Ética* y el *Tratado teológico-político*) y –unos años después y con sentidos hasta opuestos– determina los consejos y recomendaciones de Franklin (cfr. Weber, 1979: 44 y ss.). Aunque inseparables, son absolutamente distintos y distinguibles dos tipos de reglas: las coactivas, que juzgan, prohíben o habilitan las acciones e intenciones en función de valores trascendentes, como el Bien y el Mal (moral); y las facultativas, que evalúan, reflexionan y practican las acciones e intenciones en función del modo de vida que implican y producen (ética). Por un lado, los modelos de vida, y sus enseñanzas morales; por el otro, las maneras de vivir, y sus sistemas

²⁹ “en la redacción de los LXX, no contiene relación directa con una valoración específicamente religiosa del trabajo profesional profano” (Weber, 1979: 86). Aunque ya se atisba en Tauler (cfr. Weber, cap.III), es de Lutero (y/o “luterana”-“protestante”) “la creación del concepto moderno de ‘profesión’ [que] arranca incluso gramaticalmente de las traducciones de la Biblia, concretamente, de las protestantes” (85).

³⁰ “lo absolutamente nuevo era considerar que el más noble contenido de la propia conducta moral consistía justamente en sentir como un deber el cumplimiento de la tarea profesional en el mundo.” (Weber, 1979: 89)

de comprensión y conocimiento. Todo lo cual –explican Weber y Arendt y leemos en la *Crisis*– supone romper con ciertos vínculos tradicionales, con el “tradicionalismo” y las “autoridades tradicionales”; y en fin: con una “mera doctrina del arte de vivir”, clásica o humanista, que si aún se sostiene en Alberti, con Goethe se despide (Weber, 1979: 54 y 258).

Esta ruptura subyace a la *Crisis* (y a la crisis posterior); y no porque sor Juana simpatice con el “malvado Lutero” (R, 463) o con las ideas reformadas (luteranas o calvinistas), sino porque la *base doctrinal* de su crítica y el fundamento conceptual de su inclinación implican la reforma de ciertas ideas³¹. Ella piensa, en la *Crisis*, que: (a) como cualquier hombre, ha sido engendrada y, a su manera, produce; (b) en su producción, como en la de cualquier hombre, se expresa la gracia natural de su causa, y a su manera, esa producción expresa su *inclinación* (su *diferencia*); (c) esa diferencia, como en cualquier hombre, es única, y por eso actúa a su manera o de *forma singular*; (d) esa singularidad (cantidad intensiva) puede, y por eso debe, ser desarrollada distintamente, y porque es “deber de gratitud por la gracia de Dios (...) no es grato a Dios que se le haga a la fuerza y con fastidio” (Weber, 1979: 216)³²; (e) el desarrollo sistemático, autocontrolado, de esa

³¹ “el hombre puede asegurarse de su estado de gracia sintiéndose o como ‘recipiente’ o como ‘instrumento’ del poder divino; en el primer caso, su vida tenderá a cultivar el sentimiento místico; en el segundo, propenderá al obrar ascético.” Weber (1979: 142); y recuérdese que sor Juana decía –*cf.* supra– que si “algo llevar de acierto este papel, *no es obra de mi entendimiento*, sino sólo que Dios quiere castigar *con tan flacos instrumentos* la (...) elación de aquella proposición” (Cr, 343-5, cursivas mías). Sin embargo, ya fray Luis Tineo de Morales, en su aprobación a *Inundación Castálida* (1689), ironizaba sobre “el idiotismo” que suponía la relación entre los versos de sor Juana y “la secta de Lutero” (en Alatorre, 2007: 42). En cualquier caso, el conflicto y sus variantes doctrinales es enorme, y si bien podría ahondarse la situación de sor Juana y su *Crisis* aludiendo al molinismo y al tomismo (ambos sistemas opuestos a la Reforma que, de formas distintas, intentan conciliar gracia y libre voluntad) cabe muy sucintamente –volveré sobre esto en el próximo capítulo– hacer una distinción imprescindible (en tanto funda, si no la “originalidad” de sor Juana y su obra, al menos una línea de comprensión): para sor Juana el problema de la libertad excede, y por eso comprende, las facultades del alma usualmente consideradas por las doctrinas cristianas, es decir, la voluntad y el entendimiento; y por tanto, el problema del concilio entre humano y libertad pasa por un lado muy distinto.

³² Algo que –como se ha visto en el capítulo anterior– sor Juana comprende bien y expresa tempranamente (1682) en la carta al padre Núñez de Miranda: “que el exasperarme no es buen modo de reducirme, ni yo tengo tan servil naturaleza que haga por las amenazas lo que no me persuade la razón, ni por respetos humanos lo que no haga por Dios” (2004c: 118). Y luego, en 1691, en la (póstumamente tan comentada) *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*: “Lo que sí es verdad que no negaré (...) que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones –que he tenido muchas–, ni las propias reflejas –que he hecho no pocas– han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué y para qué” (R, 444).

cantidad intensiva (la “esencia” de cada uno) es el trabajo de cada uno, la misión natural, que se practica *siempre* en función de las capacidades y límites. Por eso concluye: (I) es natural que quien *tiene más, tenga más* posibilidades de regular esa distancia, es decir: de ajustar la diferencia infinito-finito, *reduciéndola*; desde el punto de vista de Dios, dar menos es acercar esos límites (no-concéntricos: Dios y el hombre); desde el punto de vista de Dios, ajustar es reducir. Pero (II): también es natural que quien tiene menos posibilidades, aún teniendo menos, tenga algunas, es decir, *pueda también* hacer algo; y lo que el hombre puede hacer es reconocer la infinitud de Dios y su propia finitud, y *pedir más* (Cr, 432), pedir tanto como Dios pueda dar; desde el punto de vista del hombre, pedir más es reducir la distancia, en tanto implica un mayor reconocimiento de las infinitas finezas de Dios y un mayor conocimiento de la finitud propia.

Y he aquí que surgen dos enormes (y hermosos) problemas, tan modernos como sorjuaninos: en primer lugar (cfr. *e*), el desarrollo sistemático implica y produce una *profesión*; en segundo lugar (cfr. *II*), para pedir más, para lograr que más “beneficios negativos se pasen a positivos” (Cr, 439), hay que conocer más. Y entonces, ya no en términos generales sino estrictamente singulares y hasta individuales: ¿cuál es *su* profesión y qué desarrollo sistemático implica?, ¿cómo piensa conocer más y qué espera recibir a cambio? O resumiendo: ¿qué implica y produce una profesión y un conocimiento sistemáticos *entre sus límites* (los de un siglo XVII americano, los de un México colonial y devoto)? He aquí el límite, y nadie mejor que sor Juana lo sabe; pero no de sus ideas, sino de la *Crisis* y de su planteo ético. Si de ontología se trata, o mejor, si de *ella* se trata, en tanto cantidad intensiva singular (*diferencia específica*) o en tanto nombre histórico (*figura de escritor*), también tiene una *Respuesta*, naturalmente distinta.

La *Crisis*, como no podía ser de otra forma en el siglo XVII, no es personal ni biográfica ni específica; y su eje pasa por el concepto ético-teológico de profesión, y por la forma del mundo que ese concepto implica y produce. La *Respuesta* tampoco es personal, pero es más biográfica (en el sentido antes dicho: cfr.3.3), y más específica que biográfica: atiende *su* profesión (no de fe sino de escritura³³), esa ética singular (la del escritor

³³ “en lugar de la ‘vida’ de monja sor Juana escribe su biografía intelectual” (Colombi, 1996, 64)

moderno), que cada vez más se explicita en el “deseo de ver por escrito”; por ende, el eje pasa por su nombre histórico, por su figura de escritor y, naturalmente, por su diferencia escritora. Cambia el mapa; pero la inclinación es la misma.

5.3. Una Respuesta distinta, una misma crisis. Profesar la escritura según sor Juana

La tan comentada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, firmada el 1 de marzo de 1691, se publica por primera vez en Madrid, en el misceláneo volumen *Fama y Obras pósthumas...*, preparado y cuidado por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, quien consigue imprimirlo en el taller de Manuel Ruiz de Murga en 1700, luego de una labor de –al menos– tres años. Como precisa Alatorre, “estas ‘obras pósthumas’ cubren menos de la mitad del volumen. La mayor parte, en efecto, está ocupada por versos y plumas ajenas, que atestiguan la ‘fama’ de la Décima Musa, a cinco años de su muerte, en el orbe cultural de lengua española.” (1980: 429) Esto permite, menos que una primera inferencia, la afirmación de lo que he venido diciendo: no sólo el *deseo de ver por escrito* había acelerado *su satisfacción*, y pocas obras fueron, final o –mejor– públicamente, *póstumas*; sino que, y en correlación no-causal o isonómica (“el impulso ya impreso e independiente de su causa”: R, 459, cfr.1.3.2), la figura de escritor que sor Juana venía profesando había intensificado notablemente cierta zona de su *nombre histórico* (la diferencia escritora, cfr.3.3) que –ahora– era *voz pública* o *renombre* (fama), que no le llegaba “póstumamente”, en sentido final (“a la postre”), sino de forma definitiva, acabada: cierre de un círculo (*orbe*) que una inclinación había iniciado, y que –como todos los círculos del siglo XVII, es decir, los que tomaban de Dios la “perfección”– era centro y circunferencia a un tiempo, punto por el que pasan y de donde salen todas las líneas (R, 450): puro *asterisco*.

No hay, en este sentido, nada “extraordinario” en la *Respuesta*³⁴, donde se revela menos un nombre histórico (biográficamente) de lo que se historiza un nombre propio, o

³⁴ Las lecturas en clave de “excepción” de la “transgresiva” literatura sorjuanina que evidencia –siempre e inevitablemente– el “monstruo” que ella –ese Fénix– fue, encuentran en la *Respuesta* la *summa* evidencia de sus especulaciones: se trata, como ya he detallado (cfr.1.2.1, 1.2.2 y 3.3), de una *resta* de desigualdades de distancia, que hace *ley* de un hecho multitudinario o conjunto de elementos comunes (textos, géneros o individuos escritores) para comprender la *excepción* del “caso” (vieja estrategia hegeliana que da sentido

mejor, la propiedad moderna de un nombre no tan antiguo: el de escritor, es decir, aquel que tiene como profesión, como “misión natural”, esa que sor Juana acierta a llamar *negra inclinación* (R, 451), y que es –simple pero no evidentemente– la de “profesar letras” (R, 447)³⁵. Tinta y noche, grafo y forma, regla y sombra, son algunas de las líneas que se curvan en ese deseo –tan moderno como claroscuro– de ver por escrito; ese deseo –ciertamente satisfecho– de sor Juana Inés de la Cruz, de profesión escritora.

*

La *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* hace en singular lo que la *Crisis* en general: establecida la naturalidad necesaria de toda inclinación, su causa natural y sus capacidades adecuadas, puede entenderse ahora la de una singular (*profesión escritor*), no por eso particular (de tal o cual persona). Es decir: la *Respuesta* no responde por sor Juana, esa mujer, sino por “sor Juana”, esa escritora. Es en función de ese “nombre” (de escritor) y en nombre de esa “función” (profesar letras) que se responde por escrito, y que se escribe la *Respuesta*. Entre estos límites, dice sor Juana, se puede medir (R, 464) o calcular la cantidad intensiva (*pars potentiae*, cfr.3.3) de “esta mi negra inclinación”; es decir, *sólo así* se puede entender su fuerza y –más aún– “que todo lo haya vencido” (450)³⁶.

según la dialéctica del universal abstracto con su particular concreto); así Solodkow (2009), donde (vía citas e ideas) se reconstruye también la tradición crítica (de Paz a Spivak) que organiza este tipo de lectura.

³⁵ Poco después de escribir la *Respuesta* (1691), sor Juana *responde* al Conde de la Granja (c.1692) su romance (nº49bis) con uno distinto (nº50), donde se dice (en primera persona): “Verdad es, que acá, a mis solas, / en unos ratos perdidos, / a algunas vueltas de cartas / borradas, las sobre-escribo, / y para probar las plumas, / instrumentos de mi oficio, / hice versos, como quien / hace lo que hacer no quiso.” (vv.53-60, cursivas mías). Aparentemente, su convicción profesional aún –y más allá de “algunas vueltas de cartas”– (y más aún con la publicación del *Segundo Volumen* de 1692) se mantenía firme, crisis mediante.

³⁶ El uso del pretérito perfecto del subjuntivo (*haya vencido*) indica no sólo una acción *completa*, terminada en el pasado (y de forma victoriosa), sino que lo hace utilizando el *modo* (verbal) que mejor se adecúa al *deseo*, y aún así, no expresa incertidumbre o posibilidad alguna. Siendo la inclinación quien *ya* ha vencido, nuevamente aparece aquí esa *diferencia escritora* en el nombre histórico “sor Juana”, aunque ahora la distinción exprese algo –quizás– menos feliz: si “tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras” (R, 444) ha triunfado y logrado cuanto a su deseo e interés movía, no es esa zona de intensidad la que pueda estar (*ahora*) en riesgo o disputa, sino una distinta, *más-bio-que-gráfica*, criolla (cfr.3.2). La enunciación (presente) y el enunciado (pasado) distinguen sus *modos* de felicidad; y sin embargo, quien no sólo aún no ha vencido (esa monja criolla que escribe) sino que *prevé por escrito* “cierta derrota”, se solaza y *puede hacerlo* en su triunfante inclinación. Como sí, a fin de cuentas, respondiera: pero ahora, ¿quién me quita lo inclinado?

De esta manera, el eje de la *Respuesta* es su inclinación, esa curva que, como la vida, es una línea entre líneas, un centro no-concéntrico por el que pasan muchas intensidades distintas: puro *asterisco*. Y no se trata de un “juego” de palabras: esa inclinación es su eje, esa profesión es su vida, esa potencia singular es su *conatus*: su tendencia a la existencia, y no como posibilidad lógica, sino como realidad física, como el esfuerzo real por permanecer en el ser (así también en San Pablo y en Spinoza³⁷). No hay ninguna equivocidad en esto; y por eso sor Juana habla de “este trabajo” (447), “sumo trabajo” (450), “mi trabajo” (451). Es un esfuerzo “profesar letras”: el esfuerzo “de leer y más leer, de estudiar y más estudiar” (447); y eso hace que exista, naturalmente, “la obligación de quien escribe” (444) y que, rápidamente, se exponga en la escritura de la carta “el deseo irreprimible de una inclinación intelectual” (Colombi, 1996: 64). Y es que todo esfuerzo implica y produce relaciones de fuerzas³⁸, que afectan y son afectadas, que componen y descomponen, y no sólo poemas, textos “por ruegos o preceptos ajenos” (471) o respuestas distintas, sino cuerpos, pequeñas y grandes comunidades, ora la del estómago y los “espíritus” (460), la del dormitorio y sus líneas visuales (458), la del huevo y la manteca (459), ora la del confesor y el confesado, la del claustro y sus regulares, la del locutorio y sus contertulios, la del convento y el palacio, y en fin, “la de todas las cosas que Dios crió (...): toda esta máquina universal” (458). He aquí el sentido que tiene la expresión *embarazo* en sor Juana: “porque las unas [cosas] han embarazado a las otras” (449-450) es natural el esfuerzo por distinguirlas y conocer sus capacidades; y como quien ve un punto y enseguida encuentra las líneas que lo componen (su *asterisco*), ella “a un tiempo estudiaba *diversas cosas*” (449, cursivas mías).

Pero si la *Respuesta* cita, reformula, amplía y –de un modo singular– *explica* la *Crisis* (puesto que la *implica*, menos como pregunta que como *respuesta distinta*), aparece

³⁷ Dice San Pablo (Corintios 1, 7: 17-20-24): “Pero cada uno viva según los dones que el Señor le repartió y según era cuando Dios lo llamó: esto ordeno en todas las iglesias”; “Cada uno de quedarse en el estado en que fue llamado.”; y “Cada uno, hermanos, en el estado en que fue llamado, así permanezca para con Dios.” Y Spinoza (*Ética*, III, 6 y 7): “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser”; y “El esfuerzo con que cada cosa intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma.”

³⁸ Como “el lastre de las afrentas” hace “contrapeso a las velas de tantos aplausos, para que no peligrase la nave del juicio entre los vientos de las aclamaciones.” (R, 473)

ahora resaltado un elemento que, antes (y necesariamente), no resultaba conflictivo: en estas relaciones de fuerzas, que inclinan naturalmente, son especialmente problemáticas las fuerzas ajenas o externas. Es decir: en términos singulares, deja de ser un obstáculo la cantidad intensiva y su natural inclinación (la profesión), puesto que entonces lo que apremia es el conjunto de límites que determinan circunstancialmente *cierta* profesión. Lo que apremia en la *Respuesta* es el conjunto de límites que circunstan el “profesar letras”, *aquí y ahora*: no por inclinables son menos tangibles, y muchas veces definitivos, los límites singulares (nacer “hija de la Iglesia” y ser mujer o monja en el siglo XVII, cfr. Franco, 1993; oficiar como un subordinado literario o político en el México colonial, cfr. Ludmer, 1984; tener fama internacional y riesgos locales, cfr. Paz, 1998); y apremia ya que en este punto se compone lo singular (cantidad intensiva) y lo común, o se regulan las intensidades singulares (instintivas) bajo ciertas condiciones comunes (tan institucionales como textuales, según precisa Colombi, 1996). Y en principio, la *Respuesta* distingue dos grandes tipos de fuerzas externas: las naturales o divinas; las naturalizadas o humanas. Todo lo cual trae a la memoria, quizás también a la del lector del seiscientos, *Antígona* de Sófocles. Pero, y aunque no falte a la *Respuesta* cierto matiz trágico (alumbrado en el – muchas veces escrito por sor Juana– “temor”, *real y ruidoso* como aquel cuento shakesperiano contado por un idiota y que no significa nada), el problema de los límites es inevitable: la capacidad singular, es decir finita (de un individuo, de una profesión, de una comunidad) sólo puede aumentar o disminuir en función de sus límites. Y si sor Juana, *publicada y afamada*, aumenta su *diferencia escritora*, naturalmente encuentra ciertos límites, ciertas condiciones comunes, a su profesión o inclinación natural. Y aún cuando esas condiciones comunes merezcan –a su entender– ser reformadas, están ahí, limitándola, y por tanto motivan una “política de resistencia” que se hace “matriz sintáctica” (Colombi, 1996: 62) de sus intereses en la red de géneros e instituciones coloniales. La lista –en realidad: el aleph– de mujeres sabias y escritoras, los ejemplos bíblicos y todo el “comento” (467) de textos sagrados y greco-latinos que la *Respuesta* ofrece: ¿qué es sino una *forma distinta* de componer lo singular (su diferencia escritora) con lo común (las escrituras, las escritoras, las tradicionales diferencias)? Esa manera de leer, esa manera de estudiar, ¿qué es sino una *forma distinta* de componer lo singular (el presente de un lector) con lo común (el pasado de todo lector)? Esa manera de cocinar, esa manera de estar en el mundo (“esta

mi locura”, 459): ¿qué es sino una *forma distinta* de ver en lo común (“aun en las cosas más menudas y materiales”) lo singular (“porque (...) no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*”, 458)?

Pero no está allí el problema: ni en la fuerza externa (natural o divina) que le “rayó” (444) la inclinación al nacer, para enseguida *despicarle* (446) el deseo de leer y saber, ni en su fuerza interna, que reguló con “freno tan duro” (452) su natural –pero negra– inclinación a las letras³⁹. El problema está en las fuerza externas naturalizadas, es decir: establecidas *como* naturales cuando no lo son. Pero si –como ya argumentó en la *Crisis*– esas fuerzas son circunstanciales, es decir: relativas a cierta situación (entendida *como* natural): ¿por qué *ahora* (en la *Respuesta*) no basta con reconocer *su* situación y practicar *su* inclinación para modificar *esos* límites circunstanciales? ¿Por qué no basta decir *así soy, esto puedo*?

Como había anticipado, hay en la *Respuesta* dos explicaciones distintas de por qué sor Juana “se entró religiosa”: una –la más conocida (R, 446)– tiene su “razón criolla”, ya comentada (cfr.3.3); la otra, concierne a su *nombre* y *entendimiento*, esto es, a la propiedad de su nombre y a la capacidad de su entendimiento:

Sabe también Su Majestad que no consiguiendo esto [que Dios apague la luz de su entendimiento], he intentando sepultar con mi nombre ni entendimiento, y sacrificármelo sólo a quien me lo dio; y que *no otro motivo* me entró en religión (...); y después, en ella [en la comunidad], sabe el Señor, y lo sabe en el mundo quien sólo lo debió, lo que intenté en orden a esconder mi nombre (R, 445, cursivas mías)

Es cierto que el motivo no es otro, pero es distinto, y por eso no se oponen ni se comparan, pero se componen. Se trata de razones que hacen a *cosas distintas*, pero también, de cosas distintas que hacen a un *mismo nombre histórico*, el de sor Juana Inés de la Cruz,

³⁹ Si bien “cuando se apasionan los hombres doctos prorrumpen en (...) incongruencias” (454) que pueden ser crueles o muy inadecuadas, este énfasis en el autocontrol y la autodisciplina, quién sabe si pudo ser leído sin sobresaltos, ya que –como dice Weber– “el cristiano reformado ‘se tomaba el pulso solo’ sin más ayuda que la suya propia” (1979: 159); es decir, si bien el autoexamen era una práctica muy extendida (y ligada, por ejemplo, a la confesión), se trataba de una práctica guiada por un director espiritual o *directeur de l’âme* quien velaba *institucionalmente* por la formación del cristiano, evitando –entre otras cosas– que se (re)formara *instintivamente*, que son (instinto e institución) dos procesos distintos de satisfacción (Deleuze, 2005: 27-30). Para la alusión de la cita (*apasionados hombres doctos*) a su (ex)confesor Núñez de Miranda: Alatorre (1987).

criolla del siglo XVII y escritora de profesión. Y dicho así, la diferencia salta a la vista: meterse a monja “era lo menos desproporcionado y lo más decente” (446) no sólo para ella, que tenía “total negación al matrimonio”, sino para muchas mujeres distintas; era algo común a muchas circunstancias distintas⁴⁰. Escribir siendo mujer o monja, no sólo según las listas de mujeres de la *Respuesta* sino conforme a los varios y muy variados ejemplos que figuran en las aprobaciones y censuras al *Segundo Volumen* (que ella leyó, corrigió y vio reimprimir, pero que no pueden haberse modificado recíprocamente), tampoco era algo que pareciera motivo de escándalo, e incluso, que impidiera el encomio. Pero hacer de *eso* una *profesión*, teorizar incluso sobre la inclinación natural como beneficio divino (ni positivo ni negativo, mera potencia de transformación singular) y de su adecuada forma de expresión y desarrollo, hacerse no sólo un nombre (*renombre*) sino nombrar una función (*profesar letras*) cuyas propiedades pueden naturalmente –y por eso deben éticamente– ser reconocidas y aceptadas *según sus límites*, era algo que –“entrada en religión”– modificaba todas las “salidas observadas”. Vale decir: su situación no planteaba algo extraordinario, sino que ponía en cuestión la forma “natural” que hasta entonces eso había tenido; su situación volvía inevitable el cálculo de límites, y su reforma; su situación hacía aparecer el mismo espacio bajo formas distintas. Y cabe aclarar: no transgredía ningún límite sino que ponía en crisis su negatividad naturalizada; no desobedecía ninguna orden sino que daba una respuesta distinta: no *otra* respuesta, *una distinta*. Entre estos límites, es decir, entrada religiosa, la profesión de fe no podía convertirse en fe en *su* profesión sin poner en crisis todas las respuestas, e incluso, el sentido mismo de la pregunta más común⁴¹.

Pero si algo entiende y da a entender la *Respuesta* es que esa negra inclinación, en América, ha encontrado su principio, y por eso se dice –*crisis* mediante– que todo lo ha vencido. Ningún origen, ningún comienzo: sólo un principio (cfr.1.3). Pero como todo principio es un encuentro de principios, el arte barroco no tiene *sólo* un principio estético,

⁴⁰ “en el siglo XVII el convento no era precisamente el camino opuesto a la actividad pública; el camino opuesto era el matrimonio”, dice Henríquez Ureña (1989: 135). Algo que tampoco describía un fenómeno exclusivamente americano, como puede vislumbrarse en la lectura de *Historia de una monja* (1689) de Aphra Behn (2008), tan querida por Virginia Woolf (1993: 67 y ss.).

⁴¹ Como si se tratara de la misma pregunta en su forma clásica y en su forma moderna, el siglo XVII pone en evidencia que la pregunta “¿qué es?” (Dios, el arte, la política) ha perdido fuerza, intensidad o precisión, frente a “¿de qué es capaz?” o “¿qué puede (implica y produce)?”.

poético (cfr.2.3): tiene también uno religioso, uno ético, uno político. Y esa composición, entrada religiosa, descompone la salida puramente poética, vale decir, puramente profesional; pero la principia (cfr.2.5). Como acertadamente dirá Reyes –y Borges– y conceptualizará Ramos (2003) más tarde, el escritor americano –esa inteligencia que desempeña varios oficios– “raro es que logre ser un escritor puro” (1991: 232).

Sor Juana dice que “una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura” (444), y expresa entonces un principio secular: está el “mundo” del arte, donde hay críticos y discretos, censura y risa, y donde las “herejías” no son tales; y está *también* –pero de forma distinta– el “mundo” de las herejías, donde está el Santo Oficio y sus ruidos, que censuran menos de lo que castigan, y hacen temblar y temer más que reír. Y aún así, “la –en mí dos veces infeliz– habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿qué pesadumbre no me han dado o cuáles no me han dejado de dar?” (452) Y aparece de esta manera un principio distinto, que no es sagrado ni estético-poético, sino ético: los versos y su “mundo” (literario), aunque no los castigue el Santo Oficio y su “mundo”, a él están aún subordinados. Es –como se ve– un problema de oficios (y profesiones) donde las inclinaciones (a las letras y a la fe) se encuentran *pero* de forma inadecuada, dando a pensar –a sor Juana, esa *escritora*– cuál sería su forma (reforma) apropiada, cuál la propiedad del nombre (de escritor) y de la función (profesar letras). Cabe aclarar (aunque quede dicho, cfr.2.5): no es un problema de autonomía sino de isonomía del arte (cfr.1.2.3), donde se precisa el alcance ético de la poética barroca: se trata de formas comunes (profesionales) y de series independientes pero conectadas (profesión de fe, profesar letras). Por eso la *Respuesta* cita a Gracián (455); por eso sor Juana, frente a un trompo que gira independiente de la mano de la niña que lo puso en movimiento, identifica inmediatamente ese “impulso ya *impreso e independiente* de su causa” (459, cursivas mías). ¿O no es eso, exactamente, la *Crisis*: un impulso impreso e independiente de su causa (sea ésta Vieira, sor Filotea, la Compañía de Jesús o las rencillas religiosas de turno)? ¿O no explica eso –y exactamente– que sus respuestas, que la *Respuesta* sea distinta (independiente) de su causa?

Por eso también, porque se trata de distinguir sin separar, y porque la moderna literatura (concebida y practicada por el barroco) es un impulso impreso e independiente de su causa, el *Sueño* es lo único que sor Juana recuerda haber escrito “por mi gusto” (471)⁴².

5.4. Las religiosas sátiras de Valle y Caviedes (*mudos escarceos, catecismos sagrados*)

La tan comentada poesía satírica de Juan del Valle y Caviedes consigue articular una gama nueva de sentidos, menos diversos que extensos, cuando se vislumbra su serie, que indudablemente contempla su poesía religiosa: no sólo ambas se ocupan de la conducta y las costumbres del hombre (“caído”), sino que *se suponen* conceptual y literariamente, y *se ordenan* bajo una misma “disposición del alma” (De Certeau, 2007: 200).

Si bien no es posible determinar la anterioridad temporal o compositiva de una u otra poesía, tampoco parece tener mucho sentido para su estudio, en tanto no se trata de una “influencia literaria” de una sobre otra (en términos formales), ni de una “deducción filosófica” de una respecto de la otra (en términos conceptuales), ni de una –peregrinamente especulada– “conversión espiritual”⁴³ que explique una u otra (en términos biográficos). Se trata –como se ha dicho– se una suposición mutua en lo literario y de una necesidad recíproca en lo conceptual, que fundan esta correspondencia distintiva en un mismo “estado” espiritual, o –adelantándonos– en un misma razón extrapoética.

De esta manera –y en función del segundo corpus indicado–, pretendo exponer y desarrollar la siguiente hipótesis: lo que aparece de forma privilegiada en la poesía religiosa y satírica de Valle y Caviedes es un problema de valores y, estrictamente, de órdenes

⁴² No acierta Alatorre al decir que “es curioso pensar que sor Juana no miente al declarar que [los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de los Dolores*] son los únicos que ella dio por su gusto a la imprenta” (1980: 429), porque –pasaje que también cita Alatorre– sor Juana es muy clara: “se imprimieron con gusto mío (...) *pero sin mi nombre*” (R, 474, cursivas mías). Sabía ella muy bien, como escritora de profesión que era, qué interesaba poner bajo (la propiedad de) su nombre y que no.

⁴³ Sugiere María Leticia Cáceres en su edición de la *Obra Completa* de Valle y Caviedes (1990: 667); dado que las citas seguirán esta edición, para facilitar la referencia indicaré el número de poema (nº) y de verso/s (v. o vv.). De ser útil o necesario, me referiré a la edición de Daniel R. Reedy (1984); en este caso, aclararé (edición): BCP o AY.

idóneos de valor; ese problema, sea su tema sagrado (caída, Encarnación, Asunción, crucifixión, culpa y examen de conciencia) o sea profano (engaño omnímodo, tercería femenina, decadencia de oficios y ruindad de costumbres, presunción e interés colosales), tiene como objeto menos la conducta del hombre que su limitación (lo que hace que su problema sea –principalmente– moral); esa limitación tiene una forma dual: juicio inapelable y arrepentimiento definitivo; en términos generales, ambos conjuntos de poemas se compensan como un interior a un exterior, un “alma” a un “cuerpo”, un “yo” a un “otro”, un *nostrum* a un *alienum*; en términos poéticos, esa dualidad formal constituye la arquitectura retórica y discursiva de los poemas y consolida un yo lírico, cuya *impresión unitaria* estriba en la concepción de un libro, esa unidad.

5.5. Poesía religiosa y yo lírico. Escribir según Valle y Caviedes

La poesía religiosa de Juan del Valle y Caviedes está compuesta por 53 piezas en la edición de AY (nº164 a 216) y por 41 en la de BCP (nº171 a 211), resultando ya sugerente esta diferencia, puesto que de las 12 piezas que AY coloca entre las religiosas, BCP considera 8 satíricas (AY.202, 208-12, 214-15) y las otras 4 no pertenecientes a Caviedes (AY.168, 171-2, 183⁴⁴), mostrando así –y más allá de criterios y aciertos editoriales– no tanto la labilidad entre ambos conjuntos genéricos como la doble pertinencia (religiosa/satírica) que sus problemas poéticos sugieren. Sin embargo, ambas ediciones –si bien secuencian, titulan y subclasifican de modo diferente– otorgan el primer lugar al mismo poema: “Soliloquio a Cristo Crucificado y a su Santísima Madre” (BCP, nº171) o “Romance a Jesucristo Crucificado” (AY, nº164). Se trata de un extenso romance de 416

⁴⁴ Del hecho de que estos 4 poemas no resulten caviedianos para Cáceres (BCP), cabe señalar (considerando la clasificación exegética de San Jerónimo en *De viris illustribus*, expuesta por Foucault, 2010: 26-7): si bien los criterios de unidad estilística y de coherencia conceptual y teórica puedan avalar hoy su exclusión del corpus; cuando fueron copiados o incluidos, los criterios que hacen al valor (constante) y al momento histórico (determinado) de sus temas y tratamientos no parecen haber sido un obstáculo. Lo que muestra que –así sea simplemente– ciertos problemas, aunque no hubieran sido del interés expreso de Valle y Caviedes, formaban parte tanto de su entorno (espacio-temporal) como del de su poesía religiosa; así las finezas de María (BCP, Ap. II, nº6), la tensión entre obrar y concebir en Dios (BCP, Ap. II, nº5), la razón de su “trinidad unitaria” (BCP, Ap. II, nº3), y –relevante en la poética del peruano– el privilegio del oído (sobre el resto de los sentidos) para la fe católica (BCP, Ap. II, nº4).

versos, cuyos primeros 348 están dirigidos al “Crucificado Cordero” (v.1) y sus 68 últimos a “María, Abogada nuestra” (v.349). Rápidamente, aparecen algunos rasgos de la poesía religiosa del peruano: su “espiritualidad cristocréntrica” (Cisneros, 1990: 195), el esquema o arquitectura dual del poema, y una retórica tradicional o manida (cordero, abogada; y luego, entre otros: Monarca, Todopoderoso, Unigénito Hijo / Aurora, Lucero, Reina del Cielo), ya en lo metafórico (epítetos) ya en lo métrico (romance).

No obstante, o –mejor– a causa de esto, el problema de la fineza de Cristo aparece explícita (nº171, 174, 185), constante y significativamente: no hay poema religioso que no aluda al deber y a la deuda del hombre por acto tan fino, por fineza semejante.

Humillarse al hombre el que
de la nada al hombre hizo,
es el mayor lucimiento
que pudo intentar lo altivo.
¿Vos, por mí, sin fama muerto?
¿yo, por Vos, con honra vivo?
Parece que con lo ingrato
compitiendo está lo fino.

(nº171, vv.17-24)

De esta manera, también en Valle y Cavides (o en su poesía religiosa), es un asunto inevitable el de la fineza; y aquí también, la concepción o comprensión del tema será fundamental para plantear el problema de la conducta del hombre en el mundo, así como el punto de vista y la construcción de los textos que deciden abordarlo. Sin embargo, a diferencia de sor Juana Inés de la Cruz, en Caviedes la concepción es muy distinta, aunque parte de una misma base (la desproporción entre infinito y finito) y avanza con la misma imprecisión teológica al referirse a Dios y a Cristo indistintamente (cfr. nota 18), aunque en el peruano esta “imprecisión” no sólo es terminológicamente mucho menor

(cristocentrismo mediante) sino que –causa de lo anterior– mucho menos relevante y visible, puesto que no se trata aquí de un texto argumentativo sino de textos poéticos, donde la teología (como ciencia) tiene un valor temático y no estilístico o teórico-cohesivo.

La desproporción entre Dios (infinito) y el hombre (finito), antes que dar lugar –según el romance– a una competencia entre lo fino y lo ingrato, es fundamentalmente definida como una desigualdad extrema o –puntualmente– una desigualdad entre extremos:

Vos, el todo; yo, la nada (...)
y, en fin, por abreviar, digo
que de criatura a Criador
hay un extremo infinito
(nº171, v.231 y vv.238-40)

Dios y el hombre *son extremos*, es decir, partes absolutamente fuera de alcance, puesto que cada una es la más exterior o última (en sentidos, lógicamente, opuestos) de una dirección común (creación): los extremos son excesos opuestos de una línea común que –en este caso– es *vertical*, puesto que va de “lo altivo” (v.20) a lo bajo, única manera de que el “Criador” (v.239) *se humille* (v.17) o dirija hacia el *humus* (y “nada hay que dure en el suelo” –nº172, v.109– donde “Todo en nada se convierte” –nº172, v.100), donde está el hombre, esa pequeñez, esa insignificancia, esa nada⁴⁵. De esta manera, no hay una relación posible entre Dios y el hombre sino una relación establecida: no hay posibilidad de adecuación de esta desproporción porque se trata de una desigualdad adecuada. Y he aquí la clave: se trata, a fin de cuentas, de una desigualdad “natural”, es decir, entendida como “esencial”, y por lo tanto, inmodificable. Se trata, entonces, de una naturalización de las posiciones desiguales (extremas) como lugares comunes o naturales (adecuados a quienes lo ocupan). Y así, entre estos límites, queda definida la naturaleza. Y si esos son los límites,

⁴⁵ Sobrevive en esta degradación el sentido popular y grotesco (carnavalesco) del humor festivo analizado por Bajtín, aunque absolutamente modernizado, es decir, petrificado y puramente negativo (1990: 31). Volveré sobre esto más adelante.

imposible pensar ni hacer nada al respecto: y eso, exactamente eso, define el pecado y acredita la culpa, que no es otra cosa que la transgresión de un “límite”, divino o natural, en cualquier caso “eterno”⁴⁶.

La naturalización de esa desigualdad afirma (negativamente) los límites (extremos), es decir, confirma su *esencial* incomunicación o simple *imposibilidad* de relación. Afirmar negativamente es –tópicamente– la articulación de contrarios (oxímoron, antítesis): recurso “esencial” de la poesía cavediana y “lógica” de la sátira, también presente en la poesía religiosa: “Alentáos, pecadores miserables, / que muchos pierden para más ganancia” (nº192, vv.13-4). Afirmar negativamente es –teológicamente– la subordinación jerárquica de y a valores pre-establecidos (Bien/Mal, Ser/Parecer): disposición “esencial” del yo-lírico cavediano, y topografía tanto de su poesía religiosa como satírica⁴⁷. Afirmar negativamente es, por ejemplo, decir que la esencia de la desproporción es (*afirmación*) permanecer desigual (*negación*); o: que toda relación proporcional es (*afirmación*) imposible (*negación*). “Vos sois quien sois, que no hay más / término de definiros” (nº171, v.409-10). Es decir: *soy el que soy* (Éxodo 3, 14); o: el ser (natural) es lo que es (naturalizado). Lo que determina una articulación por abstracción y uniformidad, y en fin, ninguna participación sino obligación o transgresión –como confesión– de parte: no hay *pensamiento de la desproporción* (reflexión teológica o filosófica), porque la desproporción es *natural incompreensión* (“¡Oh, incomprensibles ideas / de mi Dios”, nº171, vv.105-6); y –de esta forma– la verdad (infinita, porque *es de Dios*) es algo no sólo inasible⁴⁸ sino impropio e inapropiado para el hombre (que es finito).

¡Oh sufrimiento de un Dios
tan sumamente infinito,

⁴⁶ “Si aquesta dita en Adán / el hombre la ha contraído, / pague Adán y pague el hombre / la deuda del Paraíso.” (nº171, vv.109-112). También, cfr. nº194, nº172 (vv.89-98), nº175 (vv.9-14), nº181 (vv.1-4).

⁴⁷ “Lo ‘alto’ y lo ‘bajo’ poseen allí [en el realismo grotesco] un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo ‘alto’ es el cielo; lo ‘bajo’ es la tierra”. Bajtín (1990: 25).

⁴⁸ “sabio, justo, *incomprensible*” (BCP, nº194, v.65) o “sabio, justo, *inexplicable*” (AY, nº165, v.65) son las variantes manuscritas (cursivas mías) para el verso que enumera la perfecciones del Dios trino, esa “unidad admirable” (v.61).

que excede al pensar más grande,

más alto y contemplativo!

(nº171, vv.93-96)

Y así se configura un vínculo fundante (tanto retórico y conceptual, como político y estético): puesto que “El humano entender se opone en todo / al divino pensar incomprendible / (...) su gobernar no es dado interpretarse: / luego prueba que hay Dios el encubrirse” (nº198, vv.1-2 y vv.13-14). He aquí la “oscuridad” tan barroca y cartesianamente comentada: “porque si el hombre duda la evidencia, / la verdad, que no se ve, tendrá admitida” (nº200, vv.13-14); tan diferente de una “dificultad” –también, aunque de un modo distinto– barroca (cfr.1.2.3)⁴⁹. No es lo mismo obturar el principio, como origen oscuro donde se hace la luz, que principiar por donde es más difícil: allí donde la luz y la oscuridad se encuentran como principios inseparables pero distintos. Vale decir: no hay que confundir “el Ser con un *fiat*” (Deleuze, 2012: 35). Como tampoco es lo mismo – volveré sobre esto en el próximo capítulo– el plano semántico de la oscuridad (reino del equívoco y la ambigüedad) que el plano sintáctico de la dificultad (espacio de la composición semántica por variación frástica); ni son lo mismo el sentido último (primero en el orden de la creación) y el sentido único (singular en plano de la composición), o el sentido unitario (analítico) y la unidad de sentido (sintética). Pues no es lo mismo una oscuridad eminente (planos jerárquicos), donde se “sube” al tiempo que se “sabe”⁵⁰, que una dificultad inmanente (plano único), donde se “sabe” al tiempo que se “hace”. Y así o finalmente, no es lo mismo una moral (reglas coactivas) que una ética (reglas facultativas)

⁴⁹ Como explica De Certeau, y como se ha visto (cfr.2.3): “la retórica se desconecta de la lógica y de la dialéctica” (2007: 185). Y en consecuencia: “Las ‘verdades cristianas’ son una cuestión previa, retirada de los avatares del lenguaje finalmente dudoso. No hay ninguna teoría de la significación verdadera. Entre los teólogos jesuitas, un ‘moralismo’ reemplaza entonces una doctrina de la verdad (...). La verdad a la cual se adosa la retórica le es externa. (...) La cuestión de la verdad (...) aquí es objeto de una elipsis entre una práctica devota y una literaria”. (2007: 185-6).

⁵⁰ “Considera que en el mundo / buenos y malos sucesos / carecen muy rara vez / de algún superior misterio.” (nº195, vv.93-6)

de la lectura y la escritura; como no son lo mismo sus políticas: por relaciones establecidas (clases y tipos) o por establecimiento de relaciones (capacidades y adecuaciones).

*

Todo lo cual construye el lugar del yo lírico. O –mejor– construye dos lugares privilegiados, que poéticamente ocupan la misma posición. O –en fin– determina todos los lugares en función de un posicionamiento jerárquico, signado no sólo por altura (el que está más arriba o “por sobre”) sino en función de los límites (el que está “extremo de” o “fuera de”). Es que se trata de una *adjudicación* de posiciones, en tanto ordena jurídicamente el deber de ocupar y la deuda que lo ocupa a cada quien (y no hay palabra que se repita más en la poesía religiosa de Valle y Caviedes que “juzgar” y “juicio”, “deber” y “deuda”). La explicación es simple, y a fuerza juicios, quiere lograr su evidencia (“porque la culpa es signo de evidencia”, n°188, v.7): el hombre (abstracto, uniforme, es decir, *ser hombre*) es *ser caído*⁵¹, y naturalmente, ocupa una posición baja, la tierra (cuna y sepultura); Dios (abstracto, uniforme, es decir, *Dios*) es *dador del ser* o “el que da” (n°171, v.229), y naturalmente, no sólo tiene por debajo todo cuanto es, sino que todo cuanto es le *debe* el ser o el haber sido⁵²: “Parece que en extremos competimos, / yo, en lo malo, Señor, Vos en lo bueno, / títulos contrarios adquirimos” (n°186, vv.9-11). Establecidas estas posiciones extremas, y establecidas como naturales, la desigualdad se constituye como relación inmodificable, cuya garantía de inmovilidad y estatismo se asienta en tres “signos”: la deuda (del ser), la culpa (de la caída) y el temor (al castigo merecido). Estos signos operan, como se dijo, verticalmente y por humillación, pero a través de una única operación significativa y de una única forma de asignación: el juicio.

Mira en todas tus obras,

En todo tiempo y lugar,

Te mira Dios, y es tu Juez:

⁵¹ “Caemos a cada paso / por ser de frágil materia, / y expuesta nuestra miseria / al despecho está y fracaso.” (n°172, vv.210-213)

⁵² “Debemos a Dios el ser; / le debemos la creación, / la vida y conservación / y cuanto hemos de tener” (n°171, vv.155-8). Por tanto “No hay bien en esta vida que no sea / oculta pensión disimulada” (n°205, v.1-2).

Teme su poder inmenso.
Amor y temor de Dios
Sobre todo te encomiendo,
Que son de la buena vida
Los precisos fundamentos.
(nº195, vv.113-16)

El Dios de la poesía religiosa de Valle y Caviedes es, principalmente, el Dios del Antiguo Testamento: un Dios iracundo e incomprensible, repartidor de bienes y males, único, último y eterno juez de todo cuanto es. El hombre, pecador y esclavo de sus pasiones, debe arrepentirse y temer, implorar y cargar sus miserias, hacer examen y castigo, porque *debe*: porque es y está en deuda eterna. El mundo del hombre empezó con su caída, y es decadencia y declinación: terminará con Su juicio. El mundo del hombre es, punto por punto, letra por letra, el del Eclesiastés –ya predicado: “vanidad de vanidades” (1, 2), donde “nada hay nuevo bajo el sol” (1, 9) y es “sin provecho debajo del sol” (2, 11), ya que “todos sus días no son sino dolores” (2, 23) y “lo mismo les sucede a los hijos de los hombres que a las bestias” (3, 19) porque “todo fue hecho de polvo, y todo al polvo volverá” (3, 20), de modo que es “mejor el día de la muerte que el día del nacimiento” (7, 1) y “Mejor es el pesar que la risa, porque con la tristeza del rostro se enmienda el corazón” (7, 3). Ese es, también aunque a su modo (cómico), el mundo de la sátira cavediana: sin él pierde sentido, porque justamente de la pérdida de sentido se trata y de la miseria del signo, y –sobre todo– de ese calvario significativo⁵³.

Todo lo cual signa dos lugares privilegiados, el del juez (Dios) y el del “pecador-arrepentido” (nº181, v.5): uno porque conoce todo y es pura gracia, el otro porque conoce

⁵³ La experiencia de crisis y los sentimientos de inestabilidad y cambio, explica Maravall, producen una “mentalidad simbolista”, una concepción “agónica” del hombre (*homo homini lupus*: lobo es hombre para el hombre), y cierta explicación (cosmovisión) culposa: el mal que se sufre (en el seiscientos) es efecto de “una desorbitada expansión de las aspiraciones” (en el quinientos). (1998: 321 y ss.) También De la Flor habla de cierta “pasión anfibológica” al referirse a las técnicas utilizadas para la construcción de un yo y una subjetividad cristiano en el barroco (2009: 209-252).

que desconoce todo y es pura desgracia. En ambos casos ese lugar está *separado del resto*: esa es la condición no sólo del privilegio sino bajo la cual *todo queda bajo* (y bajo su juicio, su mirada, su poder). De esos dos lugares sólo uno habla (en la literatura), el del pecador: “examen he de hacer de mi conciencia, / e igual será su enojo a mi pecado” (nº188, vv.3-4); porque la desigualdad de posiciones es natural, esencial e inmodificable, pero aún así y justamente por eso, es *deber* del arrepentido hacer examen, entrar en juicio. Esto explica lo que afirmé renglones antes: esos dos lugares privilegiados ocupan poéticamente la misma posición. Y es que si sólo habla el pecador, dos son las posibilidades: hablar a *Dios* (hacia arriba) o hablar al *resto* (hacia abajo). Y anticipo, como hipótesis: esas enunciaciones distribuyen los enunciados como “poesía religiosa” y “poesía satírica”. Me explico: hablar a Dios –como surge de las citas hechas– implica contrastar un yo-Vos, marcando la inferioridad, la deuda, el arrepentimiento y la nada del yo, puesto que aquí el privilegio, “naturalmente”, lo tiene el Vos: Juez eterno, silencio que todo lo sabe. Hablar al *resto* – como se lee en las sátiras– implica contrastar un yo-ustedes, marcando –nueva y lógicamente– la inferioridad, la deuda, y las miserias del ustedes, puesto que aquí el privilegio, menos natural que poético (y de justicia poética de trata), lo tiene el yo: juez temporal, palabra que si nada sabe, sabe al menos que no sabe y por tanto, desengañada, sabe más que el resto que tampoco sabe pero que permanece en el engaño (ya engañado, ya engañando). Ese ustedes, como no puede ser de otra forma (porque todos son hombres), es abstracto y uniforme; surgen, entonces, los tipos y clases (uniformes): el médico, la prostituta, el viejo, la vieja, el alcahuete, la buscona, el pobre, el mulato, el mercader, el falso caballero, la falsa dama, el falso poeta, las Lucrecias y Melisendras, los Marqueses y Dones, los Cides y Apolos, todas Usías, Excelencias todas. El juicio de las miserias ajenas, si bien son comunes (lugares comunes) en tanto son mortales, se funda en que están separadas moral y jerárquicamente: el yo (lírico), pecador arrepentido, examinador de conciencia, ocupa poéticamente la misma posición que Dios (juez), lo que le da un lugar de privilegio (separado del resto), aunque no se trate “naturalmente” de privilegios ni de lugares idénticos, porque –lo ha dicho el yo– “igual será su [de Dios] enojo a mi pecado”. El yo, caído, debe dirigirse a Dios, *humillándose*; el yo, consciente de su caída, debe dirigirse al hombre, caído, *humillándolo*.

No hay atisbo ni intención de cambio: la idea es permanecer en el ser, entendiendo éste moralmente como *deber ser* (identidad inmutable). El vacío (“abismo” en la poesía religiosa cavediana) que examina el yo –religiosamente– es una conciencia de falta, y que no se resuelve en el arrepentimiento (la “falta” es original y signa el origen); pero examinarse y examinar es, lisa y llanamente, cumplir con su *deber ser*, esperando el fin: aquello que fue, es y será (Eclesiastés 1, 9), porque debe ser, *sin cambios ni reformas*.

Ya soy otro, Señor, en tal manera,
Que por mí me pregunto yo a mí mismo
Y razón no me doy del que antes era.
Pero, ¿cuándo la tuvo el barbarismo?
Pues hallara razón si la tuviera,
El que fue de pecados un abismo.

(nº181, vv.9-14)

Pero antes de pasar a la poesía satírica, cabe preguntarse por qué, si religiosamente el yo lírico aconseja (el –*mutatis mutandi*– mandamiento): “No murmures ni levantes / testimonio a nadie, puesto / que ofende las almas quien / les descubre los defectos.” (nº195, vv.65-68), luego no hará sino –sátira mediante– descubrir defectos y chafalonías. ¿Qué *otro* yo es el yo que *dice ser otro*? ¿Es apenas eso: un *juego de palabras*? O mejor: siendo un retruécano, ¿sólo eso dice? La respuesta “religiosa”⁵⁴ puede encontrarse en dos sonetos: el nº187 y nº202. El primero presenta la idea de que el mayor enemigo y contrario del hombre es, no otro hombre, sino él mismo; con lo cual –concluye– “vengarme de mí me dará aprecio” (v.14). El segundo presenta las condiciones para “juzgar al hombre rectamente” (v.1), y determinando que la verdad “es desnuda” (v.12) y “la mentira se arma de ficciones” (v.7), sentencia finalmente que “no hay gracia si hay justicia” (v.14). De manera que, según el primer soneto, levantar testimonio y descubrir defectos será actuar no tanto contra un

⁵⁴ Pues la “satírica” podría ser: “Y aunque sátira y piedad / se contradicen, advierto / que la abeja en la retama / saca la miel de lo acerbo.” (nº125, vv.9-12)

mandamiento como contra uno mismo (mayor enemigo), para lograr el aprecio (“Si alguien quiere venir en pos de mí –dijo Jesús–, niéguese a sí mismo”, Mateo: 16, 24). Del segundo soneto, cabe reparar en que su eje no es la acción (levantar o no testimonio) sino la condición bajo la cual esa acción es justa: la condición bajo la cual un testimonio es verdadero y su verdad justa, aunque no sea grata. Y he aquí un punto muy interesante, que hace a la noción de verdad “greco-cristiana”, noción donde se tensan una verdad como realidad objetiva de las cosas, como desnudo y desvelo (*aletheia*), y una verdad como fomento de la justa reciprocidad entre los hombres, como fidelidad con el prójimo (antes que con la verdad como fin), puesto que a Dios no se llega por la razón sino por la fe. Así, levantar testimonio y descubrir defectos se convierte en un remedio más para la “cura de almas” que, como la sátira, era una práctica muy recurrida en el siglo XVII: no sólo se cura el alma de quien descubre (al vengarse de sí mismo), sino que al enjuiciar al prójimo, se une a él en la miseria, que es –también pero fundamentalmente– la de conocer (develar) que no se conoce la verdad (Dios: incomprensible o inexplicable, cfr. nota 46), ninguna verdad, pero que es *común deber* avanzar (por la fe) hacia ella, a oscuras, entre ocultamientos divinos y verdades veladas.

5.6. *Poesía satírica y unidad libresca. Profesar la escritura según Valle y Caviedes*

La poesía satírica de Juan del Valle y Caviedes está compuesta por 163 piezas en la edición de AY (nº1 a 163) y por 157 en la de BCP (nº1 a 157), y aunque a ambas ediciones las inicia la misma docena –y poco más– de poemas (con dos variantes en el orden; volveré sobre estos poemas más adelante), en este caso, si bien la diferencia –respecto de la poesía religiosa– es menor en cantidad (6 piezas), es bastante más compleja en cuanto a criterio: a grandes rasgos, se comparten unas 140 piezas; pero 17 satíricas de AY (123-4, 126-7, 134-5, 140-4, 146, 152, 157-8, 161, 163) aparecen como poesía “Gnómica” en BCP (212-228); otras 2 (AY, 88, 117) como “Poesía de circunstancia” (BCP, 162, 164); y 1 (AY, 101)

como “Poesías de dudosa autoría” (BCP, A.I, 8)⁵⁵. Por último, otro tipo de criterio interviene: el que considera ciertos poemas como formando una misma unidad (*un* poema) o no (*varios* poemas); así el nº12 de AY es el nº12 y el nº13 de BCP, los nº35-6 (AY) integran el nº41 (BCP), y el nº56 (AY) se convierte en los nº93-7 (BCP)⁵⁶. Siendo el satírico el núcleo poético más desarrollado (reúne –en ambas ediciones– alrededor del 60% de las piezas consideradas de Valle y Caviedes), y también el más atendido y privilegiado por la crítica (y por los editores⁵⁷), no resulta extraño que las mayores confusiones y complicaciones refieran a él. Más aún cuando –como se dijo– no sea tanta la labilidad entre los diversos conjuntos genéricos como la múltiple pertinencia (ej. religiosa/satírica) que los problemas poéticos de Valle y Caviedes sugieren. Todo lo cual hace suponer –así sea tentativamente– que *desde el punto de vista de la composición* se favorece, y en todo caso resulta indiferente, la permeabilidad de perspectivas formales que los objetos y problemas poéticos convocan, mientras que *desde el punto de vista de la obra completa* se lea, y en todo caso resulte relevante, el deslinde temático y objetivo de los núcleos formativos de dicha unidad. Y he aquí –a mi entender– donde se halla no sólo la habilidad literaria sino el interés histórico de la *poesía* de Valle y Caviedes. Es en este encuentro de principios, distintos pero inseparables, donde hallo también un principio crítico de lectura.

⁵⁵ Esta decisión de Cáceres llama la atención cuando, por ejemplo, en la misma edición se lee a pié de página que la composición incluida como satírica (nº122) –se cree– “no pertenece al autor” (1990: 539). ¿Por qué, entonces, no colocarla como “de dudosa autoría”?

⁵⁶ Algunas diferencias más complejizan el cotejo de estas ediciones, sin contar la puntuación (especialmente el uso o no de comas), las mayúsculas y minúsculas (Rector/rector, Medicina/medicina), la ausencia de un índice de primeros versos en AY y las varias erratas del mismo en BCP (1990: 815-818; por ejemplo: nº135, 86, 50, 121,65), los cambios de títulos, el uso de negrita que convierte un verso en subtítulo (BCP, nº42, v.78) o no (AY, nº39, v.78), entre otros. Diferencias que, incluso, generan desacuerdos *internos* en la propia edición, como el que expone Cisneros (1990: 158) respecto de la acepción que Cáceres escoge para “droga”. De todos modos, quizás sea el mayor obstáculo (probablemente debido al cotejo de manuscritos) las múltiples alteraciones en los primeros versos: de orden de palabras (Verdugo cruel/Cruel Verdugo), de nombres propios (Cintio/Florián), de sustantivos (Hacienda/herencia, giba/Gibas), de plurales-singulares (llamase/llamasen, pie/pies), de modismos (fuiste/fuistes), de ortografía (Virués/Birués), de conjunciones (y/o) o palabras (el/de, yo/no, autor/doctor), de versos (Licis mía, ya mi amor/Lisi, mi achaque es amor), o de primer estrofa entera. Al respecto, cfr. también lo indicado por Arellano (2000) y Barrera (2009).

⁵⁷ De los tres poemas que fueron impresos en vida del poeta, dos pueden considerarse si no estrictamente satíricos, de una comicidad enérgica y desenfadada. Luego, tanto las ediciones parciales (desde 1791 y 1792, en el diario *Mercurio peruano*), como las que reúnen su obra –o buena parte de ella– desde 1873, han privilegiado esa “veta” poética y esa “imagen” autoral, es decir, la *satírica*.

La atención privilegiada y casi exclusiva de la crítica al núcleo satírico y –más aún– al subnúcleo “galenofóbico” (o contra los médicos y/o la medicina), temática que ya en 1951 resultaba –para algunos críticos– de una monotonía si no asfixiante al menos poco ilustrativa (Sánchez, 1951: IV, 55); así como el epíteto identitario de “satírico” para el poeta, ha reducido enormemente la posibilidad de lectura de su obra y de su propuesta poética. Y si bien dicho subnúcleo contempla casi un tercio de sus sátiras y éstas (como queda dicho) buena parte de su obra, no hay razones *críticas* (o suficientes) para desatender otras zonas que –como he demostrado en el apartado anterior– resultan altamente relevantes, tanto en lo formal o poético (como la colocación del yo lírico y la arquitectura del poema) como en lo conceptual e histórico (concepción del poder, el deber y la verdad, situación religiosa del hombre y su conducta en el Perú del seiscientos, modos de leer y recursos retóricos apropiados, etc.). Pero dicha reducción de la lectura crítica (aún cuando deviene liso y llano empobrecimiento) es de cualquier modo muy expresiva, puesto que hay en la obra y en la poética de Caviedes –efectivamente– no sólo un evidente e intencional empobrecimiento del barroco americano sino una reducción enfática e histórica de los modos de leer. Sin embargo, lo que en el poeta es intención, énfasis y puesta en evidencia, no tendría por qué pasar “de la misma manera” a sus lectores críticos.

*

Desde el punto de vista de la composición, las sátiras y parodias⁵⁸ de Valle y Caviedes habilitan espacios formales (*poéticos*, y en todo caso, *líricos*) de intercambio; o mejor, expresan ciertos intercambios que exceden y contemplan su espacio formal (*literario*, y en todo caso, *letrado*). En este sentido, los intercambios son muy variados y casi infinitos, puesto que conciernen al mundo en el cual ocurren: entre el médico que mata (nº12-3, 20, 28, 33, 43, 62, 64) como un terremoto (“Vesubio Licenciado”, nº50, v.17) o ciega como Cupido (nº46) y los curas que entierran o encubren (nº22, 29 y 44) y las

⁵⁸ Aunque tengo presente el trabajo de Bajtín sobre Rabelais ya citado (1990) –porque esta obra ha des-y-orientado muchas de las lecturas de Valle y Caviedes– pienso igualmente en el “papel histórico” señalado por Tiniánov (2010: 31-2) para la parodia (renovación por interacción de factores nuevos), y en la precisa y moderna definición de Hutcheon (1981) que –entre otros rasgos– distingue sátira y parodia por el “blanco” al que dirigen su intención discursiva (extratextual y textual respectivamente). También, para el siglo XVII: Alarcos García (1955), Peale (1973), Woodhouse (1986), Schwartz Lerner (1987) y Pérez Lasheras (1994).

parteras que ayudan a nacer o descubren (nº29); entre orines enfermos y sanaciones galenas (nº18 y nº25, vv.65-8) como entre pedos y tristeza (“Que son contra la tristeza / la experiencia lo declara, / pues así que se oye un pedo / se larga la carcajada”, nº55, vv.33-6); entre viejos a punto de morir y mujeres que los “devuelven a la vida” (nº115); entre *abogados* abogados y *manos* llenas (nº84 y nº88) como entre manjares (boca-bocados) y leyes (puro *comercio*); entre composición de seguilas (flujo de versos) y descomposición corporal (flujo de vientre, nº75); entre polleras acampanadas y caídas descampadas o –que suceden y ponen– “al descubierto” (nº79 y nº80); entre sastrería (nº59) o zapatería (nº126) y sangría (entre *puntadas* –puñaladas– que ligan o desligan los hilos que “dan vida” a una figura); entre anatomía y geografía militar (“Un mal francés que da guerra / gabacho tan militar, / que cercó a Fuenterrabía, / y entró por el arrabal”, nº56, vv.21-4) como entre milicia y amor (nº85), entre cuerpos añosos y atemporales rejuvenecimientos (nº112 y nº113); entre chascos populares y vaticinios cultos (nº42)⁵⁹; entre capones y misas (nº132); entre nariz y pene (nº138)⁶⁰; entre doctores y papagayos (nº53) como entre Universidad (nº24 y nº38), muerte (nº49) y uniforme (nº54 y nº130); o entre libros y ano (nº52) como entre justicia (y sus “cámaras” y “despachos”) y excrementos (nº41, vv.247-250), entre muchos otros. No en menor medida ocurren los intercambios discursivos y retóricos, y así se parodia (siempre en verso) una carta, una loa, un elogio, un retrato o una fábula mitológica, como una receta, un consejo, un refrán, un pregón o un epitafio, y –muy frecuentemente– textos jurídicos (memoriales, querellas, defensas, sentencias, proveimientos y peticiones); del mismo modo que se contrahacen pronunciaciones (yeísmo,

⁵⁹ Aunque no compendiados como satíricos sino como “de circunstancia”, para este intercambio son fundamentales los poemas nº159, nº160 y nº161; y especialmente el primero, “Juicio que hizo el autor de un cometa que apareció”, probablemente en 1681, donde se dice: “Con la cola vaticinan / y discurren con acierto, / porque con cola se pueden / pegar los chascos al pueblo” (vv.5-8) Y: “El cometa más infausto / que peste le anuncia a un reino, / es el médico, que es cierta / señal que ha de haber entierros. // Para todos es cometa / el faltarles el dinero, / pero sin él, todo es hambres / y muerte de menos precio.” (vv.57-64)

⁶⁰ “Tu venera desmiente tus narices, / porque traes *aliquando* la venera / y tu nariz en ristre siempre espera / lo que en ella parece que predices.” (vv.1-4) Si bien en el siglo XVII (y no sólo, pero especialmente) la nariz era frecuentemente asociada a lo judío (así también en Caviedes, nº127), no parece ser éste el caso; aquí pareciera aludirse –como documenta Bajtín– “al prejuicio difundido en esa época [siglo XVI] (compartido incluso por los médicos) según el cual la longitud de la nariz estaba en relación con la longitud del falo, lo que expresaba a su vez la virilidad del hombre.” (1990: 82; para un desarrollo de este tema: 284 y ss.). Y así puede suponerse ya que “venera” (además de aludir a Venus) indica una “concha semicircular de dos valvas (...) rojizas por fuera y blancas por dentro” (RAE), lo que aludiría a los genitales femeninos, mientras que “en ristre” y “nariz” (con sus bolsas o cavidades) sugerirían los masculinos, etc.

ceceo) e inflexiones del habla urbana colonial (“en lengua de indio” o “al modo mulato”), se parafrasea y alude (al Evangelio o a frases hechas) y se utilizan latinismos y jergas (militares, jurídicas, religiosas, mineras, y del ámbito del juego, especialmente: juego de naipes y dados). Todo lo cual ha alentado –en más de una lectura– el uso de la categoría bajtiniana de “carnavalización” para describir y analizar los procedimientos del “satírico peruano”, así como su “inconforme criollismo” y las causas y efectos “populares” de su poesía satírica y paródica.

Pero no todo *intercambio cómico* –así cuando proceda poniendo el “mundo al revés” o transformando en “festejo y risa” lo serio u oficial con fines satíricos o paródicos– es *ambivalente*; y sin ambivalencia (noción fundante en Bajtín para determinar y distinguir la cultura cómica popular) no se produce la “carnavalización” ni hay “carnaval” alguno, no al menos en los términos de la cultura cómica popular que, tras milenios de formación y tradición, llega al siglo XVI y se consagra en la obra de Rabelais (y –cabe agregar– en Europa), para enseguida comenzar a disgregarse definitivamente⁶¹. En todo caso, como ocurre con la cultura cómica popular que estudia Bajtín, también en Valle y Caviedes el cénit y caída de lo carnavalesco (degeneración y regeneración) ocurre *en* la literatura, en un *libro*, esa *forma fija* donde *resuena eternamente* una voz que ha muerto o muere sosteniendo, incólume, el eco de su historia herida. Me explico.

En la poesía y obra de Valle y Caviedes –y más aún en su zona satírica– lo que predomina no es la ambivalencia (festiva) sino la ambigüedad y el equívoco (poéticos). Y si bien en ambos casos opera una *dualidad del mundo* (oficial/no-oficial), y por ende, una *percepción dual* de sus fenómenos y valores y un *doble sentido* o *tono doble* para sus palabras, lo que distingue el “mundo cómico” de la poesía del siglo XVII, y especialmente de la de Caviedes, del “mundo cómico” del carnaval popular es el tipo de articulación que modula ambos “polos” (sean mundos, percepciones o sentidos), e incluso, el sentido mismo de polo (*extremo* de un eje o *giro/vuelta* en torno de él, cfr. Corominas, 1997: 466) que

⁶¹ Para una definición de “carnaval” y “carnavalización” Bajtín (1990: 246); para “carnavalesco” (196); para “la *gran* línea principal” (394) y su tesis de cénit-caída de la cultura cómica popular en la obra de Rabelais, entre otras: 37, 61, 69, 87, 92, 106, 190, 324-331, 390-391; en lo que hace estrictamente al siglo XVII (y teniendo en cuenta que Bajtín no habla de barroco sino de *clasicismo francés*, naturalmente *cartesiano*): 95-107; para una relación con España: 206; para una –tenue– conexión con América: 244 y 358.

cada uno concibe. No cabe duda de que muchos de los intercambios mencionados y frecuentes en la poesía de Caviedes tienen sus fuentes en la cultura cómica popular, y particularmente en la fiesta, la feria y la plaza pública: se trata de motivos vitales (muerte-vida), corporales (composición-descomposición), temporales (fin-comienzo), espaciales (frente-revés), semánticos (elogio-injuria), del espectáculo (farsa-desengaño), del mercadeo (interés-desinterés), de lo público (hábitos y hábitat comunes) y del “aire libre” (voceomurmullo). Tampoco puede desconocerse que lo material (el cuerpo, sus excrecencias y secreciones) e inferior (lo terreno, caído, pedestre o simplemente bajo) constituyen el centro de intercambio, allí donde todo *pasa y muta* naturalmente. No obstante, ese pasaje, mutación e intercambio, en el siglo XVII y en la poesía de Valle y Caviedes, deja de ser ambivalente, esto es, pierde su carácter positivo y afirmativo, su fuerza regeneradora: ese renacimiento, resurrección y renovación *perpetuos y materiales* sobre los que insiste Bajtín puesto que definen y distinguen el tiempo festivo (inacabado e imperfecto) no sólo de la vida humana y la naturaleza toda sino del carnaval. Como ocurría con la palabra popular de doble tono “gamonal” y con el diálogo entre la Vieja y Periquillo (cfr. capítulo anterior); como ocurre en su poesía religiosa con *lo caído* (bajo, inferior, terreno) y *sus signos* (deuda, culpa y temor); y —como se verá el próximo capítulo— como sucede con el deseo amoroso y sus riesgos; también en la poesía satírica de Valle y Caviedes las descomposiciones o degeneraciones (corporales o morales) producen un cambio y un intercambio que —como se verá más adelante— encuentran una unidad posible (en el libro) pero no una recomposición o regeneración positiva (menos aún cuando toda descomposición, corporal o moral, entra inmediatamente en contacto con los médicos quienes signan la muerte o niegan prácticamente la vida). Y Así, por ejemplo, los poemas que describen las caídas (corporales) de mujeres (nº79 y nº80) entran en inmediato contacto con lo que describen las caídas (morales) de mujeres en hospitales (nº56 y nº81) o su literal corrupción física (nº82): caerse de una mula o rodar por el cerro, *darse vuelta* y descubrir *todo lo bajo* (corporal: ano y genitales) es correlativo de pecar (caer moralmente: vía ano o genitales), *descomponerse* y cubrirse de todos (en el hospital, antesala del *entierro*). En ambos casos, se produce un cambio de perspectiva (alto-bajo) y un develamiento (“Que fueron las Indias, esto / no admite dificultad, / si el escudo de Veraguas / por Colón vino a enseñar”, nº80, vv.37-40), seguido de un intercambio, fundamentalmente, de miradas (de los paseantes o de

los médicos): “Muchos ojos la miraron, / aunque fue particular / la muestra que allí enseñaba, / la vista fue general.” (nº80, vv.29-32); que, otra vez en ambos casos, anticipa una –fatal– descomposición: “que estos pecados en vida / y en muerte se han de purgar” (nº56, vv.3-4).

Si algo *no festeja*, alegre y utópicamente, la poesía satírica del siglo XVII es “la imperfección eterna de la existencia” (Bajtín, 1990: 35). Lo que no quiere decir que no ría: la poesía de Caviedes *ríe pero no festeja* la imperfección, injuria pero no elogia, decae pero no remonta, disminuye pero no aumenta; lo que tampoco quiere decir que no sea hiperbólica, sino –y simplemente– que su hipérbole no se recupera positivamente, no renueva el *cuero del mundo* ni retorna (aunque provisoriamente) al “país de la edad de oro” (Bajtín, 1990: 13). La línea cómica (de intercambios y articulaciones) se torna *unilateral*, pretendidamente recta (moralmente hablando), y en cualquier caso *no-ambivalente*. Es una línea ambigua, equívoca, “oscura” (semánticamente), de sintaxis unidireccional: el centro de intercambios (corporal e inferior) se constituye en *extremo*, fin sin principio (corporal y superior), punto último y casi terminal de una degeneración que no tiene –aún en el intercambio– posibilidad de regenerar.

Aquí lo inferior no siempre es comienzo: nada *fecunda* la *caída*, ni la de una dama que cae de una mula (como una campana pero “sin badajo”, que se da vuelta pero *sólo en una dirección*⁶²) ni la de un mortal que cae en las manos de un médico (peligrosamente *veladas* –u ocultas– por guantes⁶³). La caída es –como todas, y como se ha visto en la poesía religiosa– *degradación*, humillación; y el bajar, se articula con lo *inferior*, esa *materia* que ahora –también a diferencia de lo estudiado por Bajtín– no es alegre, porque no tiene ni da posibilidad alguna (presente, terrena: *hic et nunc*) de redimirse, de triunfar sobre el miedo que, como la seriedad unilateral, se funda “sobre el temor y la coacción” y –principalmente– sobre el “deseo de interpretarlo todo *sub specie aeternitatis*” (Bajtín, 1990: 241). La risa no celebra pero espectaculariza, esto es: no festeja (un origen) pero ríe (su

⁶² “La vuelta de la campana / dio Anarda, y si no sonó, / fue por faltar a su llaga / el badajo en la ocasión” (nº79, vv.17-20); y luego: “Boca arriba quedó hiriendo / con uno y otro talón” (vv.65-6).

⁶³ “Porque cayendo en la liga / de unguentos con que aprisionas / los que vienen al reclamo / del médico, los sufocas” (nº7, vv.21-24); y luego: “Tanto veneno con guantes / como la verdad los nombra” (vv.65-6).

falta). A partir del siglo XVII –piensa Bajtín– “la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos.” Y por eso la risa –de la poesía de Valle y Caviedes– es *satírica* pero en un sentido reducido y moderno, de forma parcial o unilateral puesto que “sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico.” (Bajtín, 1990: 65)

Este humor *moderno* de la sátira, negativo y degradante, altera fundamentalmente dos elementos definitorios de lo cómico popular *pre-moderno*: por un lado, divide y contrapone (separa y opone) los polos de ambivalencia, es decir, *destruye la unidad* de contrarios, o su “forma unitaria” (Bajtín, 1990: 186); lo que era ambivalencia se convierte en “contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada” (1990: 43); y así –como se dijo al tratar la poesía religiosa– la articulación de contrarios (oxímoron, antítesis) se torna recurso esencial de la poesía caviediana y lógica (contrastiva) de sus sátiras. Por otro lado, se modifican las dos relaciones profundas que la esencia del carnaval determina a su cultura: no sólo los “objetivos superiores” (mundo de los ideales) dejan de ser la renovación y resurrección *perpetuas y materiales* del cuerpo del mundo (*hic et nunc*) y la liberación del hombre de formas convencionales de necesidad inhumana; sino que el “tiempo” (días de fiesta y risa) se convierte en “cotidiano” (doméstico, familiar), es decir, en un tiempo ordinario o estático⁶⁴, exactamente igual al laboral y burgués⁶⁵. Esto, amén de exponer la conexión entre “ideales” religiosos (también superiores y ultramundanos) y satíricos, entre sátira y profesiones, usos y costumbres (cotidianos y uniformes todos), y entre equívoco semántico y jerarquía contrastiva⁶⁶ (se trata de un intercambio pero de polos extremos, u

⁶⁴ “La libertad que ofrecía la risa era sólo *un lujo* que uno podía permitirse en los días de fiesta.” Bajtín (1990: 90; cursivas mías).

⁶⁵ “Bajo la influencia de la cultura burguesa, la noción de fiesta no ha hecho sino reducirse y desnaturalizarse.” Bajtín (1990: 248). En función a las *reducciones críticas* que se han hecho de la poesía de Valle y Caviedes, cabe agregar que también “el médico” satirizado en la cultura cómica popular que estudia Bajtín estaba “muy alejado de la caricatura de tipo profesional que se encuentra en la literatura de épocas posteriores.” (161). En este sentido, considero muy parciales las lecturas que *fijan* su análisis de la figura del médico sólo en las sátiras, cuando el mismo Caviedes –en la poesía religiosa (cfr. 171, 172, 179, 194)– llama a Dios, sin ironía, “médico divino” y “médico perito”, librador de “remedios” y “curas”.

⁶⁶ Cfr. “Fe de erratas” (nº4), donde –ironía mediante– tema y forma del poema *equivocan y contrastan* (“donde dijere” / “has de leer”) *asignando y desasignando valor a los términos* del “Libro” (v.2).

opuestos y separados), lo que deja al descubierto es un cadáver (y quizás dos), pues cuando “el polo positivo desaparece, desaparece el eslabón de la evolución (reemplazado por la sentencia moral y la concepción abstracta), y sólo queda un cadáver.” (Bajtín 1990: 53)

*

Que hay un cadáver en la poesía de Valle y Caviedes es evidente *ab initio*: no sólo se abre el poemario con la cita de un muerto (Agustín de Hipona), y en uno de los primeros poemas (nº8) aparece un *morto che parla*, “la anatomía” dando su parecer y visto bueno a la obra (lo que indica, además, el carácter difunto y desarticulado –*disjecta membra*– de su impresión, así como el proceder analítico o *por partes* de su examen, que va *descuartizando* el libro); sino que el “autor” dedica “a la Muerte” las composiciones que sacó a la luz “un enfermo que milagrosamente escapó de los errores médicos”, protegido por San Roque. Nuevamente, lo satírico y lo religioso se encuentran como principios distintos pero inseparables en –el *principio* de– la obra de Caviedes. Y otra vez, es la *puesta en evidencia* del engaño para desengañar (articulación de contrarios) lo que expresa, simultáneamente, la “cura de almas” (religiosa) y la parodia (literaria) de la misma *obra*: “Porque si la obra es / del Artífice Divino, / ¿cómo un humano podrá / conocer lo que no hizo?” (nº8, vv.157-169). Pero desde este punto de vista, es decir: *desde el punto de vista de la obra completa*, ya no se favorece el intercambio sino la unidad, que –como anticipé– constituye un principio distinto –e inseparable– de lectura de la poesía de Valle y Caviedes.

Sin embargo, si evidente el cadáver, no es simple: ni se identifica con el “autor” ni se corresponde exactamente con la “anatomía” de la voz que, desde *el otro mundo*, da su parecer desarticulado sobre la obra completa. Y es que aquí radica –a mi entender– la singularidad histórica y literaria que la obra de Valle y Caviedes tiene en el barroco americano. Y esa singularidad tiene entre sus rasgos –como se ha dicho– un yo lírico *extremo* que, según el criollismo cavediano (cfr.3.3), lo hace *divergir* del hecho multitudinario, en el cual se distingue (sin estar separado) pero del cual prefiere separarse: quien habla en la poesía de Caviedes se ubica *separado del resto*, condición no sólo de su “privilegio lírico” (poder decir *yo, lírico*) sino bajo la cual *todo queda bajo* (y bajo su juicio, su mirada, su voz). En términos criollos (cfr.3.2): el yo lírico de Caviedes se localiza

en un extremo y se colocó “fuera de” o “por sobre”. En un extremo: muerto, evadido o arrepentido, y en cualquier caso, desengañado; y “fuera de” o “por sobre” los muertos, evadidos y arrepentidos cuya voz no alcanza (líricamente) la unidad de un libro ni completa su obra en la letra, “fuera de” o “por sobre” aquellos cuya muerte injusta (en “doctas” manos), fallida evasión (capturados o retenidos) o lento arrepentimiento (pecadores) no ha podido ni ha sabido cómo expresar esa situación extrema y el hecho multitudinario de estar *en otro mundo*, separado del resto, pero enterrado, sujeto o tentado por *el mismo mundo*.

El yo lírico asume su lugar privilegiado: ya en lo satírico, puesto que ha muerto y continúa hablando⁶⁷, o puesto que ha enfermado y huido de sus verdugos (erratas literales de errores doctorales); ya en lo religioso, puesto que ha pecado y –arrepentido– ha tomado conciencia (conocimiento fatal de la falta que todo lo tutela). Ese desengaño lírico del yo que confirma su privilegio es *signo* de una desigualdad “natural” (y como tal, inmodificable) y “poética” (y como tal, coeficiente de su diferencia), y así, procede por *asignación y designación* de valores e intercambios topográficamente significantes: alto-bajo (dinámica del juicio, posición del juez), delante-detrás (dinámica del desengaño, y posición del testigo)⁶⁸. Esos valores e intercambios son –como se ha dicho– unilaterales, en tanto comunican con lo inferior y material pero no se renuevan *allí*. Y es este desplazamiento el que expresa también la divergencia del yo cavediano –lírico (cfr.3.3) y criollo (cfr.3.2). Como se dijo, esa divergencia no es –necesaria ni constitutivamente– disidente o subversiva (Chang-Rodríguez, 1991 y Bellini, 1966), conservadora o aristocrática (Costigan, 1992 y García-Bedoya, 2000)⁶⁹: esa divergencia no significa nada

⁶⁷ Antes que Brás Cubas, siquiera, nazca en América; pero en sintonía con la tradición satírica europea, al menos desde Luciano de Samósata. Pionero, ya Gutiérrez en 1865 (1957) señaló esa tradición: Horacio, Juvenal, Villon y Rabelais (con quien lo unía, entre otras cosas, el no haberse mezclado con las escuelas de moda, que para Valle y Caviedes vienen a ser el culteranismo y el conceptismo).

⁶⁸ “Con acierto lo ha pensado / pues más vale por testigo / de médicos, un difunto / que todo el mundo de vivos.” (nº8, vv.5-8)

⁶⁹ Considero, en términos generales, inadecuadas las lecturas que buscan determinar para el “personaje escritor” de Valle y Caviedes una *posición* política estática y concluyente (arriba o abajo, margen o centro): porque –desde un punto de vista crítico– argumentan con el “contenido” de sus poemas y –desde un punto de vista teórico– proceden contextualizando o escenificando en América una tradición estética europea; y también, porque reducen y empobrecen su lectura tanto al identificar ciertos elementos de su poética (posicional, moralizante, injuriosa, etc. –como queda expuesto) con otros distintos del análisis crítico (construcción del yo lírico, caracterización de la sátira, etc.), como al convertir dicha identificación en una

de eso, sino que expresa la relación (suma de desigualdades de distancia) entre el yo y un hecho multitudinario, entre una localización y una colocación enunciativa, entre escribir y hablar *en español en América* en el siglo XVII. Esa divergencia, no obstante y según se ha visto, se articula sobre una arquitectura dual que separa y opone, que contrasta e intercambia, que uniforma y clasifica, los signos de su diferencia (yo-Vos, yo-ustedes), como si se dirigiera de lo general al género, de lo típico a la tipificación; pero también: de lo único a la unidad.

Y he aquí esa reducción de la lectura (alegórica) y ese empobrecimiento de la expresión (barroca) que distingue la poesía y la obra de Valle y Caviedes: su puesta en evidencia (del engaño para desengañar), su naturalidad impostada (que desnaturaliza el artificio), es una puesta en crisis menos satírica que por saturación, e incluso, una puesta menos en *crisis* que en *decadencia*. En la poesía de Valle y Caviedes el barroco americano, su potencia, decae: como si tratara de un verbo deponente, continúa activo bajo una forma pasiva. Quizás por eso Martín Adán hable de un “barroco póstumo” (1982: 387) al referirse a la obra del polifacético limeño Pedro Peralta Barnuevo (1664-1743), García-Bedoya de una “fase de declinación del barroco” (2000: 77), la que iría desde 1700 a 1780. El barroco americano en la obra de Valle y Caviedes depone su forma activa, pierde eficacia, se tipifica o marchita, *es deponente*: no sólo la ambivalencia se torna catacresis (antítesis petrificada) y la risa popular se descompone en géneros cómicos⁷⁰; sino que la voz se torna letra (forma fija) y en el libro, letra muerta (valor inválido, fuerza impotente). Y Lezama Lima arremete: “Es la antítesis de la manera de la sátira quevedesca, que se limita a la hipertrofia de la verba sobre las costumbres, pero que no trae alteración, pues no se vincula con lo popular que trae nueva corriente, el verídico nacimiento.” (1993: 137).

imagen biográfica, más o menos histórica (criolla). Por otra parte es, si no inadecuada, muy discutible históricamente la pertinencia de dichas caracterizaciones políticas (subversivo/conservador) para el siglo XVII, como precisa Arendt (2008: 54-62).

⁷⁰ Y los géneros cómicos adquieren “cierto carácter opositor”, que si facilita la penetración de la tradición cómica grotesca (y la formación de una “tendencia burguesa”), no los lleva “más allá de los límites de la cultura oficial, razón por la cual la risa y el grotesco se degradaron y alteraron al penetrar en este medio.” Bajtín, (1990: 95).

Hay un cadáver (o más de uno) en la obra de Caviedes. Y ese cadáver, ese muerto que habla (como conciencia arrepentida o enfermo que, milagrosamente, escapa y testimonia), diverge del hecho multitudinario y popular (aunque sea esa su *materia* y su *mundo*) para constituirse –líricamente– en un muerto libresco, tomando la *forma de un libro*, condición de resonancia para una tradición y su voz (ahora sí, populares) que han muerto en el libro o en su encuentro, pero que allí (metamorfosados) permanecen. Como ocurría en la *obra completa* de Rabelais según Mijaíl Bajtín, si la cultura popular alcanza su cénit *allí* –en esos libros– es porque en cierta medida ha depuesto su forma activa (la plaza pública; la feria, la fiesta popular). Y es otra vez Martín Adán quien distingue, en el barroco póstumo de Peralta, el eco doble de Rabelais y Caviedes: “así sea que la relación de estos nombres resulte monstruosa” (1982: 393). Pero lo que ha muerto no es la voz popular, sino su *cuerpo de resonancia*: un cuerpo popular, su tradición viva, el *hic et nunc* de su expresión, de su cultura abierta, efímera y lúdica, donde los libros reviven “descuartizados” a plena luz, la lengua común reconoce libremente su diferencia histórica, y la naturaleza eterna se muestra definitivamente inacabada⁷¹. Lo que ha muerto no es la voz popular puesto que *suena* (puede ser oída) o *resuena* (ecos expresivos) en el libro, donde revive eterna y distintamente; un libro que también es de orden *público*, aunque *lo público libresco* haya *reemplazado* sus “plazas”. Lo que ha muerto no es la voz popular, puesto que el libro y su cultura libresca (ese *corpus*) es un principio expresivo distinto pero inseparable de la voz.

En todo caso –puede especularse– el cadáver que queda al descubierto (*en* la cultura libresca o popular americana), el cadáver que *se encuentra* en la obra de Valle y Caviedes, y *en América*, es muy distinto del que surge en la obra de Rabelais y en Europa, aunque ambos sean pre-modernos y principien la modernidad, pues se trata de un cadáver múltiple, de un hecho mortuorio multitudinario (y *oscuro* –cfr. Grüner, 2010: de un genocidio y de un etnocidio renegado): de un cadáver sistemática y *seriamente* descuartizado, de un cadáver *trágico* y de un cuerpo nativo y popular pre-colombino desmembrado. ¿Tendría

⁷¹ Surge aquí, aunque no concierna directamente al trabajo en curso, una línea moderna (siglo XVII-XX) de reflexión-práctica para el arte y su concepto vivo (*definitivamente inacabado*) que reúne estrechamente la obra de Spinoza, el Inca Garcilaso de la Vega, sor Juana Inés de la Cruz, Espinosa Medrano, Goethe, Martí, Macedonio Fernández y Marcel Duchamp, entre otros.

presente Juan del Valle y Caviedes, al concebir su libro, aquel pasaje de la *Historia General del Perú* (cap.XXV) del Inca Garcilaso en el que se cuenta que Atahualpa, tras tomar y hojear el libro que el padre Valverde le ofrecía, lo “puso al oído, y, como vio que no le hablaba, lo echó en tierra”? ¿Habrá sobrevivido en Valle y Caviedes, en la concepción –histórica y literaria– de su libro, el eco de esa *caída*, de ese *entierro*, de ese *destronamiento* (ocurrido en 1532, o sea el mismo año de aparición del *Libro Primero* de Rabelais)? ¿Es que su poesía *cómica* ríe sin festejar esa *tragedia* para separarse alegremente de su pasado, y reunirse tristemente con su futuro?⁷²

*

Finalizaba el siglo XVII cuando Juan del Valle y Caviedes ya había concebido *un libro de poesía*. O al menos, había diseñado *esa unidad* como tal (algo que ya destacaba Gutiérrez en 1865, cfr. 1957: 261). El gesto es inédito; el libro, también; su forma, visible en las ediciones de su obra; su obra, el remedo de un libro inédito cuya forma evidencia la parodia del gesto; y el remedo, la constancia de un acontecimiento literario: la concepción y el diseño de un libro como *unidad* de una voz poético-literaria cuyo cuerpo, sin nacer ni morir, *habla muerto*. La unidad de un libro como centro o *punto muerto* en el que se cruzan *líneas parlantes* de un asterisco en ciernes.

Probablemente su nombre no haya sido *Diente del Parnaso*⁷³, título que tal vez correspondía a uno de sus núcleos más claros (el satírico) pero –según queda visto en la

⁷² “La historia actúa a fondo y pasa por una multitud de fases, cuando conduce a la tumba la forma periclitada de la vida. La última fase de la forma universal histórica es su *comedia*. ¿Por qué el curso de la historia es así? Lo es, a fin de que la humanidad se separe alegremente de su pasado.” Marx y Engels, cit. en Bajtín (1990: 393).

⁷³ El problema de el/los título/s y manuscritos, y la forma en que cada editor los lee y consigna, es arduo y supone un trabajo distinto al que aquí se lleva a cabo. Valga como ilustrativo de lo arriba dicho: de los 8 manuscritos que maneja Reedy (1984), *Diente del Parnaso, que trata de diversas materias, contra Médicos, de Amores [o versos amorosos], a lo Divino, Pinturas y Retratos* nunca aparece (solo) como título. En tres de ellos (C, D, E) aparece acompañado por *Guerra Física, Proezas Medicales, Hazañas de la Ignorancia, sacadas a la luz del conocimiento por un enfermo que milagrosamente escapó de los errores médicos por la protección de San Roque, abogado contra médicos o contra la peste que tanto monta. Dedicalo su autor a la Muerte, Emperatriz de Médicos, a cuyo augusto pálido centro le feudan vida y tributan saludes en el tesoro de muertos y enfermos*, que sin embargo consta (solo) en otros 3 (A, B, H), es decir, que figura 6 veces (A, B, C, D, E, H). De los 10 manuscritos que maneja María Leticia Cáceres (1990), sólo en dos (y en uno de ellos de forma ambigua) se lee *Diente...*, mientras que en 5: *Guerra...* Véase también: Hopkins Rodríguez (1975: 10) y García-Bedoya (2000: 86).

poesía religiosa— conceptualmente no más definidos; seguramente constaba de más de una sección, organizadas por temas u objetos (indicados en el/los título/s); previsiblemente, no pensaba publicarlo, es decir que diseñó (concibió y escribió) un libro *como inédito*. De allí que escribiera (parodiara) los textos que debían precederlo: aprobación, tasa (nº3), fe de erratas (nº4), licencia (nº5), privilegio (nº6), dedicatoria (nº7), elogio en verso (nº8), prólogo (nº9). Y también, que dichos *pretextos* estén cargados de un tono más que irónico. Pero más allá de que dicha operación pudiera tener como modelo (y de ser así, se multiplica tanto el sentido de “libro” como de “inédito”) a *Don Quijote de la Mancha* —lo que no es extraño⁷⁴—, creo útil resaltar brevemente tres cuestiones: en primer lugar, la del *objeto-libro*: las nueve composiciones (más la breve aprobación) que encabezan la obra se dirigen a un *lector*, señalan un *texto* e insisten en *nombrar*, de distinta manera, la *forma* que tiene el conjunto de pliegos: libro (5 veces), tratado (2 veces), cuaderno y obra (1 vez). En cualquier caso, se pone en evidencia que no se trata de una simple colección, sino de una *unidad articulada*, de un conjunto previsto como tal. En segundo lugar, no menos frecuentes son las referencias (y sobre todo las adjetivales) a dicho “cuerpo de Libro” como “cuerpo muerto”⁷⁵. Surge así la segunda cuestión: la del *libro-tumba*. Aquel objeto-libro es un libro-tumba; aquella unidad articulada es también caja/cajón —el espacio lleno, saturado— de un cuerpo muerto. Nuevamente aparece el cadáver y —también— aquella “decadencia” o “deposición” del barroco americano; pero —y en función del *libro*— lo que cobra relieve aquí y presenta la tercer cuestión, es su *carácter inédito*, el hecho mismo de escribir un libro *como no-publicado*: la *muerte en vida* de un *cuerpo inédito* (no dado a luz) que, aún muerto (acabado) y enterrado (reemplazado) en el libro-tumba, habla, continúa hablando. Si el objeto-libro es la tumba de un cuerpo no sólo muerto sino inédito, la unidad que lo expresa articula —justamente— esos principios distintos pero inseparables: un principio compositivo (inédito y fragmentario) y un principio de obra completa (unidad viva donde resuena, incluso, lo no-publicado, ese cuerpo muerto, el reverbero de su voz).

⁷⁴ Cfr. Leonard (2006, especialmente, cap. XIX y XX); Hampe Martínez (1992); Roger Chartier (2008: 55-86; y especialmente, 74-7), entre otros. En relación a la construcción paródica del libro: Lasarte (2006: 69-72).

⁷⁵ “Y habiendo escrito este corto / cuerpo de Libro, que logra / título de cuerpo muerto / pues vivezas no le adornan.” (nº7, vv.125-8)

Y ese desplazamiento de sentido que revitaliza los signos públicamente muertos (inéditos) permitiendo a su forma insignificante (deponente) la expresión completa, se produce justamente en la lectura, surgida del cruce de esas series o entre esos límites (libro-muerto/autopsia-crítica), como encarnación siempre inédita de una escritura desarticulada concebida como obra completa.

5.7. El problema arte-religión en el barroco y en la obra de sor Juana y Valle y Caviedes

Así en el cielo como en la tierra, o entre esos límites, el problema de la conducta se articula (ora éticamente, ora moralmente) en la obra de sor Juana Inés de la Cruz y en la de Juan de Valle y Caviedes en formas distintas pero inseparables, no sólo porque todo principio es un encuentro de principios en el barroco americano, sino porque la relación entre arte y religión (principios distintos e inseparables tanto en las imágenes, formas y conceptos de ambas obras, como en la cultura colonial), muy especialmente en el siglo XVII, expresa una tensión evidente y nada simple que, a partir de entonces, disminuirá continua y vertiginosamente hasta “encontrarlos juntos” muy ocasional y equívocamente. Vale decir: arte y religión, desde el siglo XVII al menos, si “se encuentran” no se hallan sino que se enfrentan u oponen. Incluso, y sin ir más lejos: en el siglo XVIII y a partir de él, arte y religión, más que como un encuentro de principios distintos (isónomos, independientes), se expresarán como principios distintivos encontrados (autónomos, separados).

En este sentido, y tomando como punto de partida las breves y precisas tesis de Adorno sobre arte y religión, considero pertinente hacer un último comentario sobre esta relación y su compleja unidad en las obras tratadas, puesto que suele quedar opacada, o a medias desdibujada, la singularidad de esta tensión en el siglo XVII, así como su relevancia en América y, particularmente, en el barroco americano.

Si bien –como afirma Adorno– se puede considerar no sólo pérdida (en el siglo XX) la unidad entre arte y religión sino, e históricamente, problemática (en tanto fundada sobre una cooperación histórica no intencionada sino condicionada o resultante de la estructura

objetiva de una sociedad particular, y –en su carácter de *unidad*– surgida de una proyección romántica y de su deseo de relaciones orgánicas, no alienadas, entre los seres humanos), es más difícil –a simple vista– al menos, y para el barroco americano del seiscientos– sostener ahistóricamente que “el arte (...) siempre ha sido, y es, una fuerza de protesta de lo humano contra la presión de las instituciones dominantes” (2003: 628), puesto que esto forzaría a concebir, en su carácter “satírico” y “paródico”, como “fuerza de protesta” cierta poesía de Valle y Caviedes (o a no concebir como *arte* su poesía religiosa), y a desatender, en su carácter científico-epistolar o teológico-argumentativo, la *Crisis* de sor Juana (o a no concebir su “fuerza de protesta”). Es cierto que no es éste, estrictamente, el punto de vista de Adorno; pero es cierto también que ha sido y es éste, en muchos casos, el punto de vista que opera al abordar (o desestimar) ciertas producciones de sor Juana y Valle y Caviedes.

No se trata aquí de determinar qué es el arte o qué es la religión en el siglo XVII, y menos aún de reducir a una fórmula genérica la fuerza de protesta de sus expresiones o el carácter dominante de sus instituciones. Pero considero que pueden distinguirse, con cierta precisión mayor, las fuerzas que actúan *según el orden poético* (cfr.2) en tales obras, para – y en todo caso– especular sobre su sentido crítico (o blanco de protesta). De esta manera, se ha visto cómo en la concepción poética (cfr.2.2) del barroco se encuentran dos principios (cfr.2.3) distintos pero inseparables (cfr.2.4), y cómo este encuentro de principios implica y produce un sentido ético (cfr.2.5) en el barroco, y singularmente, en el barroco americano; cómo, finalmente, todo arte de hacer (*poiesis*) implica y produce una manera de existir (*etología*). Asimismo, anticipé (cfr.2.3) que la distinción poética de principios doctrinales y figurales, junto con sus modos causales (eminente e inmanente, respectivamente), tendría una relevancia singular a la hora de considerar, por ejemplo, la poesía satírica de Valle y Caviedes, ya que la unidad poética doctrinal se fundaba en la alegoría (descomponiendo los planos de expresión y pensamiento) mientras que la unidad poética figural se fundaba en la figura (componiendo los mismos planos). Es decir: mientras la alegoría (y su doctrina útil) coloca *fuera* del plano poético la razón de su unidad artística, separando la expresión (poética) del pensamiento (conceptual: filosófico, religioso, político) y subordinando el arte al modo de existir; la figura (y su figuración) distingue *en un mismo plano* (conceptual, vital) expresión (poética) y pensamiento (filosófico, etc.), produciendo *al mismo tiempo* –y

sin separar— arte y modo de existir de maneras incomparables pero componibles. Dicho de otro modo: la poética doctrinal (predominante en Valle y Caviedes) implica y produce una moral que coloca su producción artística bajo una condición extra-poética (valores religiosos, políticos, filosóficos); la poética figural (predominante en sor Juana) implica y produce una ética que distingue en toda su producción (artística, religiosa, política, filosófica) un mismo modo de hacer (*poiesis*).

Es por esto que la *Crisis* implica al arte y a la religión distintamente, y produce —en una misma composición— un modo de hacer (*poiesis*) y un modo existir (*ético*); es por esto que la poesía satírica y religiosa de Valle y Caviedes implica y produce un arte (*poiesis*) subordinado a valores extra-artístico (*morales*). Y así, sería inadecuado concebir una “fuerza de protesta” en sor Juana y no en Valle y Caviedes, como sería inadecuado no distinguir las mismas “instituciones dominantes” (ej. Iglesia y Corte) pero expresadas muy distintamente en ambos, o *tan distintamente* como sus *diferencias escritoras* (cantidades intensivas singulares, cfr.3.3) les permitieron al componerse con ellas (política y religiosamente, etc.). No protesta menos Valle y Caviedes ni es más arriesgada sor Juana, sino que *entre estos límites* (protesta y riesgo) ambos conciben, calculan y expresan su crítica, o eligen, componen y hacen público un blanco de protesta.

Pero como ocurría *poéticamente* (cfr.2.5), si bien esto no desautoriza ni legitima un principio poético en función del otro (puesto que no hay poética barroca sin esos principios, sin ese encuentro), sí los distingue: mientras la figura aumenta la potencia poética, pues el poder de composición predomina y la unidad se intensifica, la alegoría disminuye esa misma potencia, pues el poder de descomposición predomina y la unidad se debilita. Y esto no es arbitrario ni desafortunado, sino *poético*: hacer poesía (*poiesis*) es —en buena medida— componerla o encontrar cómo, y por lo tanto, un principio de composición poética es más potente (en términos de la unidad que obra) que uno de descomposición poética. Todo lo cual, en términos literarios, hace *más potente* (ni mejor ni peor) la unidad poética (obra) sorjuanina que la cavediana; y, en términos éticos, *más potente* (ni mejor ni peor) su

modo de existir (obrar)⁷⁶. Dicho de otro modo: la ética es –artísticamente– más potente que la moral, entre otras cosas porque la ética se articula y concibe en función de modos de composición mientras que “*La moral es la ‘impuissance mise en action’.*” (Marx, 2003: 137). Así, la sátira moderna (descompuesta su ambivalencia cómica) es menos potente que una reflexión crítica o una *respuesta distinta*, incluso si su tema es teológico (la mayor fineza de Cristo) o tan *bio* como *gráfico* (la negra inclinación de las letras sorjuaninas).

Y más aún: pareciera que la ambivalencia –su festejo de la imperfección de la existencia, su carácter regenerativo, su orientación fecunda hacia lo bajo– al descomponerse moralmente (en la sátira moderna) tendiera a recomponer éticamente su sentido de la risa de maneras distintas e igualmente populares. Así, al decir sor Juana: “Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (R, 460), reúne *ambivalentemente* el “guisar” con el “filosofar”, es decir, lo inferior y popular (ligado a lo material, el estómago, la digestión) con lo superior y culto (ligado a lo ideal, la cabeza, el pensamiento); y al decir que, viendo bailar un “trompillo”, pensó en las causas motivas de la forma esférica y quiso saber si su movimiento describía círculos perfectos o no, para lo cual hizo cerner harina *bajo* el trompo... nuevamente lo bajo y popular (suelo, harina, juguete) se transforma y eleva (al cielo y sus esferas, a las matemáticas y sus formas); y así también ocurre con los alfileres que, siendo –según la misma sor Juana– “el más frívolo juego que usa la puerilidad” (R, 459), *enlazan* sus figuras con el –nada pueril– misterio de la figura del anillo de Salomón y las representaciones de la Santísima Trinidad y el arpa de David y el poder curativo de su sonido, que sanó a Saúl... Y entonces: ¿no hay en estos intercambios y mutaciones –ahora sí, carnavalescos– una risa clara, pero *nada negativa*? Quizás, como pensara Deleuze al leer a Spinoza, se trate de “una risa ética” (2006: 42-3), de una risa que no escarnece para festejar, que no celebra la miseria para enriquecerse, que no sepulta para vivificarse. No es entonces, o no es exactamente, una risa carnavalesca, porque –entre otras cosas– es *una risa moderna*, una risa que se populariza en el seiscientos

⁷⁶ Disiento, en este sentido, de Bellini, quien sostiene: “Si Sor Juana veía, como escribe en la *Carta a Sor Filotea de la Cruz* [sic], en cada objeto la lección de la ciencia, el poeta limeño se levanta por encima de la monja mejicana precisamente por la afirmación de que la razón y sobre todo el hombre constituyen la fuente de sus conocimientos. La declarada inferioridad al ‘Fénix de México’ se transforma así, para nosotros, en extraordinaria superioridad del rudo poeta de la Ribera”. (1966: 160).

tras la caída libresca del quinientos. Es una *risa reflexiva* (no refleja) que –entre otras cosas– *hace pensar*⁷⁷, una risa que festeja la potencia inacabada de lo que es posible, y por tanto, definitivamente existente: ¿es posible guisar y filosofar? ¿Es posible hacer *distintamente* todo eso, *todo eso junto*? ¿Qué *manera de existir* implica y produce ese *arte de hacer* guisos y escritos?

Si lo alto y lo bajo eran, en la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, expresiones absolutas que, a través del principio de la risa (degradación y materialización), demostraban la relatividad de las verdades, necesidades y autoridades dominantes y permitían, así, una concepción *diferente* del *mismo* mundo, puede pensarse que –en el barroco– continúen siendo (casi) tan absolutos como entonces, puesto que lo que sin duda ha cambiado es el principio de la risa, como también sus expresiones culturales (populares y librescas): la risa moderna, la que mantiene su fecunda fuerza renovadora, es enfáticamente más reflexiva que festiva, puesto que también la fiesta y el cuerpo espectacularizado han cambiado; pero esto no la aleja ni de lo popular ni de lo bajo e inferior, sino que la predispone a tomar reparos respecto de la masificación y la bajeza, de la burla escéptica y de la degradación que deplora con tiránica ignorancia, una ignorancia tan jerárquica como la oficialidad que dice injuriar.

Es por esto que sor Juana y Caviedes entienden y expresan de formas distintas la relación entre cielo y tierra (alto-bajo), la relación *entre estos límites*: no sólo conciben distintamente lo que un límite expresa (una afirmación / una negación, respectivamente), sino que “así en el cielo como en la tierra” no expresa un privilegio ni privilegia un sentido sino solamente una relación de unidad y una dirección, a los que cada uno –y distintamente– dará tanta relevancia como sentido. Así, como se ha visto, en sor Juana la altura o dirección cielo-tierra funciona como una *distancia horizontal* o un *horizonte* que, por ende, es concebido en términos de potencia (cantidad no numérica) con sus grados

⁷⁷ “Si ese famoso burlón viviera en esta época, se moriría seguramente de risa. A mí, sin embargo, no me incitan a reír, ni tampoco a llorar, sino más bien a filosofar y a observar mejor la naturaleza humana. Pues me parece que no es justo burlarse de la naturaleza, y mucho menos deplorarla, cuando pienso que los hombres, como las demás cosas, solo son una parte de la Naturaleza y que ignoro cómo cada parte de la Naturaleza concuerda con su todo y cómo se enlaza con las demás partes.”, escribe Spinoza (2007: 139) a Oldenburg (carta XXX) en 1665.

intensivos (o *pars potentiae*), mientras que en Valle y Caviedes la misma altura o dirección (cielo-tierra) funciona como una *distancia vertical* o *rasero* que, por ende, es concebido en términos de esencia (cualitativa) con sus grados intensivos (o jerarquías); es así que en sor Juana se va del cielo a la tierra y de una metafísica (teológica) a una ontología (ética), mientras que en Caviedes se va de la tierra al cielo o de una ontología (jurídica) a una metafísica (moral); en sor Juana –partiendo de un derecho natural (cfr. Glantz, 2006: 477)– se privilegia el *poder* (potencia o inclinación) al que se subordina el *deber*, mientras que en Caviedes –partiendo de un derecho clásico– se privilegia un *deber* (jurídico-teológico) al que se subordina el *poder*; todo lo cual implica que en sor Juana se piensen las capacidades (incluso las criollas) en función de las potencias singulares (cantidades intensivas), mientras que en Caviedes se piensen las capacidades (incluso las criollas) en función de las posiciones (cualidades clasificatorias); entre otros. Finalmente ambos ríen, muy distinto: mientras que, satírica y religiosamente, Caviedes señala las *caídas*; sor Juana reflexiona sobre la *altura* (elación) que la proposición del jesuita Antonio Vieira suscita.

Es por esto –entre otras cuestiones, que exceden de momento esta lectura– que la relación entre arte y religión (su unidad tensa y sus riesgos dominantes y fuerzas de protesta) suele ser –en el siglo XVII americano, y especialmente en el barroco– más evidente que simple, y más interesante y productiva que adecuadamente considerada.-

Una lógica cautelosa: escribir yo en tercera persona

La cuestión de la conducta y su problemática teológico-política evidencian –en el siglo XVII y en la ciudad barroca– el complejo y productivo vínculo entre arte y religión, expresado –según el orden poético– en el tenso vaivén entre una moral coactiva y una ética facultativa, entre un orden jurídico (de los deberes y obligaciones) y un orden político (de los poderes y prácticas). En este sentido, puede vislumbrarse involucrado un tercer principio de unidad o vínculo distinto, que refiere no sólo a la realidad donde ocurre (vínculo urbano) y a la cifra de su práctica (vínculo político-religioso) sino a quien efectivamente se constituye en agente de su acción y, más aún, a los modos de constitución o agencias que hacen de la singularidad humana (ese modo de conducirse) un individuo político (ese modelo de conducta), y de éste, un sujeto común (esa modulación conducida). Este tercer principio de unidad o vínculo es el afectivo, que –menos individual que singular– se organiza en torno al humano¹ y su deseo, que “es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquiera que se da en ella (...) para su conservación” (Spinoza, *Ética*, III, def. I; 1984: 227).

Este vínculo, especialmente en el siglo XVII, manifiesta una articulación histórica notable que distiende ética y ascética, esto es, la virtud o capacidad singular (potencia de ser uno) y el desarrollo de la misma (práctica o ejercicio singular de esa virtud): el “entrenamiento práctico indispensable [ascética] para que el individuo se constituya como sujeto moral [ética]” cobrará con el cristianismo “una autonomía parcial y relativa. Y ello de dos modos: habrá desvinculación entre los ejercicios que permiten gobernarse a uno mismo [*askēsis* moral] y el aprendizaje de lo que es necesario para gobernar a los demás [*paideia* del hombre libre]; habrá desvinculación también entre los ejercicios en su forma propia [*askēsis*] y la virtud [ética], la moderación [*enkrateia*], la templanza [*sophrosynē*] a las que sirven de entrenamiento” (Foucault, 2003: 2, 74-5). No sólo se asiste a un momento

¹ “Utilizamos en el texto la palabra *humano* en lugar de *hombre*, pues consideramos que lleva razón la crítica de género en cuanto al uso de este último vocablo. Nos parece inadecuada la traducción usual del *der Mensch* alemán como *el hombre*, cuando en realidad es *el humano* sin distinción de género, pues *el hombre* es *der Mann*.” Zaffaroni (2012: 23)

particularmente intenso –como se ha visto en el capítulo anterior– de lo que Deleuze llamó el “largo error” (2012: 35) que confunde ley con mandamiento y mandamiento con obligación moral de comprender, es decir, un límite de potencia con una regla de desarrollo (2012: 129): obediencia con conocimiento (“el Ser con un *fiat*”); sino al punto en el cual dicha confusión complica además una distensión –esa “autonomía parcial y relativa” de la que habla Foucault– entre cuerpo y espíritu. Será ese vínculo, vale decir: su proceso de distensión-confusión, el que –bajo la condición del amor– se expresará en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz y de Juan del Valle y Caviedes a través de cierta *lógica cautelosa*.

Y he aquí una primera hipótesis, o hipótesis general: el vínculo afectivo (la relación entre el humano y su deseo) se expresa –en ambas obras y bajo la condición del amor– a través de una lógica cautelosa. ¿A qué se debe la cautela? ¿En qué sentido puede hablarse de lógica en términos amorosos o afectivos? Una primera respuesta surge de un hecho evidente pero nada simple: ese proceso de distensión-confusión y su articulación histórica en el seiscientos supone, en América, atender además una distinción menos geográfica que geopolítica: la relación entre cuerpo y espíritu, la consideración de ese vínculo, hace del “vínculo afectivo” una noción común cuya relevancia y sentido políticos resultaban muy claros en el siglo XVII, no sólo etimológicamente (en tanto *vinculum* alude, en latín, a una ligadura tan precisa como la que el vencedor imponía a los vencidos, cfr. Scavino, 2010 y Bruno, 2007), sino lógicamente, en tanto refiere a cierta relación de orden y conexión entre partes (entre cuerpo y espíritu, entre cosas e ideas, entre humano, individuo y sujeto); esto es, en tanto *todo vínculo afecta el problema político de la participación*: ¿cómo se compone comunidad, se practica lo común, se entiende lo comunitario? El orden y conexión de las prácticas (poéticas y políticas, cfr.2), el enlace entre vencedores y vencidos (cfr.3), está cambiando y ese cambio es el eje de un poder, el punto donde se cruzan y por el que pasan las relaciones de fuerza (cfr.1), en relación a las cuales –de distinta manera– sor Juana y Valle y Caviedes se sitúan y colocan su obra (es decir, *obran*) de forma cautelosa; esa forma es el amor. En este sentido puede decirse que si ambos toman esa forma en su orden y conexión tradicional (platonismo, doctrina cristiana, petrarquismo; Foucault, 2003 y Ciordia, 2004 y 2012) y en su deriva ítalo-hispánica (Zavala, 1980; Navarrete, 1997; Funes, 2012), también los modifican y actualizan; y no sólo por una

elección singular (en tanto escritores *americanos*) e individual (según *cada uno* escribe) sino por una condición general (en tanto *el* orden y conexión están cambiando, como efecto de un conjunto de relaciones de fuerzas intencionales y no subjetivas). Así, en términos generales, tres cambios pueden percibirse en la poesía amorosa americana del siglo XVII: un cambio singular (determinado por el vínculo *colonial* de América), un cambio individual (determinado por el vínculo *diferencial* que cada escritor establece en América con la literatura), y un cambio general (determinado por el vínculo *ético-estético* entre cuerpo y espíritu, entre *corpus* literario y *maneras* de escribir/hacer literatura). Estos cambios comprenden un conjunto de elementos que, de forma más o menos determinante, aparecen en la poesía amorosa o de tema amoroso tanto de Valle y Caviedes como de sor Juana articulando –fundamental y respectivamente– dos variantes de dicha lógica cautelosa, según se vincule el amor a una falta original (deseo-culpa) o a una plenitud de principios (deseo-responsabilidad), esto es, según se comprenda –ontológicamente– el vínculo afectivo en función de un deber ser o de una fruición de existir.

Para esto, disponemos de dos pequeños conjuntos de textos que permiten situar la cuestión: del lado sorjuanino, la poesía amorosa en particular y la poesía reflexiva o “filosófica” en general; del lado cavediano, la poesía de tema amoroso (sea o no satírica) y las piezas dramáticas en particular, y la poesía reflexiva o “filosófica” en general.

6.1. Geometría pasionaria: la razón del deseo

La poesía amorosa de sor Juana Inés de la Cruz compone, si bien una zona considerable de su obra, sólo una; y en este sentido, es relevante el carácter particular que dicha poesía adquiere en el contexto de su producción literaria y poética. Y dado que esa “zona” es –además– el resultado de una lectura retrospectiva², es decir, que no fue concebida por sor Juana como conjunto o unidad, la particularidad se vuelve singularmente dispersa. Y la singularidad de la dispersión radica no tanto en el hecho de que fuera una

² Me refiero, fundamentalmente, a la edición de las obras completas realizada por Alfonso Méndez Plancarte –comenzada en 1951– y en particular al primer tomo: sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas I. Lírica personal* (2004); para facilitar la referencia, indicaré sólo el número de poema (nº) y de verso/s (v. o vv.).

monja, como sugiere Henríquez Ureña (2000: 307), y sus poemas o algunos de ellos, curiosamente encendidos (cfr. Leonard, 2004; Paz, 1998; Fort, 1991), sino en que todos ellos se desentiendan de una definición taxativa del amor, ya en términos sustantivos como objeto o sujeto de una práctica, ya en términos formales como alianza (matrimonial) o sexualidad (corporal) de determinada organización u organismo –sin llegar por eso a concebirlo como una esencialidad relativa o de naturaleza huidiza–; y en cambio afirmen, persistentemente, cierta circunstancialidad esencial de su lógica, esto es, su carácter modal, comprensible en tanto se experimenten sus variaciones composicionales (relaciones de elementos que constituyen ese corpus afectivo) y los afectos de que es capaz (capaz de afectar y de ser afectado). La poesía amorosa de sor Juana tiene, entonces, menos que ver con el amor y su tipo de vínculo que con cierto vínculo afectivo y su modo amoroso, y menos que ver con los amantes que con sus capacidades afectivas. Así, esa singularidad dispersa de su poesía amorosa presenta dos rasgos distintivos: es desclasificatoria, puesto que pone –bajo condición “amorosa”– dichas composiciones poéticas en estrecha relación con “zonas” (biográficas, políticas, históricas) y “temas” (mitológicos, filosóficos, religiosos) diversos, lo que explica –por otra parte– que dichos poemas aún funcionen como soporte para especulaciones sobre las inclinaciones sexuales de la monja, sobre las preferencias políticas de la escritora, o sobre los avatares biográficos de la mujer; y es estilística, puesto que pone –bajo condición “vincular”– dichas composiciones poéticas en estrecha relación con cierto modo de componer literatura, lo que implica –por otra parte– que dichos poemas permitan especular sobre su comprensión del acto literario y el conjunto de relaciones que constituyen ese corpus y su idea.

En este sentido (o entre estos límites), cuando Menéndez y Pelayo pedía que no se juzgara a la mexicana por su “poesía trivial y casera de que están llenos los romances y décimas con que se amenizaba los saraos de los virreyes Marqués de Mancera y Conde de Paredes” ya que todo “esto no es más que un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales y un claro testimonio de cómo la tiranía del medio ambiente puede llegar a pervertir las naturalezas más privilegiadas” (cit. en Hinojo Andrés, 2003: 183), no sólo daba cuenta de este rasgo desclasificatorio (“documento”) de buena parte de la poesía de sor Juana, e incluso de su singularidad (“curioso”), sino del valor negativo y menor que

dicho rasgo tendría en parte de la crítica posterior, en tanto dichas composiciones exponen cierto vínculo extra-textual (“la tiranía del medio ambiente”), circunstancial (“costumbres coloniales”) e inevitablemente modal por su capacidad de afectar (“pervertir”) tanto el acto literario (“poesía trivial y casera”) como la distinción natural (“las naturalezas más privilegiadas”) de su agente. Y aunque más tarde ese valor se revirtiera, el rasgo desclasificador permanecería: así Jean Franco afirma que “es imposible separar el amor personal [a la Condesa de Paredes] del amor al cuerpo político [a la Corte], y este amor incluía el reconocimiento de la autoridad” (1993: 84), lo que lleva a considerar no sólo “corpus” diversos para una misma composición (el “personal” y el “político”, pero no el “cuerpo flaco y grotesco de la mística”, 1993: 52) sino “afectos” polimorfos (amor-amistad, amor-autoridad) para la misma “afección” (Condesa de Paredes). Y así también, cuando Henríquez Ureña –siempre pionero– sugiere que “buena parte de la obra de Sor Juana tiene ese carácter de ejercicio” y “mera retórica” (2000: 307) que sin embargo no impide “toda sinceridad” (309), refiriendo con “ese” a las “razones de su ambiente” (303), que ejemplifica con sonetos amorosos, y con “mera retórica” a “los estilos de su tiempo” (301), sintetizados en sus composiciones en verso, no sólo da cuenta del rasgo estilístico, e incluso de su dispersión genética (culteranismo, conceptismo y el “estilo fácil” de Lope), sino de cierta sistematicidad poética, puesto que esos “ejercicios” implican un modo determinado de componer literatura, una comprensión precisa del acto literario y, también, un conjunto de relaciones claras (“mera retórica”) que constituyen un corpus (“buena parte de su obra”) y exhiben su idea (“ese carácter”). De aquí que, tanto Picón Salas (1978) como Paz (1998), se refieran al estilo poético sorjuanino –y especialmente al de su poesía amorosa– en términos lógicos e incluso –peyorativamente– casuísticos, y planteen su caracterización (pero no su análisis ni su tradición, como si hace Alatorre, 2003b) vía “dilemas” y “silogismos”, “métodos” y “corolarios”, que si conduce a especular sobre “una geometría de los afectos” (Paz, 1998: 372), al mismo tiempo, lleva a considerar que los “poemas de amor de sor Juana, al modo escolástico o doctrinal, son apenas una curiosidad.” (1998: 374)

Nuevamente surge esa singularidad de la poesía amorosa de sor Juana, una “curiosidad” recurrente que –de Menéndez y Pelayo a Octavio Paz– parece no resultar tan atractiva como evidente. Y entonces surge la pregunta: ¿en qué sentido es eso más evidente

que atractivo? ¿Es que el carácter circunstancial (o de “claro testimonio”, según Menéndez y Pelayo), y al mismo tiempo, su sistematicidad lógica (esa “geometría”, según Paz) colocan a la poesía amorosa de sor Juana ya fuera de la literatura (muy adentro de su contexto vital), ya dentro de la ciencia (muy afuera de cierta vitalidad literaria³)? ¿Qué tipo de antítesis crítica presupone “claro testimonio” o “geometría de los afectos” que no termina de producir un análisis adecuado e impulsa a etiquetar *ese corpus* (el amoroso-sorjuanino) como notable “curiosidad”, puro “ejercicio”, simple “documento”?

Lo que vendría a desarticular sor Juana en sus poemas amorosos sería, precisamente, ese presupuesto crítico, en tanto desmonta su atractivo antitético para evidenciar no sólo un prejuicio lógico (la contradicción es el efecto de una ausencia de verdad) sino cierta interpretación de autoridad (la ausencia de verdad legitima el desvalor) que, naturalmente, conducen a una ignorancia nada “curiosa” y a un juicio (ejercicio y documento) nada “trivial”. Pues lo que hace sor Juana en sus poemas amorosos es, precisamente, indagar un “claro testimonio” (nada más claro que el deseo humano) que permita articular una “geometría” (nada más urgente que saber de qué es capaz el humano y su deseo) que –si no igualmente atractiva– sea al menos igualmente convincente, vale decir: lo que se pone en cuestión en sus poemas amorosos no es cierta *imaginación* del amor sino la *comprensión* de cierta capacidad del deseo. La “confusión” amorosa, esa variabilidad vertiginosa que pone en crisis las más sólidas razones y reúne las más remotas realidades empujando a las acciones menos pensadas o queridas, ese amor que “enloquece”, no es el efecto incomprensible de una causa ingobernable sino la expresión natural de una potencia incomprensible, y por ende, el problema no es qué quiere decir (qué es) el amor y cómo

³ Aunque Paz sugiere que la “poesía de sor Juana, como la de todos los poetas, nace de su vida” y que, por tanto, hay un saber (incluso una filosofía) del amor en su literatura, no obstante considera “que ese saber (...) es lo contrario de un saber vivo” (1998: 371), siguiendo el ya conocido verso: “amores que ella escribe sin amores” de la anónima “Elegía” (v.41) aparecida en *Fama y Obras póstumas* de 1700 que Alatorre (2007: I, 300) adjudica al Padre Calleja, biógrafo de la jerónima. Ya antes, Paz ha aludido en su libro a la desactualización y envejecimiento de las noticias (literarias) e ideas (filosóficas) de sor Juana (1998: 339), y como contraparte –esto es, como símbolo de actualidad–, menciona, entre otros, a Spinoza: si presume de haber leído la *Ética demostrada según el orden geométrico* y haber encontrado allí un saber vivo (sin duda, el más vivo del siglo XVII), evidencia entonces su incapacidad para leer los poemas amorosos de sor Juana, o el “Amor demostrado según el orden geométrico de los afectos”, y encontrar allí lo contrario de un saber desactualizado y envejecido (de la misma manera que su estudio no pudo leer –cfr. capítulo anterior– en la *Crisis* una “Ética demostrada según el orden teológico”, en tanto su concepción crítica –cfr.3.4– obtura lecturas semejantes).

dominar sus efectos imperiosos (sobre el cuerpo, antes que sobre el espíritu) y sus fines inimaginables (para el espíritu, antes que para el cuerpo), sino qué expresa el amor del deseo y de qué es capaz el humano (cuerpo y espíritu) bajo la condición del deseo amoroso.

El amor, sin duda, es una idea confusa, en tanto es un signo equívoco de algo que me sucede: “lágrimas negras de mi pluma triste” (n°189, v.8), define –inmejorablemente– sor Juana. Sucede que, en 1674, muere la Marquesa de Mancera, por quien sor Juana tenía cierto afecto, con quien había construido cierto vínculo, a quien despide con tres sonetos (n°187-189). Y como la muerte descompone una relación, la afecta tristemente, porque impide o disminuye la capacidad de afeción entre sus partes: “Mueran contigo, Laura, pues moriste, / los afectos que en vano te desean, / los ojos a quien privas de que vean / hermosa luz que un tiempo concediste” (n°189, vv.1-4). Entre afecto y deseo, como entre ojos y luz, el vínculo se descompone, y la relación entre partes se banaliza: su expresividad pierde fuerza. Y como esa descomposición es, siempre, un signo confuso, una expresión impotente, produce “estos rasgos mal formados” (n°189, v.7). Como se dijo, los poemas amorosos de sor Juana se desentienden del amor en términos sustantivos o formales; importa –en cambio– su carácter modal, el aumento o disminución (alegría o tristeza) con que envuelve el deseo, esa potencia humana que sólo se torna comprensible en tanto se experimenten sus variaciones composicionales (relación entre elementos del *corpus*) y los afectos de que es capaz (capaz de afectar y de ser afectado). Y de hecho, la muerte de la Marquesa es ya un carácter modal (de la Marquesa): no es la Marquesa (el sujeto histórico, el objeto lírico, su forma petrarquista: “Laura”) lo que produce la escritura del poema, sino la descomposición de las partes (cuerpo y espíritu) de esa relación singular, de ese “Bello compuesto en Laura dividido, / alma inmortal, espíritu glorioso, / ¿por qué dejaste cuerpo tan hermoso / y para qué tal alma has despedido?” (n°188, vv.1-4). Así también, la tristeza del poema es ya un carácter modal de la misma sor Juana (“mi pluma triste”).

Pero llegados a este punto, las líneas se cruzan, y se advierte esa singularidad dispersa de la poesía amorosa de sor Juana que, rápidamente, involucra su estilística poética: ¿cómo una descomposición doble (la del *corpus* individual de la Marquesa y la del *corpus* afectivo sor Juana-Marquesa) compone tres sonetos? O también: ¿cómo se pasa de un carácter modal afectivo a uno distinto (poético)? El amor es una idea confusa; pero por

confusa que sea –escribe sor Juana– el amor ya es una idea y, por ende, ya expresa algo cierto (no confuso) que me sucede: muere la Marquesa, y esa descomposición produce “rasgos mal formados” (tristeza, signos confusos) que –escribe sor Juana– componen “lágrimas negras” (*expresión de la tristeza, signos menos confusos*). Sin duda, lo que compone –siempre– es el deseo; y por eso el *modo* verbal que une ambos estados (descomposición-composición) es *subjuntivo*: “y hasta estos rasgos mal formados *sean / lágrimas negras de mi pluma triste*” (nº189, vv.7-8: cursivas mías). Vale decir: el amor es un principio afectivo de unidad entre mi deseo (algo cierto) y el mundo (lo que me sucede); *ergo*: una geometría de las pasiones (esas ideas confusas que me suceden) conduce a dar razón del deseo (eso cierto que soy, eso cierto que puedo).

6.2. Sor Juana Inés de la Cruz: ética y estética de una razón afectiva

La décima 104, en apariencia –según el título recibido (*Defiende que amar por elección del arbitrio, es sólo digno de racional correspondencia*) o por las notas de Méndez Plancarte (2004: I, 498)– simple exposición dialéctica de un conceptuoso tema (el amor por elección o por obligación), permite organizar un nuevo punto de partida desde el cual trazar algunos aspectos que hacen a la relevancia del vínculo afectivo y que, al mismo tiempo, van precisando esa lógica amorosa sorjuanina, esto es, la que se explica en su poética tanto como la que implica cierta razón del deseo.

Al Amor, cualquier curioso

hallará una distinción:

que uno nace de elección

y otro de influjo imperioso.

(nº104, vv.1-4)

Nuevamente (cfr.1.3.2), en la literatura de sor Juana *se halla algo*, sin buscarlo, naturalmente; pero aquí, esa poética del encuentro (cfr.2.3) y ese encuentro fortuito o

fortuitas occursus (en términos de Spinoza, no de Lautréamont: cfr.1.3), es decir, el hallazgo de aquello que es común (tanto a la unidad de composición –o al “Amor”– como a las relaciones de composición –o a la “elección” y lo “imperioso”), exhibe además un sentido ético distinto puesto que no sólo refiere al suceso o elementos comunes sino a quien, efectivamente, puede ser (y es) agente del encuentro: “cualquier curioso”. Lejos de resultar inespecífico o despectivo, “cualquier curioso” compone el “entre estos límites” preciso de la enunciación lírica ya que –como se dijo– no se trata de valores sino de modos: no se trata de *cualquiera* (inespecífico o despectivo) sino de un *curioso* (deseoso o ávido), y en este sentido, de todo humano (ente deseante). Vale decir: cualquiera que desea (de forma general), y sobre todo, cualquiera que desea sobre el amor (de forma singular), alcanza a distinguir dos variantes evidentes: el amor que se elige y el amor que se impone. El punto de partida no puede ser más amplio y más preciso: para todos es evidente esto. Ergo, se trata de un axioma: el amor ocurre por elección o por imposición. Y tras una breve caracterización de ambos (nº104, vv.5-30), en la cual incluso se los distingue nominalmente (al primero “llamaremos racional” y al segundo “llamaremos afectivo”, v.10 y v.8), el yo lírico propone como “más noble” (v.25), es decir, como aquel que “merece correspondencia” (v.24), el primero –ya que uno se rinde por obligación mientras conoce por elección (vv.26-29), ergo, sólo se agradece o corresponde (v.30) el amor racional, esto es, el amor que *se entiende*– e inmediatamente se lanza a demostrarlo: “Pruébolo.” (v.31)⁴

Sin embargo la oposición no es simple, sino apenas evidente, ya que el problema no radica en el “influjo” sino en lo “imperioso”: no se trata de contraponer a lo optativo de la elección, lo obligatorio del influjo, algo que “cualquier curioso” puede hacer sin esfuerzo⁵; sino de distinguir en el vínculo afectivo el *modo amoroso* de influir, es decir, la manera en que hace irrumpir o desembocar una cosa en otra (un cuerpo en otro, una idea en otra), e incluso la *forma amorosa*, que tanto las distintas partes como la unidad que componen,

⁴ De esta manera, la décima (nº104) se presenta –efectivamente– *según un orden geométrico*: tras axiomas y definiciones, se enuncia la proposición que luego se demuestra (vv.31-70). De ser pertinente, a la demostración pueden seguir unas deducciones que no necesitan prueba particular (corolario) y un comentario (escolio); cosa que también ocurre en la décima nº104: cfr. vv.71-80 (corolario) y vv. 81-100 (escolio).

⁵ “No están difícil, creo yo, vincular o desanudar, como descubrir el vínculo, especialmente en las situaciones en que los vínculos se deben más a la casualidad que a la naturaleza y el arte.” Bruno, 2007: 102.

adquieran una vez vinculadas de ese modo. Por otra parte, a la palabra “influjo” en la poesía de sor Juana suelen corresponder cosas e ideas naturalmente diferentes, según la circunstancia que motive el poema o el concepto que se busque poner de cuestión. Así en la redondilla 90 el influjo remite –tópicamente– a la “hermosura” de la “Señora”, lo que lleva al yo lírico, viéndose favorecido, a pedir que no se considere su rendimiento la consecuencia de un beneficio sino el inevitable efecto de una fuerza; vale decir: el modo amoroso de la belleza (modo estético) influye porque beneficia (alegra) al afectado y también porque aumenta (alegra) el vínculo entre partes, pero se trata de formas amorosas distintas (una ocurre por obligación y concierne a las partes: forma obligada y particular; la otra ocurre por necesidad y concierne al vínculo; forma necesaria y vincular). En cualquier caso, y aunque en la décima 104 el influjo aluda fundamentalmente a la fatalidad de la “Estrella” (y no a la hermosura de la Señora), cabe notar que en ambas ocasiones –o *encuentros fortuitos* (cfr.1.3)– el yo lírico opta por un modo amoroso movido libremente por razones discernibles y cuya forma resulta, entonces, necesaria (fundada en razón suficiente) y vincular (concierne a la unidad y relaciones de composición). Y esto es lo que el yo lírico llama “Un amor apreciativo” que es –al fin y al cabo– el que “solo merece favor; / porque un amor, de otro amor / es el más fuerte atractivo” (nº104, vv.81-4).

Ahora bien: esta fuerza “atractiva” que liga un amor a otro amor puede responder a razones distintas, dado que no es lo mismo ser cautivado por la belleza del amado (razón de afecto) que elegir un amor por la fuerza del vínculo (razón de concepto); y por lo tanto, configura modos del *afecto*, también distinguibles: en un caso, el afecto establece una relación sensible, y amar subraya lo *estético* y hasta perceptible del amor; en el otro, el afecto establece una relación comprensible, y amar implica cierto *entendimiento* (mutuo) e incluso un pensamiento de lo que es común, de donde se configura un vínculo no sólo entre los amantes sino entre “ese amor” (el amor de ambos) y “el mundo” en el que esa unión ocurre o es factible (cfr. Bruno, 2007: 98). Y como dicha unión no es personal ni se da entre amantes, sino entre amores distintos (“un amor” y “otro amor”), entre formas disímiles de una misma materia amorosa, es fundamental en la lógica amorosa sorjuanina distinguir las circunstancias de dicha formación afectiva, puesto que –como se subraya en el soneto 183– “la manera de informarse” (v.4) del amor puede ser incorruptible pero la

materia, no: morirán los amantes; pero *su* amor (“aquel apetito de mudarse”, n°183, v.5), esa forma única e irrepetible del vínculo, afectará la totalidad de la masa amorosa, transformando el conjunto de variables amorosas: “con que su corrupción es imposible” (n°183, v.11). Así Lucrecia, Porcia y Tisbe, o la Laura petrarquesca, como también la Virgen María y la egipcia Santa Catarina, funcionan en su poética como modulaciones definitivas e inesperadas del espectro amoroso, potencias formadas de *lo amable* (relaciones amorosas comprensibles), lógicas que son concebibles porque son reales (y no, posibles), esto es, porque afectan una realidad (y no porque podrían afectarla). Cada uno de estos nombres subraya menos la persona, el perfil o la línea de una imagen clara, que el haz de cualidades y cantidades, de circunstancias y modos que los hicieron comprensibles. Son estas modalidades y nombres afectivos, estos *asteriscos* amorosos, los que aparecen en los poemas y van explicitando (y explicando) la poética sorjuanina, siempre más interesada en las variaciones y capacidades del vínculo (esa potencia de unidad) que en los sujetos, objetos o formas vinculados (esas esencias uniformes). Vale decir: una poética que –en términos amorosos– se desvela por la capacidad amorosa del deseo más que por los desvelos incapaces de los amantes.

Por todo esto, y porque más de una vez en la poesía de sor Juana se sugiere la idea de que el amor no es ilimitado (cfr. n°174, n°178, n°184) ni admite posesión sino cierto uso –condicionado– de ciertos placeres (como la belleza) y facultades (como el entendimiento), es que la “imperiosidad” y no el “influjo”, es decir, el modo de ligar y no la mera ligación, es el punto desde cual pueden vislumbrarse nuevos problemas, como es –sin ir más lejos– el de la inclinación (modalización), que toda articulación opera en sus elementos enlazados y todo vínculo en sus elementos vinculados, variándolos de una forma básica o anterior.

*

El influjo de la Estrella –explica el yo lírico en la décima 104–, si bien es naturalmente fatal y decididamente involuntario, implica antes que nada lo irreversible, no lo infinito: el amor se hace y se deshace, pero el vínculo afectivo opera un desfase (una diferencia) en el mundo, así sea en el minúsculo de los amantes, que lo remodela todo hasta lo monstruoso, puesto que todo, sin dejar de ser el mismo, ya no cesa de ser distinto. El

amor, en la lógica sorjuanina y barroca (cfr.1.2.3 y 1.3.2), no avanza por separaciones sino por distinciones: matiza sin deslindar. El vínculo entonces pasa a operar una serie de inclinaciones –ahora sí y antes que nada– infinitas (y más precisamente: infinitesimales; cfr. Deleuze, 2006: 111-129). De allí que el problema, nuevamente, no sea la inclinación producida ni su inevitabilidad sino el espectro infinitesimal de producción.

Lo imperioso del influjo, naturalmente, limita el espectro de inclinación a un conjunto de “veneraciones” (nº104, v.63), y por ello, el yo lírico llama la atención acerca de que –en esos casos– no se admita “más un culto que un deseo” (v.70), lo que pone a igual distancia, tanto al llamado “amor cortés” (y a su forma petrarquista), como al modo teológico del poder político (y a su forma hispanista)⁶. De igual manera, aunque “sin influjo celestial” (v.52), quien ama por elección también “se inclina” (v.51); pero en este caso el espectro –infinitesimal, puesto que “tiene otras mil divisiones” (v.12)– y el ritmo de variación están dados por los “objetos” (v.14) que en cada caso sean privilegiados y pretendidos. Deseo y culto no son modos del influjo sino espectros de inclinación que habilitan modos y formas diferentes del amor: modos y formas ya tristes (culto), ya alegres (deseo). Y esta diferencia, en el campo de la inclinación, está dada por la continuidad de sus espectros: si entre el amor a la belleza (estético) y el amor al entendimiento (racional) existe una relación de contigüidad, que el final de la décima 104 señala (y tematiza la redondilla 99) al hablar de la unidad del alma enamorada (pasión y entendimiento); en el caso de las inclinaciones, lo que existe es una compleja continuidad que habilita el pasaje

⁶ Esto, sin duda, alienta una especulación sobre las relaciones de composición, antes estudiadas (cfr.3.3), entre “yo lírico” y “sujeto singular” (zonas de intensidad, nombre histórico, figuras y diferencias); en particular, respecto de la zona de intensidad criolla y el yo-mujer, ya que cierran las “pruebas” los siguientes, e inusitados, versos: “pues si tal variedad veo, / ¿quién tan bárbara será / que, ciega, no admitirá / más un culto que un deseo?” (nº104, vv.67-70). Y lo inusitado, a mi entender, no radica en la “vuelta de tuerca” temática (del dominio afectivo *invisible al público*), ni en el cambio de tono y plano (ya no pide *entender* el problema sino que exige, al menos, *percibirlo*), y tampoco en la inflexión femenina de “bárbara” y “ciega”, sino en que dicha modulación no sólo no refiere a mujer alguna sino tampoco a “Estrella” o a “libre voluntad” (v.33): ese “quién” del v.68 es una modulación *agente*, y como tal, exige algo o alguien capaz de acción; y no sólo capaz de acción, sino agente *necesario* de acción (no simple voluntad terrena o influjo celeste). Ese agente necesario es, vía *anacoluto*, “su libertad” (v.41): la de quien ama y, antes que nada, la de quien desea; esto es: la de todo humano. Cualquier curioso, por serlo (cfr. supra), puede admitir que “su libertad” (como su deseo) actúa necesariamente, ergo: no puede reconocerse libertad donde el culto domina el deseo, es decir, donde la pasión (signos equívocos, cfr. supra) domina la acción (volveré sobre esto más adelante).

de la veneración al atrevimiento⁷ (de la misma manera que en la *Crisis* –cfr. capítulo anterior– los beneficios negativos pasan a positivos cuando se aumenta –se practica y mejora– el conocimiento). Si los modos afectivos vinculan por partes, acentuando el influjo lo imperioso o voluntario, el cuerpo bello o la elección razonada; los espectros afectan por claroscuros, vinculando las formas por matices y grados en lugar de contener separados los vínculos por líneas claras. Así, entre modos y espectros amorosos puede imaginarse una relación similar (isomorfa) a la que existe en la pintura barroca entre fondo y maneras.

Pero lo que aparece ahora, lo que la inclinación pone en evidencia, es la variación de un trazo: la dinámica de un punto de vista, ese asterisco. De esta manera, el amor se torna perfectible, y en la curva de variación, va acercándose cada vez más al deseo: el sujeto incluye el predicado. Vale decir: el sujeto es la forma modal (el *entre estos límites*, cfr.3.3) de la acción. No existe un yo que, accidentalmente, adquiere la cualidad de enamorado; sino que enamorarse es una de las inclinaciones del yo: cierta ampliación de un espectro, cierta modulación de la luz sobre aspectos que parten de un fondo oscuro como maneras del brillo. No existe en la gramática amorosa sorjuanina la expresión –de stirpe cartesiana: “Yo soy enamorado”; porque el yo no es una esencia a la que le ocurren cosas, de la que se predicán acontecimientos; sino que el yo es una unidad de maneras de acontecer, el contorno de una experiencia o la unidad de composición, es decir, la actualización de predicados relacionales que van constituyendo esa unidad: “Tengo amores diversos” (cfr. los sonetos nº166-168). El hecho de expresar y experimentar ciertos amores y no otros, de cierto modo y no de otro, de tal o cual forma, depende exclusivamente de la capacidad del “yo-enamorado” de vincular esa intensidad singular del deseo a su unidad intensiva (vínculo afectivo), y ambos al estado afectivo general (“estoy en deseo” o “resultado en vínculo”). Vale decir: comprender el vínculo entre deseo y mundo; y más aún: convertirse en agente de ese vínculo, es decir, en agente del propio deseo. Ser capaz (*pars potentiae*) de lo que se es capaz (*potentiae*). Y entonces se adquiere un nombre, que es la expresión singular de un vínculo preciso de variadas pertenencias o –evidente pero no

⁷ Esta palabra, que utiliza la décima 104 (v.64) para distinguir pasiones tristes (“veneraciones”) de pasiones alegres (“atrevimientos”), es –como se sabe– sumamente expresiva en la obra sorjuanina y organiza una serie que, por tomar sólo el ejemplo del *Sueño* (nº216), enlaza siempre agentes y agencias (Ícaro, v.368 y v.464; Faetón, v.792; la Aurora, v.901) con afán de conocimiento (v.706).

simplemente— del poder de afección (de afectar y ser afectado) de que soy capaz. Quizás por eso, Deleuze y Guattari dicen que “Todo amor es un ejercicio de despersonalización en un cuerpo sin órganos a crear; y en el punto álgido de esa despersonalización es donde alguien puede ser *nombrado*, recibe su nombre o su apellido, adquiere la más intensa discernibilidad en la aprehensión instantánea de los múltiples que le pertenecen y a los que pertenece.” (2002: 41) Quizás por eso, existe “Laura” para un Petrarca sensiblemente enamorado y María, esa “Virgen”, para un Petrarca entendiblemente afectado, pero igualmente deseoso. Y quizás por eso —desde Henríquez Ureña— se concibe y lee (pero no se entiende) que los poemas amorosos de sor Juana sean, efectivamente, un ejercicio y, más aún, un ejercicio espiritual, porque en sor Juana ética y ascética, cuerpo y espíritu, práctica y virtud, literatura y vida, todavía son (o pugnaban por seguir siendo) modos y no valores de lo mismo, es decir, de uno mismo, cuyas formas distintas expresan conjuntamente (o pugnaban por seguir expresando conjuntamente) esa diferencia singular de ser, ese *deseo* (que expresa, al mismo tiempo, una primera persona singular en presente y el nombre común de la expresión o potencia de sí).

En este sentido, la inclinación sorjuanina no exhibe nunca una determinación del pasado sobre el presente (“soy lo que deseé y lo que no pude desear”: soy una monja que escribe porque nació pobre pero inteligente); sino que compone una expresión del presente: amar, resultar enamorado, tener amor, aspirar a devenir amado, ocurren en una serie que — para expresarse— actualiza continuamente lo que soy: “soy deseo” o “todo lo que fui es lo que (constituye mi) deseo” (haberme hecho monja o haber nacido pobre constituye el deseo de la escritora que soy), recomponiendo la unidad subjetiva en función de los motivos predicados, de los deseos manifiestos (cfr. n°104 vv.11-20).

Y aquí radica uno de los intensos desvelos de la obra de sor Juana: cómo expresar el cambio de percepción y capacidad (afectiva, subjetiva); y cómo comprender el motivo de cierta variación, de cierto acontecimiento que ocurre y me ocurre, distinguiendo en la unidad subjetiva predicados muy distintos, capacidades muy distintas. Es decir: ¿cómo actúa la libertad y cómo actúa *en mí*? O mejor: ¿de qué libertad resulto? y ¿cuál es el espectro de libertad para mis inclinaciones, para *lo que deseo*? ¿Existe la libertad de deseo, y en cualquier caso: hasta dónde es *razonable*? Todo lo cual implica la circunscripción de

ciertas experiencias afectivas y explica los “ejercicios” amorosos de sor Juana; todo lo cual da cuenta de sus “experimentos sistemáticos” (poéticos) con el amor, esa singularidad afectiva que no puede calificarse en términos absolutos sino graduarse en términos relativos. Vale decir: “el mejor sólo florece sobre las ruinas del Bien platónico.” (Deleuze, 1989: 92) Amar no resulta absolutamente necesario sino relativamente cierto en relación al mundo donde acontece mi deseo. Así, no es extraño que: “El que a las prendas se inclina / sin influjo celestial, / es justo que, donde el mal, / halle también medicina” (nº104. vv.51-54). Mal y Bien apenas dicen abstracciones (son valores uniformes) de lo que es bueno y malo para mí, para mi deseo, para lo que soy capaz de afectar y ser afectado. Y cabe destacar que sor Juana: su obra, así como se desentiende de definiciones y formas para pensar *todo eso que (me) pasa* (el deseo, la libertad, la comunidad: la vida), jamás entiende algo sino en composición, en relación de composición, lo que explica que la décima 104 proponga el amor “más noble” (y no el amor noble): no hay Bien alguno, tampoco hay Mal (como no hay beneficios negativos); apenas encuentros buenos y malos (mejores y peores), es decir, buenos y malos según mi deseo, que es aquello que soy en cierto modo, de alguna forma, no definitivamente; ergo: aquello que estoy siendo (en tanto *mi* refiere a cierta *actualidad* de modo y forma y *deseo* a cierta *realidad* de una potencia). Vale decir: “nosotros no intentamos, queremos, apeteceamos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apeteceamos y deseamos.” (Spinoza, *Ética*, III, 9, esc.; 1984: 179).

Una geometría de las pasiones, como se ha visto, conduce a dar razón del deseo; y una razón del deseo conduce a convertir las pasiones en acciones: cuanto más se conocen los propios deseos, mejores nociones comunes (a cuerpo y espíritu, a esa unidad y el mundo) se forman, y así, más adecuadas resultan nuestras ideas, y más potente nuestra capacidad de obrar (cfr. Spinoza, *Ética*, V, 3 y 4, esc.). De esta manera, “los deseos de la razón reemplazan a los deseos irracionales” (Deleuze, 2002: 245); y así, se comprende una modulación vital –que es la planteada en la poesía amorosa de sor Juana (y en la décima 104): la que permite pasar de un vínculo imperioso a uno electivo, de un influjo inadecuado (pasión) a uno adecuado (acción). Y aquí radica el devenir ético de su estética, la modulación que hace de la poética amorosa sorjuanina una ética de la razón afectiva (y

naturalmente: una política del deseo), puesto que aquí lo que surge con fuerza es la libertad. Y así como Scavino, hablando de *De Vinculis in genere* (1591) de Bruno, dice que “Quizá no sea superfluo recordar que el vocablo *vinculum* aludía en latín a una ligadura muy precisa: aquella que el vencedor (*vinciens*) le imponía a los vencidos” (2010: 1), quizás tampoco sea superfluo recordar la situación colonial en la cual se inscribe la décima 104, publicada en la primera edición de la obra de sor Juana en 1689, en una de cuyas estrofas no sólo parece aludirse directamente a este aspecto del vínculo sino, más intensamente, a la modulación antes mencionada:

si pende su libertad
de un influjo superior,
diremos que tiene amor,
pero no que voluntad;
pues si ajena potestad
le constriñe a obedecer,
no se debe agradecer,
aunque de su pena muera,
ni estimar el que la quiera
quien no la quiere querer.

(n°104, vv.41-50)

Y este devenir ético de la estética aparece vislumbrado en el sinuoso desvío que el campo léxico de la estrofa propone al poema: versos antes, como se ha visto, el influjo ha sido ligado a la “Estrella” (v.36), y por ende, poco después se lo calificará de “celestial” (v.52); pero entre ambos momentos, el influjo pierde ese matiz astrológico o astronómico (digamos, extra-terrestre), y es llamado –llana pero expresivamente– “superior” (v.42). De inmediato, dos series se distinguen: por un lado, influjo superior → ajena potestad → constricción a obedecer; y por el otro, libertad pendiente (o suspendida) → amor sin

voluntad → retracción del agradecimiento bajo pena (y muerte). Y aquí lo superior e imperioso tanto como lo voluntario y libre poco explican, en su carácter modal y formal, respecto de lo que hace al vínculo considerado, ya no amorosamente, sino en su *necesidad esencial*: “no se debe agradecer, / aunque de su pena muera”. Se trata (cfr. nota 6) de “su libertad” (v.41), esto es, de la libertad *necesaria* (esencial) del deseo (poder ser), que es una libertad que –eterna y necesariamente– actúa: hace existir el deseo (la libertad de Dios), lo impulsa a expresarse (la libertad del humano) y lo conduce a comprenderse (la libertad del actuar libremente). Pero fundamentalmente: se trata de una y la misma libertad. La libertad de Dios no es esencialmente distinta de libertad humana, y la libertad del deseo tampoco es esencialmente distinta de su comprensión; se trata de existencias distintas: una misma potencia cuya existencia (modal o sustancial) implica necesariamente una distinción real (es decir, formal y no objetiva; como sor Juana demostró en su *Crisis* –cfr. capítulo anterior). Si junto con esto se repara en que el yo lírico ha distinguido –versos antes y dentro del amor racional o electivo– uno que tenía por objeto un “objeto soberano” (v.17), difícilmente pueda eludirse la especulación de cierta soberanía electiva (así sea sólo afectiva), y más aún, de una elección razonable, esto es, una elección cuyos motivos (deseos) no sólo sean distinguibles libremente sino actualizables por la unidad subjetiva involucrada.

*

La libertad (necesaria), el deseo (esencia del humano) y los “ejercicios” poético-amorosos sorjuaninos (experiencias que se derivan de esa esencia y esa necesidad) se encuentran exactamente allí donde la lectura, frecuentemente, ha detenido su impulso crítico: me refiero a la abundante mayoría de los sonetos agrupados como “De amor y de discreción” (n°164-184). La razón, en este caso, es más simple que evidente y radica –*grosso modo*– en el presentimiento de cierta incongruencia expresiva (poética, lógica y vital) entre libertad, deseo y ejercicio en dichos textos, como si cierta mecánica repetitiva (poética) no expresara sino incongruentemente (lógica) una dinámica irrepetible (vital). Vale decir: como si en dichos poemas el arte (poético-literario), intervenido por la ciencia

(lógica-retórica), obstruyera la manifestación de una realidad (vital-estética)⁸. Si bien creo haber dado cuenta, en la Primera parte, de cómo esas tres instancias (arte, cfr.1; ciencia, cfr.2; y realidad, cfr.3), lejos de evidenciar una incongruencia, constituyen una fuerte unidad de principios en el barroco americano del seiscientos, consideraré brevemente —en función de lo ya dicho en este capítulo— cómo y en qué medida estos sonetos componen, poéticamente, el vínculo afectivo, es decir, ese principio de unidad.

El carácter de ejercicio de los sonetos amorosos sorjuaninos es rápidamente perceptible: todos ellos, o su abundante mayoría (nº166-184), plantean *un problema* amoroso, más o menos claro desde el primer verso: “Que no me quiera Fabio, al verse amado” (nº166), “Feliciano me adora y le aborrezco” (nº167), “Al que ingrato me deja, busco amante” (nº168), “Cuando mi error y tu vileza veo” (nº170), “El ausente, el celoso, se provoca” (nº175), “Yo no puedo tenerte ni dejarte” (nº176), “Mandas, Anarda, que sin llanto asista / a ver tus ojos (...)” (nº177), “Yo adoro a Lysi, pero no pretendo / que Lysi corresponda mi fineza” (nº179), “Dices que yo te olvido, Celio, y mientes” (nº180), “No es sólo por antojo el haber dado / en quererte, mi bien (...)” (nº182). Y más precisamente, plantean un *questio* (lógica) y una *quaestio* (retórica), es decir tanto “un método específico (...) el tipo de argumentación lógica representada por el *Questio*” (Kristeller, 1993: 140) como “los lugares [*topoi*] propios del género demostrativo” que señalan el “estado” del asunto que se trata (Beristáin, 2004: 275) y que pertenecen a las *pruebas* o primera parte de la *inventio*, que es la “fase preparatoria del discurso oratorio”: concepción del contenido y selección de argumentos e ideas que “funcionan como instrumentos intelectuales (que convencen) o como instrumentos afectivos (que conmueven) para lograr la persuasión mediante un alto grado de credibilidad.” (Beristáin, 2004: 273). E incluso podría

⁸ De aquí que una deriva común de la crítica enfatice un sujeto no-biográfico (que, en buena medida, salva la incongruencia) y recorte los textos ya como “objetos verbales”, ya como “resultados histórico-lingüísticos”, ya como “campos de tensión”. Tres perspectivas críticas —*grosso modo* y de forma no exclusiva— se organizan en función del presentimiento de incongruencia: una perspectiva *poética*, que delimita la estética como campo de injerencia e identifica como problema los efectos de lecturas, preguntándose ¿qué producen esos textos? (Paz, Glantz, Fort, entre otros); una perspectiva *retórica*, cuyo campo de referencia es la filología y su problema la interpretación del texto, preguntándose ¿cómo deberían leerse esos textos? (Méndez Plancarte, Alatorre, Buxó, Sabat de Rivers, entre otros); y una perspectiva *cultural*, cuyo campo de relación es la sociedad y su problema son las identidades, preguntándose ¿qué se funda/representa en esos textos? (Moraña, Martínez-San Miguel, Santa Cruz, Egan, Rivero, Franco, entre otros).

especularse, a riesgo de esquematizar demasiado los ejercicios amorosos sorjuaninos, que todos ellos se construyen con un silogismo imperfecto llamado complejo (epiquerema, sorites y dilemas), del que suelen preferir la variante dilemática, donde “se plantea la proposición como un todo dividido en partes antitéticas de cada una de las cuales se niega o afirma, para concluir, acerca del todo, lo que se haya concluido acerca de cada parte.” (Beristáin, 2004: 273) Todo lo cual, también, es fácilmente perceptible en los primeros versos: querer y no ser querido (nº166); ser adorado y aborrecer (nº167); ser dejado y buscar (nº168); cometer un error o una vileza (nº170); estar ausente o ser celoso (nº175); ni dejar ni tener (nº176); mandar algo que es difícil de obedecer (nº177); querer (intensamente) algo que no se pretende (nº179); afirmar una mentira o recordar un olvido (nº180); antojar amor y querer amor (nº182).

De esta manera, no es complejo reconocer (pero tampoco es evidente) la relación proporcional que suele establecerse en la lectura crítica: a mayor percepción del ejercicio, mayor sensación de la percepción, y consecuentemente, mayor desatención de *el* ejercicio. E inversamente: a mayor percepción (de lo que sucede), menor comprensión (de lo que está sucediendo). Que es, quizás, lo contrario de lo que experimentan los sonetos amorosos, donde a mayor percepción amorosa corresponde una mayora comprensión del deseo amoroso. Como si, según el juego tan común, al repetir varias veces seguidas una misma palabra descubriéramos que pierde sentido (lectura crítica) o que se ha convertido en una cosa distinta (experiencia poética). *¿Cómo sucede eso?* He aquí la pregunta que articula, al menos, la abundante mayoría de los sonetos amorosos.

Como se ha visto, los encuentros fortuitos –como el amor y la muerte– afectan las relaciones de composición de los vinculados y la unidad afectiva, ya descomponiendo el vínculo individual y la unidad afectiva existente (muerte), ya recomponiendo la entidad individual y componiendo una nueva unidad afectiva (amor). En cualquier caso, el poder de afección (poder de afectar y ser afectado) es comprendido en relación al deseo individual (deseo de composición de cada vinculado) y a las circunstancias o variables de afección (más o menos infinitas pero limitadas y, por ende, límites relativos de comprensión y de composición). Vale decir: si “Feliciano me adora y le aborrezco” y “Lisardo me aborrece y yo le adoro” (nº167, vv.1-2), no sólo el poder de afección de cada vinculado es

comprensible ya que los tres expresan tanto como pueden su deseo (de composición: el yo lírico y Feliciano; de descomposición: el yo lírico y Lisardo); sino que las variables de afección están reducidas al mismo poder de afección, es decir, a su mera expresión (Feliciano-yo lírico / yo lírico-Lisardo); lo que evidencia el problema: el yo-lírico es el único elemento vinculado simultáneamente a ambos poderes de afección, “pues ambos atormentan mi sentido” (v.12) y –por consiguiente– “a padecer de todos modos vengo” (v.11). Naturalmente este *problema* amoroso, si no el más simple, es al menos –como se verá– el más evidente y hasta tradicional, ya que mucho menos sencillo resulta cuando las variables de afección son, por ejemplo, el propio “amor errado” por la “vileza” ajena y su remedio (nº170), la delicadísima *sophrōsynē* o templanza (“templaré mi corazón”) que supone que “quien da la mitad, no quiera el todo” (nº176, v.6 y v.12), el mandato amoroso y su razón insuficiente, pues “que el ignorar la causa, es quien te ha hecho / querer que emprenda yo tanta conquista” (nº177, vv.3-4), la incapacidad objetiva (y no formal) de un enunciado no verdadero, pues “Dices que yo te olvido” pero “Si tú fueras capaz de ser querido / fueras capaz de olvido; y ya era gloria” (nº180, v. y vv.9-10), o los celos y la ausencia (nº175) que, mucho antes que Proust, ya sor Juana había consagrado como los signos equívocos más manifiestos (nº3, v.10 y nº211, v.10) del vínculo afectivo, es decir, las ideas más confusas pero más ciertas y productivas no sólo para la imaginación y la inquietud de sí (cuerpo y espíritu) sino para la literatura de ambas.

Así, aún cuando sólo el espectro de variables de afección aumente (material o formalmente), el problema amoroso se mantiene (objetivamente); pero la “cosa” cambia y ahí, exactamente ahí, se encuentra todo el interés de la poesía amorosa sorjuanina: ¿cómo cambia?, ¿en qué sentido?, ¿por qué la “cosa” amorosa (vínculo afectivo) cambia y el problema amoroso (poder y variables de afección) se mantiene? ¿Cómo sucede eso? Es esto lo que hace de sus poemas amorosos, y singularmente de sus sonetos, un “laboratorio” poético: allí –retóricamente– se señalan “estados” afectivos, se reúnen pruebas amorosas, se concibe el contenido (objetivo) del problema, se seleccionan argumentos e ideas formales (“instrumentos intelectuales y afectivos”); allí –lógicamente– se ensaya un método para comprender el orden y conexión entre partes *amorosas*: cuerpo y espíritu, ideas y cosas, deseos comunes y acciones individuales, amante y amado, la pareja y su mundo, el mundo

y los amantes (del mundo). “Llamaría razón o esfuerzo de la razón –*conatus* de la razón– a esta tendencia a seleccionar, a estudiar las relaciones, a este aprendizaje de las relaciones que son constitutivas y de las que no lo son.” (Deleuze, 2006: 94) Y este esfuerzo, esta tendencia, da lugar a una “extraña ciencia” (95), de la que la teoría será *sólo* parte, pues se tratará de una “ciencia vital” (95), o mejor: de una *gaya ciencia*, como ya se decía en el siglo XV del *arte* de los poetas provenzales (Alatorre, 2003b: 102). Así, estos “ejercicios” sorjuaninos que –como la música barroca– repiten un tema con variaciones (o mantienen una línea melódica-con armonizaciones tan variables como determinadas), hacen de estos poemas rigurosos “experimentos”, cuya lógica articula todo un lenguaje de la invención (Hofstadter, 2007). Así, los “experimentos” poético-amorosos de sor Juana constituyen un campo de experiencias donde literatura y vida ensayan, tan científica como vitalmente, sus relaciones de composición y sus poderes de afección, donde literatura y vida *se afectan*, es decir, donde literatura y vida se vinculan más afectivamente y ensayan, necesariamente, *su deseo*. Y cabe aclarar: ese deseo no produce fantasmas, ni fantasmas de vida (amorosa) ni fantasmas de literatura (soledades); de hecho, sorjuaninamente, ningún deseo produce “fantasmas” y menos aún “soledad” de ningún tipo. Ese deseo, en la literatura y en la vida, experimenta sus capacidades, y singularmente, su capacidad de comprenderse: su libertad de actuar libremente. ¿De qué es capaz la literatura? ¿De qué es capaz la vida?

¿*Cómo sucede eso?*, se pregunta cada soneto amoroso. Y la respuesta, siempre variable, se mantiene: sucede en tanto deseamos. Pero entonces: qué es el deseo, no ya en tanto variable (vínculo afectivo), sino más precisamente, en tanto variación: cuál es *su* capacidad. Vale decir: cómo sucede que el soneto 167 termine sin una “elección”, ni Feliciano ni Lisardo ni celibato lírico, pues “a padecer de todos modos vengo” (v.11); pero también, sin ceder a ningún influjo “imperioso” (ni propio ni ajeno) que, al menos, evidenciaría “cuán violenta [es] la fuerza de un deseo” (n°170, v.4). Como se dijo, este *problema* amoroso no es el más simple (¿se trata de un dilema sin solución?), pero es el más evidente (o Feliciano o Lisardo o feliz celibato): las variables son mínimas, ¿por qué la solución no es clara? Es que el problema aquí, justamente, radica en saber de dónde se espera la solución: ¿de la voluntad: querer una opción u otra?, ¿del entendimiento: elegir

razonadamente una opción u otra?, ¿de ambos: querer lo que se elige o elegir lo que se quiere?

Desde el siglo XIII al menos (pues ya lo menciona Aristóteles), este problema tiene un nombre o es conocido como “el asno de Buridán”, o la “paradoja del asno” atribuida (probablemente por sus enemigos realistas) al nominalista Juan Buridán, dos veces rector de la Universidad de París (1328 y 1340) y cuya variada obra (física, metafísica, ética, política y economía) “tuvo –según De Libera– aún más influencia que la Ockham sobre la *via moderna*” (2000: 431). El problema (no sólo del burro) es el siguiente: un asno hambriento, frente a dos idénticos montones de heno simétricamente ubicados respecto de él, ¿puede decidirse por uno? Nuevamente las variables son mínimas y la respuesta (sí o no, o ni sí ni no) parece no resolver el problema: si se decide por uno u otro, habría que considerar que prefirió, es decir, que sopesó –por voluntad o entendimiento– ciertas razones o causas, lo cual en un asno (y más hambriento) parece absurdo; si no se decide, muere de hambre, lo cual en un animal (y más frente a dos porciones de alimento) también parece absurdo; pero si, para no morir, se decide por cualquiera de los dos, habría que considerar que hay acciones no fundadas o no motivadas por razón alguna, lo cual hace surgir no sólo un problema filosófico (problema de la razón suficiente) con su deriva jurídica (problema de legitimidad) sino un problema teológico (problema del libre albedrío) con su deriva política (problema de la libertad). Como se ve, el asno (y la rosa) o Feliciano-Lisardo son expresiones delicadísimas (y portátiles) de problemas muy arduos (y el tan medieval “problema de los universales” es –además de exquisito, arduo y delicado– muy *literario*, y todavía se lo percibe en el siglo XX en la tensión entre realismo y vanguardias, cauce “natural” –cfr.1– de la tensión entre barroco y realidad).

Poco antes pero muy cerca, en Provenza (siglo XII), nace la poesía lírica romance, una de cuyas formas características fue la *tensó*: “debate, planteamiento de dilemas, duda o pregunta ingeniosa a la cual debe contestarse de manera aún más ingeniosa” (Alatorre, 2003b: 85). Si bien los temas y técnicas de esta forma poética circularon abundantemente (como se comprueba en el *Cancionero General de 1511* de Hernando del Castillo, una de cuyas secciones está dedicada a las “preguntas”), como ha estudiado y demostrado el mexicano, también es –y quizás más– abundante la tradición poética a la que esta forma se

incorpora y en la cual interviene: se trata de la extensa tradición epigramática (siglo II a.C.) y, fundamentalmente, del *dýseros* o amor no correspondido, motivo al que Ausonio (poeta y profesor de gramática en Burdeos en el siglo IV) dio si no su esquema definitivo al menos el más exitoso, a punto tal que en el siglo XVII “los poetas no necesitan traducciones, ni tampoco leer a Ausonio en latín, pues el *Hanc amo* se había convertido en un tópico, posesión de todos (*locus communis*)” (Alatorre, 2003b: 112). Este *hanc amo* (amo a ésta) dio lugar a lo que Alatorre llama las *encontradas correspondencias*, que ya Leonard (2004: 256) describía como “antítesis triangulares”: amo a ésta que no me ama y aquella –que no amo– me ama. Esta tradición poético-amorosa, que como indica Herrera en sus *Anotaciones* de 1580 (cfr. Alatorre, 2003b: 82) y luego Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1943: I, 554) cambió el epigrama por el soneto dada su capacidad argumentativa⁹, es la que llega a sor Juana y no sólo, puesto que ella si no fue la primer mujer en desarrollarla, fue con seguridad “quien por primera vez escribió *Hunc amo* [amo a éste] en vez de *Hanc amo*” (2003b: 130). Como queda visto, la “afición a la literatura de debates estaba muy generalizada” (2003b: 102) y sus dilemas más recurridos se mantenían sobre antiguos y ya “clásicos” problemas.

Sea de esto lo que fuere, no sólo sor Juana sino Spinoza respondieron el problema, que conocían en una de sus versiones (más aristotélica, cfr. *Acerca del cielo* II 13, 295b; Aristóteles, 1996: 154) en la cual se tiene hambre y sed en igual medida y, por ende, hay que decidirse entre agua y heno, simétricamente ubicados...¹⁰ Lo singular (dado que no sólo ellos respondieron, aunque sí sólo ellos de una manera muy peculiar) es que ambos hayan dado la misma respuesta: si sólo depende de la voluntad o el entendimiento, no sólo el burro sino el hombre muere (*Ética*, II, 49, esc.): “concedo por completo que un hombre, puesto en tal equilibrio (...) perecerá de hambre y sed” (1984: 163); es decir, si sólo de querer o entender depende, “a padecer de todos modos vengo” (nº167, v.11; también cfr. nº166, vv.13-4). *¿Cómo sucede eso?* Sucede –responden ambos– en tanto deseamos;

⁹ Sobre usos y cambios en el soneto durante el barroco, cfr. Zavala (1980: 375-376), quien afirma que “la cúspide del género se puede fechar entre 1530-1600, más o menos” (377) dado que –como ha estudiado también Alatorre (1977)– el endecasílabo con asonante será el romance heroico.

¹⁰ Vale agregar que esta versión podría considerarse “muy siglo XVII y muy barroca”, porque al problema de conexión de partes (asno-heno) agrega el de orden de conexión (asno-agua-heno / asno-heno-agua).

sucede en tanto *el deseo es principio de lo común*: la solución está en el hambre o en el deseo amoroso que mueven al asno y al yo lírico *de la misma manera*; esa es la noción común (Spinoza) y esa la capacidad del deseo (sor Juana) que hacen que el burro, el heno y el agua o Feliciano, Lisardo y el yo lírico estén vinculados, así sea confusamente. Ergo, el burro desea comer y el yo lírico desea amor: el burro come y el yo lírico ama, esa es la solución, porque ambos lo desean claramente, aunque lo quieran o entiendan confusamente¹¹. El deseo, así, es un modo *distinto* de pensar y un modo *distinto* de hacer¹². Y ahí radica no sólo la importancia de comprender el deseo, sino lo esencial de una ética y una estética: como no da lo mismo comer cualquier cosa o amar a cualquiera, el problema del deseo está en las maneras, y por eso cuanto más se lo comprenda tanto más libremente se obrará, es decir, mejores maneras de componer (lo común) se encontrarán. El deseo es principio de lo común, *su* capacidad es esa: nos mantiene unidos, nos hace permanecer vivos, nos conserva en el ser (*conatus* spinozista). Y como –según se ha visto– el amor es una idea confusa, el deseo amoroso –dice sor Juana: “conserva el ser entre engañosos

¹¹ ¿De qué montón de heno comerá el asno y a quién amará el yo lírico? Eso, responden ambos, no tiene importancia *si se ha comprendido el problema* (deseo); es decir, *de momento* eso no interesa pues constituye un problema distinto. Como se ha dicho, las variables son más o menos infinitas pero limitadas y aquí se encuentran reducidas al mínimo: limitadas (en el soneto) a Feliciano-yo lírico / yo lírico-Lisardo, y más o menos infinitas porque el poder de afección de cada una es una potencia *distinta*, cantidades (y no calidades) de fuerza incomparables pero componibles (en el yo lírico, por ejemplo); de modo que “triunfará” la variable *según su composición* (lo que supone un problema distinto, en tanto implica considerar un poder y variables ya no afección sino de composición. También sor Juana dio lugar a este problema: cfr. nº168).

¹² Así como Michel Foucault distinguía *voluptas* de *gaudium* o *laetitia* (2003: 3, 66) para señalar la diferencia entre la manera antigua del deseo (griego) y su forma helenística (greco-romana); así también, en el siglo XVII, *volitio* (volición) se distingue de *cupiditas* (deseo): literalmente en Spinoza, dado que escribe en latín; pero igualmente claro en sor Juana y en su prolija distinción entre querer por antojo o amar con conocimiento (nº182, vv.1-4). Esta distinción, desapercibida por Alatorre, lo conduce a considerar la cuestión –como muy frecuentemente sucede– como un mero conflicto entre razón y voluntad (2003b: 91 y 118) que dirime la “técnica retórica”, puro “arte de los sofistas” (119): dado que el *dýseros*, el *Hanc amo* y, finalmente, las encontradas correspondencias son *irrazonables* (“la pasión amorosa ignora razones”, 91), la solución suele involucrar un cambio en la voluntad (*mudar voluntades*; cfr. 2003b: 103, 105, 106, 108, 110, 116). De aquí que Alatorre analice y proponga, vía una cadena de identidades muy discutibles e innecesarias (por imaginarias), lo siguiente: el conflicto sorjuanino fue siempre la tensión entre voluntad y obligación (141); así, su voluntad por las letras estuvo siempre en tensión con las obligaciones religiosas; así –siguiendo a Leonard (2004: 273), las antítesis triangulares representan la tensión entre “la imposibilidad de satisfacer los íntimos anhelos de sor Juana” y “la ñoña rutina de las devociones y la vida de clausura” (2003b: 141); más aún, Fabio representa los anhelos y Silvio la rutina; pero Leonard, piensa Alatorre, no vio lo esencial, ya que por “metamorfosis poética” (142) Fabio es la Condesa de Paredes, su querida amiga, y Silvio es Núñez de Miranda, su odiado confesor: “El destacado papel de los personajes Fabio y Silvio en la *poesía* de sor Juana corresponde [por metamorfosis poética] al que la virreina y el jesuita tuvieron en su *vida*.” (142)

velos” (nº184, v.6). Al deseo no le falta nada; ergo, no expresa (ni puede expresar) ninguna carencia. El deseo no es lo que me falta para estar completo, sino *lo que hace común*, y lo que hace común de mí: hace entero de mí, del cuerpo con el que me compongo y entero también del espíritu que me compone (relaciones de composición), y sobre todo, hace entero de esa composición (unidad de composición).

Por eso es tan necesario, piensa y escribe sor Juana, ejercitar el deseo; por eso es tan vital encontrar y comprender los modos de composición; por eso son tan necesarias, sostiene sor Juana y defiende el Lunarejo (cfr.3), las *figuras de construcción*, que afectan las formas de las frases, y las *figuras de pensamiento*, que afectan el contenido lógico de las mismas, figuras poéticamente mucho más necesarias que los *tropos* (y ésta es –sostengo a modo de hipótesis corolaria– una diferencia esencial entre sor Juana y Valle y Caviades, e incluso, entre un barroco difícil y un barroco oscuro, vale decir: entre un barroco lógico-sintáctico y un barroco semántico, entre una geometría del deseo y una analítica de la pasión). Por eso abundan los hipébaton, los paralelismos, los quiasmos, las elipsis, en la poética sorjuanina que es –esencialmente– un trazado de líneas *literarias* sobre un plano de composición *vital*: puras relaciones de composición *obran* esa unidad de composición que es su vida y su literatura. Por eso el vínculo afectivo –especialmente en los sonetos amorosos– podría ser “dibujado”, ya que tiene figura (retórico-geométrica): se trata de un trazado de líneas y puntos (amorosos) sobre un plano (poético) de composición (afectiva). Tres puntos y dos líneas quiasmáticas definen el vínculo afectivo entre Feliciano, Lisardo y el yo lírico; pero el problema de la silépsis afectiva diagrama sobre el plano poético un *asterisco*, esto es, un lugar común por donde pasan todas las líneas. Ese lugar común es el deseo, principio de lo común. Allí se coloca el yo lírico: donde se cruzan todas las líneas, donde se comunican todas las intensidades, donde se experimentan todos los deseos.

*

Escolio: dije que la lectura crítica solía menguar su impulso ante la “abundante mayoría” (nº166-184) de los sonetos amorosos sorjuaninos (nº164-184). Sucede que los dos primeros han producido el efecto contrario, y quizás, como todo se ha dicho de ellos, poco quedó para el resto. ¿Hay realmente tal diferencia entre los dos primeros y el resto,

quiero decir: tal diferencia de concepción? De ninguna manera. Sucede, sin embargo, que lo que sí existe es una diferencia de formación y de exposición: mientras la abundante mayoría se forma con afectos y expone ideas sobre el vínculo afectivo, los dos primeros se forman con tópicos y exponen imágenes sobre el mismo. Vale decir: mientras la abundante mayoría comprende el deseo, los primeros dos lo imaginan. O también: mientras la abundante mayoría experimenta deseos amorosos comunes, los dos primeros representan lo común del amor, que es –como se dijo– el ser una idea confusa (confusión a la que aluden claramente ambos sonetos a través de imágenes opacas u oscuras, elusivas o de descomposición); por eso, a mi entender, se ha especulado tanto con fantasmas y con Dios en dichos sonetos, algo que sor Juana ya comprendía y expresaba toda vez que podía: no se puede comprender lo que pasa imaginándolo, puesto que así sólo “sombras necias” e “indicios vanos” alcanzan a percibirse (nº164, v.12); lo que no quiere decir que la imaginación no sea el *sine qua non* del comprender: sin ideas confusas no hay ideas, y sin ideas, tampoco hay obras. “Efectivamente –dirá más tarde Proust–, si la inteligencia no merece el máximo galardón, ella es la única capaz de concederlo.” (1993: 16) Siempre hay una “forma fantástica” (nº165, v.12) que atrae y compone cierto vínculo o un “lazo estrecho” (nº165, v.11), que hace desear algo distinto, una “cosa” distinta, es decir, que mueve a formar ideas (cada vez menos confusas) de algo común de lo que soy parte y que me hace parte (mi cuerpo, mi deseo, o Dios). Pero pasar de una idea confusa a otra no ayuda a comprender nada (ni mi cuerpo, ni mi deseo, ni a Dios), y en el mejor de los casos se muere alegre y se vive “penoso”¹³ (nº165, v.3-4), lo que –a simple vista– no parece ni la más feliz ni la mejor de las ideas.

¹³ El verso “dulce ficción por quien penoso vivo” (nº165, v.4) que Méndez Plancarte “convierte injustificadamente” (Alatorre, 2003a: 504) en “dulce ficción por quien *penosa* vivo” ha sido, si no *el* motivo, con seguridad uno de los motivos fundantes de la desproporcionada atención prestada al soneto 165 y, en consecuencia, al 164 (donde el yo lírico tampoco *se marca* genéricamente). La razón ecdótica de este cambio parece clara: mientras el interlocutor no tiene marca genérica en el soneto 164, en el 165 sí la tiene (entre otras: “lisonjero”, “fugitivo”, “satisfecho”, vv.7-9); pero el cambio es, como bien dice Alatorre, injustificado: se trata del yo lírico y no de una mujer o una monja, mucho menos de una monja-que-escribe o de sor Juana (cfr.3.3); como queda visto, el yo lírico se dirige *amorosamente* a Anarda (nº177) o a Lisarda (nº178) tanto como a Alcino (nº174) o a Celio (nº180) ya que se coloca donde se experimentan (se *desmarcan* y *comunican*) todos los deseos.

6.3. *Analítica amorosa: el deseo de razón*

La poesía amorosa de Juan del Valle y Caviedes presenta una configuración peculiar en la que –muy claramente– se distinguen dos modalidades organizadas en tres zonas que –reunidas– constituyen buena parte de su obra poética pero que, al mismo tiempo, exhiben una desarticulación muy expresiva del *corpus* cavediano. Las tres zonas, que las ediciones de su obra completa siguen con algunas variantes, distinguen claramente una poesía amorosa y una sátira amorosa (modalidad lírica), y por último, los “bailes” o pequeñas piezas teatrales (modalidad dramática)¹⁴. A diferencia de lo que ocurría con la poesía amorosa sorjuanina, en la obra de Valle y Caviedes la reunión-distinción de esas zonas no es estrictamente retrospectiva y –en buena medida– ya se percibe en la concepción de su “cuerpo de Libro” (nº7, v.126) –cfr. capítulo anterior– que constaba de más de una sección, organizadas por temas u objetos indicados en uno de los dos títulos posibles: “Diente del Parnaso, que trata de diversas materias, contra Médicos, *de Amores* [o *versos amorosos*, según el manuscrito], a lo Divino, Pinturas y Retratos”. Así nos encontramos con un *corpus* cavediano compuesto por “diversas materias”, una de las cuales es el amor (más precisamente: los amores); pero ese corpus es –como se ha visto en el capítulo anterior– cadavérico: muerto o enfermo, el corpus cavediano expresa no sólo una “guerra física” sino también ciertas “proezas medicales” (según el otro título posible). Todo lo cual advierte sobre dos rasgos distintivos de la poesía amorosa de Valle y Caviedes: es fragmentaria, puesto que descompone –bajo condición “amorosa”– un *corpus* según sus materias y exhibe analíticamente un entero inacabado en sus miembros, lo que explica –por otra parte– que dichos poemas funcionen como soporte para especulaciones sobre las prácticas sociales y sexuales de una época y una ciudad (coloniales), sobre las inclinaciones morales y sentimentales de un escritor, o sobre los accidentes históricos de una “clase” (criolla); es estilística, puesto que pone –bajo condición “vincular”– dichas composiciones

¹⁴ La edición de Reedy (AY, 1984) distingue unos “Poemas amorosos” (nº217-254), luego –dentro de “Poemas satíricos y burlescos” (nº1-163)– no sub-distingue, y por último las tres “Piezas dramáticas” (sin nº); la edición de Cáceres (BCP, 1990) diferencia una “Lírica amatoria o de sabor bucólico” (nº229-265), luego –dentro de “Poesía satírica” (nº1-157)– sub-distingue una “Aguda y mordaz” (1-92) donde se encuentra “Contra mujeres de vida disoluta” (nº78-92), y por último el “Teatro” (nº266-268). Dado que seguiré la edición de Cáceres, para facilitar la referencia indicaré el número de poema (nº) y el número de verso/s (v. o vv.). De ser útil o necesario, me referiré a la edición de Reedy; en este caso, aclararé: BCP o AY.

poéticas en estrecha relación con un modo de componer literatura, y más aún, con un modo terapéutico de recomponer un *corpus* (cadavérico), lo que implica –por otra parte– que dichos poemas permitan especular sobre su comprensión del acto literario y el conjunto de relaciones que constituyen ese corpus y su idea.

En este sentido (o entre estos límites), la indeleble e imaginaria impronta biográfica del escritor Valle y Caviedes (cfr. capítulo cuarto), ese “truhán-devoto” –de tinte más popular para Gutiérrez y más excéntrico o “fin de siglo” para Palma– que a principios del siglo XX es ya un “Villon criollo” (Sánchez, 1939), da cuenta de una intervención muy singular en lo que respecta al vínculo afectivo, organizado –como se ha dicho– en torno al humano y su deseo, y por tanto, en la lectura de sus composiciones amorosas, puesto que si por un lado retrata –al decir de Sánchez– “en dos líneas sus principales temores y aficiones: la mujer y el médico, el amor y el emplasto. Lo uno para el alma; para el cuerpo lo otro” (1951: 52); al mismo tiempo, estos temores y aficiones exhiben “la acuciosidad con que el autor se fija detalladamente en la descomposición de la naturaleza”, de donde Hopkins Rodríguez “vislumbra un anhelo de superación de los impulsos que aferran al hombre a la existencia mundana” (1975: 15). Surge así, en la lectura del corpus caviediano, una línea matriz que acentúa la debilidad de la carne (propensión al deseo y caducidad del cuerpo humano, que enferma y muere), y más aún, cierta afección natural a la descomposición, a la corrupción de lo que es: el humano desea, y en consecuencia, afecta tristemente su composición puesto que la amenaza; vivir es descomponerse, y de aquí que esa descomposición habilite sólo un camino hacia la muerte, y quizás, sólo dos formas de recorrerlo: suspendiendo el juicio inmediato y sancionando un valor trascendente, afirmando un juicio mediato y sancionando el desvalor inmanente. Pero esto, a mi entender, no constituye una “desconcertante mezcla de fe y escepticismo” (Sánchez, 1951: 60) sino que funda, en buena medida, el usual desconcierto crítico que conduce a atender, no de forma conjunta, sino de forma confusa el fraccionario corpus amoroso de Valle y Caviedes. Vale decir: el desconcierto crítico hace de Valle y Caviedes, quien según parece “sufrió mucho de mal de amor” (Sánchez, 1937: 104), un escritor “devoto del amor” (Sánchez, 1951: 62); pero dicha devoción hace del poeta –vía yo lírico– tanto un “mujeriego” (Sánchez, 1939: 223), “tentado por la carne prieta, carne de pecado” (225) y “probable

víctima del ‘mal francés’” (223), como un “censor de las costumbres” (Cisneros, 1990: 153), una “conciencia de la fuga del espíritu heroico de su comunidad” (Hopkins Rodríguez, 1975: 7) que propone una “ejemplaridad purgativa” (1975: 15), porque es, esencialmente, un “creyente en Dios” (Sánchez, 1951: 62) y, existencialmente, un poeta, lo que “implica –según el muy particular parecer de Cisneros– un cierto modo de ser auténtico, un hacer frente a la vida tal como ella se nos presenta” (1990: 111). Esta forma confusa y este desconcierto se manifiestan nítidamente en uno de los poemas amorosos más mencionados por la crítica: el que escribió a la muerte de su esposa (el “único texto –según Cisneros– que puede salvarse de todo este conjunto amatorio”, 1990: 184). Entre el pícaro mujeriego y el piadoso cristiano surge el “amantísimo marido”, se vislumbra esa “sincera devoción que a su mujer profesó” (Sánchez, 1951: 58) y se lee entonces el poema por su “gran validez como documento de un dolor sincero” (Bellini, 1966: 163). Amén de que alguna vez fue puesta en duda su autoría (Sánchez, 1939: 223) y que ha sido repetidamente editado, según Cáceres (1990: 601-2), de forma adulterada¹⁵; e incluso, dejando de lado el sentido fuertemente moral de esta maniobra crítica (que pretende legitimar, si no absolver, los placeres sexuales y las marcas del pecado carnal a través del sagrado matrimonio): ¿qué es lo que dice *amorosamente* ese romance que no digan otros? Esto es: ¿qué hace *poéticamente* singular a esa composición, donde un yo lírico (tradicionalmente y sin ninguna marca “personal” o distintiva) pena su tan inesperada como inconsolable soledad (vv.1-16), compara su sufrimiento con el de las rocas “que en resistir los males / suplirme pueden, pero no en llorarlos” (vv.19-20), para finalmente, lamentar sombrío la desdicha de una luminosa pérdida (vv.21-8)?

De una devoción a otra, lo que se descompone es la carne (de una esposa y de las muchas “damas” hospitalizadas), lo que se exhibe es su debilidad (terrena), y en consecuencia, el riesgo del deseo y –especialmente– del deseo amoroso; y lo que compone no son los médicos, puesto que la muerte es “soberana de los médicos” (Hopkins Rodríguez, 1975: 14), y si “jocosamente” –como también afirma Hopkins Rodríguez– “su

¹⁵ El romance consta de 6 estrofas (24 versos) en la edición de Reedy (AY, n°256) y de 7 (28 versos) en la Cáceres (BCP, n°158) quien afirma que el verso “¡Mi sol! ¡Mi sol ha muerto!” (AY, n°256, v.23) no se encuentra en ningún manuscrito (también difieren, aunque menos, los versos 7-8 y 20).

caricatura” es la que le consagra esa soberanía, no es “en contraposición” que la muerte se presenta como “verdad eterna” en la poética cavediana, es decir, “como realidad fundamental y necesaria para la verdadera vida” (14): burlesca y seriamente, en la poética cavediana –sostengo– la muerte es la consecuencia del deseo, vale decir, la consecuencia de ser humano, puesto que allí (e incluso: originalmente) se halla el pecado, raíz del humano y su deseo tanto como de su descomposición fatal. Se entiende que un tópico frecuente en su poesía (y hasta predilecto de su poética) sea *Memento mori*: recuerda que morirás, pues esa es la consecuencia más evidente de ser humano (desear y descomponerse). El vínculo afectivo en la poesía de Valle y Caviedes, como muy claramente supo notar Picón Salas en 1944, expresa el mismo menosprecio del mundo “en las dos formas antitéticas que conoció la cultura de la época: el ascetismo y la sátira” (1978: 142). No se trata de precios y menosprecios opuestos, sino de formas antitéticas de expresarlo: ya satírica, ya ascéticamente, es decir –cfr. capítulo anterior: ya afirmando un juicio mediano y sancionando el desvalor inmanente, ya suspendiendo el juicio inmediato y sancionando un valor trascendente.

En cualquier caso, el amor en el corpus cavediano es un signo tan equívoco para la crítica como imaginario para su poética: se trata, nuevamente, de una idea confusa de algo que me sucede; pero a diferencia de lo que ocurría con la poesía amorosa sorjuanina, donde la comprensión del deseo (de su capacidad) surgía de la inquietud por la causa amorosa, en la poesía de Valle y Caviedes es la muerte, como consecuencia del deseo, lo que conduce a la imaginación amorosa: ya no el principio de lo común (deseo) y sus modos de composición (amorosa), sino un lugar común (muerte) y sus modos de descomposición (materiales). El amor, en la poética cavediana, afecta materialmente, no sólo porque descompone la carne (enfermedad y muerte), sino porque fracciona el *corpus* según sus materias y modos de descomposición; el amor es, sensiblemente, principio de análisis (no de síntesis): disolución de un conjunto en sus partes (Corominas, 1997: 49). No son los claros testimonios (deseo humano) ni las posibles geometrías (de qué es capaz el humano y su deseo) lo que se transforma en eje del interés poético, sino –justamente– las opacidades y equívocos (el amor, su locura y la muerte) y sus miembros (amantes): el efecto

incompresible (pero imaginable) de una causa ingobernable (el amor, el deseo amoroso, su descomposición original).

*

La distensión-confusión de cuerpo y espíritu, y más aún, la descomposición de la carne como señal y efecto de dicho proceso, evidencia una preocupación poética notoria por la muerte, en tanto afecta el máximo de desintegración y constituye el punto por el que sólo pasan líneas de desfiguración del yo, vale decir, donde ya no es factible convertirse en agente de la propia acción (como se ha visto –cfr. supra– la muerte impide o disminuye la capacidad de afección entre partes). La muerte experimenta *toda* la pasión de la que uno es capaz: colma el poder de afección individual, aunque tristemente. Pero –naturalmente– hay grados: por ende, el problema de la descomposición estriba en el riesgo compositivo del vínculo. O también: en el modo del deseo amoroso. Y así, la regulación (reglamentación, codificación) del riesgo se torna necesaria.

De esta manera, el romance n°78 titulado “A una dama que prendieron por serlo con demasía” expone el tema o problema tan tradicional de la prostitución y las prostitutas, aunque –ya desde el título– se advierten ciertos cambios: en primer lugar, el tono (oral) de pregón que coloca la enunciación del poema entre la crónica del día y la publicidad comercial, vale decir, entre el registro y la promoción de un hecho; en segundo lugar, el registro jurídico, que coloca el enunciado entre lo consuetudinario y lo legítimo, con su consecuente sanción valorativa; y por último, la “demasia” femenina de la *donna/madonna*, es decir, el exceso (moral) y “plus-valor” (económico) de la dama que no sólo destaca –vía ironía– un régimen poético de valor distinto y hasta opuesto al de la virtud (cfr. Zavala, 1980: 368) sino también –vía litote– un régimen retórico del menos por más: “una ponderación al revés” (Beristáin, 2004: 305), que operará –principalmente– a través de dilogías o equívocos¹⁶.

Pagando culpas de dama

¹⁶ Como puede verse, claramente, en el siguiente epigrama (n°144): “Todas las mujeres mandan / sobre lo que dan los hombres; / por eso ellas son las *donas* / por eso ellos son los *dones*”.

de amantes dorados yerros,
presa está la que prendía
a los mozos y a los viejos.
(nº78, vv.1-4)

Como se vislumbraba en el título, se anuncia un hecho (“presa está” cierta dama) cuyo registro jurídico es tan evidente como su sentido moral y económico (“pagando sus culpas”). No obstante, y antes de avanzar sobre cuáles sean las “culpas de dama” (v.1), es claro que sólo “la que prendía” (v.3) paga, tanto por damas como por amantes (y en cada caso por razones bien distintas aunque se trate –igualmente– de razones erradas o faltas). Así también es claro que, en el vínculo afectivo (dama-amante), las afecciones no son comparables (culpas y dorados yerros), y que si comparten un mismo origen o causa (el deseo, e incluso, el deseo amoroso) y su consecuencia es –igualmente– un incumplimiento o falla (que debe ser resarcido), la falta en la que incurre cada miembro del vínculo no tiene el mismo valor (moral y económico), y por tanto, no es juzgada (examinada, calificada y sentenciada) de la misma manera: un yerro hace suponer un descuido que, deliberado o no, es siempre accidental (inesencial); si además se trata de un dorado yerro, puede entenderse que a la falta, si no le asiste cierta gracia (“por eso ellos son los dones”, nº144, v.4), al menos se la reputa positivamente; todo lo cual dictaría cierta inocencia que absolvería, analíticamente, una de las partes. Nuevamente, el eje pasa por “la que prendía” pero que ya no prende, lo que evidencia no sólo el carácter modal del que se ocupa el poema (las “culpas de dama”) sino el equívoco doble (“presa está la que *prendía*”) que lo organiza: se trata de “prender” y “apresar”, vale decir, de quien enciende y agarra y de quien hace presa y aprisiona. Más precisamente, se trata de dos poderes de captura: el poder del deseo (e incluso del deseo amoroso) que prende y aprende por la carne, y el poder de la justicia que prende y aprende por la ley. Así las “culpas de dama”, según consta, “ha sido causa / de muchos levantamientos” (vv.15-6), cuya dilogía (erótico-jurídica) es tan clara como la sentencia que resuelve que, por dichas “causas carnales” (v.43) y “Porque de la carne se hacen / las presas, y esta se ha hecho” (vv.69-70), “no la absolvieron” (v.42).

Sin embargo esto no resuelve el conflicto, o no al menos para el yo lírico.

Dicen que han de desterrarla
y fuera justicia hacerlo,
si algún lugar de capones
hubiera en aqueste Reino.

Pues a cualquiera que fuere
puede decir por consuelo:

Omnia mea mecum porto

llevándose su *omnia meo*.

Mas si yo allá gobernara
las volviera aquí, diciendo:

“Sustente cada ciudad

las rameras de suelo.”

(nº78, vv.45-56)

La intromisión del yo lírico resulta relevante, no sólo porque en las sátiras amorosas suele posicionarse “por fuera” o “extremo” (cfr. capítulo anterior) del enunciado, sino porque su desacuerdo encuentra razón –justamente– allí, esto es, también por “por fuera” o “extremo” de la justicia: “Miren qué harán con aquesta / que es donairosa en extremo, / sino el hacer la justicia / más achaques del remedio.” (vv.89-92) El yo lírico juzga que la prisión, e incluso el destierro, “prende” y “apresa” aún más el deseo¹⁷, es decir, le da aún más poder de captura, que es –naturalmente– un aumento de su poder de afección; y si afecta más –según se ha visto– más descompone. El refrán, aquí aludido, es bien conocido y hasta tópico, o muy expresivo (Luciani, 1987: 341), en la poética cavediana: resultó peor

¹⁷ “Su hermosura se adelanta / con tan larga prisión puesto / que da, con lo muy prendido / a su gala más aseó.” (vv.73-76) “Con esta prisión añade / a los galanes, deseos, / porque hay amores seguidos / de la fama y el estruendo.” (vv.81-84)

el remedio que la enfermedad. El deseo amoroso, así presentado, resulta –al menos para la justicia ordinaria– ingobernable; y su poder de afección deviene “en extremo” (v.90; cfr. también n°245), puesto que sus variables de afección se multiplican, independizándose de la sola belleza: “A muchas quieren por fama / de ser hermosas, sin serlo, / porque también los oídos / vendados tiene el dios ciego.” (vv.85-88; cfr. también n°97) En la analítica amorosa cavediana, se evidencia un deseo de razón (*si yo gobernara*, v.53) para un poder que excede o extrema, en su totalidad, la simple voluntad (política) y el manifiesto entendimiento (erótico) de sus partes.

Pero el deseo de razón, que es aquí claro deseo de gobierno (*deseo de gobierno del deseo*), al no saciarse en el vínculo afectivo, cuyo poder de afección excede o extrema sintéticamente sus partes, encuentra –analíticamente– en una de ellas su soporte: se trata, finalmente, de las “culpas de dama”. Ahora bien, ¿cuáles son las “culpas de dama”? Son, como ha dicho el yo lírico, “su *omnia meo*” (v.52): todas sus cosas, las que llevan a todas partes consigo. *Omnia mea mecum porto* (llevo todas mis cosas conmigo), que Cicerón adjudica a Bías de Priene (*Las paradojas de los estoicos*, 1.1.8) y Séneca a Estilpón (*Epístolas morales*, 9.18-19)¹⁸, refiere –invariablemente– a aquellas “cosas” o “bienes” que uno “tiene”, es decir, aquellas cosas que uno es o que hacen de uno quien es¹⁹; vale decir, se trata de aquellas cosas que me constituyen, que me componen tal cual soy, y por tanto, cuya pérdida corresponde a mi descomposición. Dicho de otro modo: las culpas de dama hacen de las damas quienes son, y así como no hay “lugar de capones” en “aqueste Reino” (vv.47-8), ni capón con genitales, no hay dama sin culpa; ergo, se trata de su esencia: ser dama es tener culpa; lo que articula, cuando menos, una diferencia esencial entre amante y dama, si no –trópicamente– entre hombre y mujer (cfr. Halperin, 1999). El modelo amoroso petrarquista, incluso de “añor cortés” (cfr. Zavala, 1980; Navarrete, 1997; Ciordia y Funes,

¹⁸ La frase, como suele suceder, aparece ligeramente distinta en ambas fuentes: “omnia mecum porto mea.” (en Cicerón, 2000: 4); y, con dos variantes muy significativas en Séneca: “‘omnia’ inquit ‘bona mea mecum sunt’”, que poco después, explica estoicamente: “‘Omnia mea mecum sunt’: iustitia, virtus, prudentia, hoc ipsum, nihil bonum putare quod eripi possit.” (cfr. Séneca, 1905: 23)

¹⁹ Valerio Máximo, quien también –siguiendo a Cicerón– adjudica la frase a Bías en *Factorum et dictorum memorabilium* (7.2.ext.3), explica que esas “cosas” o “bienes” son las que se llevan en el pecho, y no en los hombros, para ser estimadas por el alma, no por los ojos (*‘bona omnia mea mecum porto’: pectore enim illa gestabat, non humeris, nec oculis visenda, sed aestimanda animo*).

2012), cambia de Norte: la *donna* es a quien *se dona* o a quien se da, y así, es culpable de ese don, de esa gracia (exceso y plus-valor), vale decir: de la gracia de ser agraciada, de la gracia de agraciarse el deseo, de la gracia *natural* (dada) de prender y apresar el deseo, incluso de forma *artificial* (ofreciéndolo sin darlo²⁰).

El vínculo afectivo da lugar, de esta manera, a uno de los riesgos compositivos: el del individuo, el de su fragilidad (cfr. Foucault, 2003: 3, 56 y 219). La mujer es un riesgo para el individuo, no porque pueda *dividirlo*, sino porque puede *recomponerlo*: ese es –según la poética caviediana– su mayor poder de afección. Naturalmente, toda recomposición implica cierta descomposición, y he ahí el riesgo (mortal): “Cara la mujer te advierte / siempre, pues fue introducida / por ella la muerte fuerte; / ved, pues nos cuesta la muerte, / si es cara toda la vida.” (nº155) El acto sexual, como estudia Foucault (2003), “parece haberse considerado desde hace mucho tiempo como peligroso, difícil de dominar y costoso” (2003: 3, 219-20); pero lo singular del cristianismo (especialmente desde la Contrarreforma) es haberlo convertido en foco permanente de males posibles (cfr. Foucault, 2003: 3, 135), como sin duda es el “mal francés”. Y la mujer, epítome de la carne, se torna foco de focos, no tanto porque su cuerpo sea distinto sino porque su esencia (alma y cuerpo) es culpable: la mujer lleva esa marca, la del pecado, esa caída que en ella se repite (cfr. nº79 y nº80) y ella purga (nº56). Vale decir: la mujer está signada por la descomposición y la muerte, y en este sentido es un riesgo componerse con mujer –en general– y doblemente riesgoso con una “dama” –en particular. Toda mujer, bajo cualquier condición (amorosa o jurídica, económica o religiosa) y antes que nada (u originalmente), descompone, introduce la descomposición: des-individua y hace parte. La mujer, también para Valle y Caviedes, es principio de análisis: punto de disolución de un conjunto en sus partes.

Para contrarrestar este mal en ciernes, y contener aún otro peor (el que hace de la simple mujer una “dama”), ¿no es suficiente el casamiento, esa forma legitimada del vínculo afectivo? ¿Implica algún riesgo de composición ese vínculo? ¿No es esa forma de

²⁰ “Vendes tu amor y es fingido; das el cuerpo, y lo retienes; ¡cuánta culpa has cometido, / pues quedas con lo vendido / y vendes lo que no tienes!” (nº92)

la participación la mejor respuesta al problema de la mujer que, legítimamente casada, disminuye su poder de afección (y su capacidad de volverse “dama”, cfr. nº48, vv.13-16 y nº142) e incluso lo doblega anónimamente al de su esposo (al convertirse en “la mujer de”, como consta en el romance nº158, escrito “En la muerte de *la mujer del autor*”? Nuevamente el yo lírico se posiciona “fuera de” o “extremo” de la justicia ordinaria o razón corriente: el casamiento es claramente, por ser legítimo, un vínculo muy riesgoso; aunque el riesgo compositivo en este caso no sea, principalmente, el del individuo. A este asunto se dedican varios poemas (cfr. nº45, 48, 112, 113, 115, 118-22, 139, 151); e incluso uno (nº142) donde se “dirime” el falso dilema (depreciándose así este tipo de ejercicios) sobre “Cuál sea mejor para *mujer propia*, la hermosa boba o la fea discreta” (cursivas mías)²¹. El casamiento supone componerse con mujer y eso –esencialmente– ya es un riesgo para el individuo (femenino o masculino). No obstante, el mayor riesgo no radica en el individuo, y no se dirime en el mero acto sexual: el casamiento antepone o, mejor, evidencia la tensión entre un dispositivo de alianza y un dispositivo de sexualidad (cfr. Foucault, 2003: 1, 126-139). Vale decir: el riesgo compositivo del casamiento no es, estrictamente, el del individuo y su sexualidad sino el de la población y sus alianzas. “Obra de tinieblas es / la que en un mismo ejercicio / es útil para la especie / y dañosa al individuo”, dice un epigrama (nº150) titulado “Generación”. El problema no es que una pareja decida casarse, sino que ese casamiento legitime una unión inútil o improductiva socialmente: ese es, tópicamente, el problema del casamiento con viejos, cuya capacidad de afección *generativa* aparece como muy reducida, y esta “impotencia” (cfr. nº115) es un riesgo poblacional que excede pero contiene al individuo. Si “la que prendía” genera muchos “levantamientos”, hay un riesgo para el individuo (enfermedad y muerte); si además esos levantamientos generan nuevos individuos, el riesgo ya es poblacional puesto que se trata de vínculos sociales ilegítimos (perversión) cuyos efectos pervierten la herencia (biológica); y si el

²¹ Se trata de un falso dilema, menos que por el modo de tratarlo, porque la proposición no presenta un todo dividido en partes antitéticas, o lo que es lo mismo: para “mujer propia” (esposa) es mejor la fea (nº142, vv.96-100), porque su poder de afección es menor o controlable; pero para mujer deseada (dama) es mejor, sin ninguna duda, la hermosa (vv.101-105); a fin de cuentas, el hombre no lleva culpa del vínculo, y sea cual fuere el modo del acto cometido, se trata siempre –en su caso– de un “yerro” más o menos “dorado”. De distinta manera, este mismo problema (esposa/dama), es el que se dirime en *Amado y aborrecido*, impresa en 1657, de Calderón de la Barca (cfr. Alatorre, 2003b: 100-1 y 119).

vínculo es legal pero la unión inútil o improductiva, nuevamente el riesgo es poblacional puesto que se pone en juego la herencia (económica) y la degeneración (social). Perversión, herencia y degeneración (asuntos centrales en constitución de la burguesía, cfr. Foucault, 2003: 1, 151) despuntan ya en el siglo XVII como problemas ligados, intensamente, a la carne y a la sangre, a las purgas y purezas, a los médicos y jueces (ambos incapaces, según Valle y Caviedes, de gobernar o regular adecuadamente los riesgos compositivos del deseo).

*

De la corrupción de cuerpo individual (fragilidad del individuo) a la degeneración del cuerpo social (fragilidad de la población), o en el cruce de una “anatomopolítica del cuerpo humano” y una “biopolítica de la población” (Foucault, 2003: 1, 168), se halla el deseo amoroso por el cual la poética cavediana presenta un notable interés (dados sus riesgos compositivos) y una marcada preocupación (por la regulación de los mismos). Esto supone, si no una división entre cuerpo y alma, al menos el establecimiento de cierta “inferioridad del amor por el cuerpo” (Foucault, 2003: 2, 218) de origen platónico: el amor debe dirigirse al alma, más que al cuerpo, porque allí se funda aquello que “determina el ser y la forma de su amor (su deseo de inmortalidad, su aspiración a lo bello en su pureza, la reminiscencia de lo que vio arriba del cielo).” (2003: 2, 218) De alguna manera, “aqueste Reino” (terreno) del que hablaba el yo lírico (nº78, v.48) impide o desalienta un amor por el cuerpo, en tanto torna riesgosas sus composiciones (vínculos afectivos) e inevitable su descomposición (degeneración, enfermedad, muerte). No obstante, en la otra vertiente de su modalidad lírica parece abrirse un espectro distinto para la poética amorosa cavediana: en la poesía amorosa, a diferencia de lo que ocurría con su sátira amorosa, el yo lírico se coloca “dentro del” enunciado y pasa a ser el amante, frustrado o dolido. En estos poemas el yo lírico se hace sujeto de un amor, tópicamente, no feliz; pero aquí, la no correspondencia amorosa, lejos de entorpecer el deseo, permite desplazar su énfasis del cuerpo (individual o social) hacia sí mismo. Unos tras otros se suceden los lamentos, apenas razonados, y se componen las quejas, sostenidas en tristes juicios. El yo-lírico sufre solo, pero canta, el desencuentro con su amada que es, simultáneamente, un encuentro (desafortunado) consigo mismo. Ciertos tópicos, tradicionales, refuerzan el modelo de

tradición petrarquista, ya muy conocido en Perú y practicado en Lima (cfr. Hampe Martínez, 1992; Colombí-Monguió, 2007; Rose, 2008; Bellini, 2008): los ojos de la amada son dardos o soles que enceguecen, y sus pies hacen brotar flores al prado al pasar; mientras el enamorado, indefenso, desvaría y padece, y siente incendiarse sin que sus lágrimas alcancen a apagar el fuego que –muy por el contrario– avivan. El amor, tópicamente, se presenta como un mecanismo triste e invariable de reveses y opuestos, que llega incluso a desvincular causas de efectos (n°234) y reúne, ilógicamente, los extremos²²: todo ocurre –aquí también– muy por el contrario; pero a diferencia de lo que sucedía con las sátiras amorosas donde el remedio (jurídico, médico o erótico) era peor que la enfermedad (carne y “culpas de dama”), en los poemas amorosos se privilegia esencialmente el “alma” antes que el “cuerpo”, y en consecuencia, muy por el contrario no hace del remedio enfermedad sino otro de mí. Alma y cuerpo forman la esencia y, como se ha visto, *omnia mea mecum porto*: no se trata de una separación de alma y cuerpo sino de un privilegio o superioridad del alma; y cabe agregar: del alma *masculina*. Como se ha visto, en la poética cavediana aparece una *diferencia esencial* entre amante y dama: uno se define por la culpa propia y el otro no. De esta manera, si el yo lírico es el amante, en los poemas amorosos el asunto no será la culpa ajena (de dama) sino la ajenidad de su culpa, la otredad de sí, que son –ambos– efectos (descomposicionales) del vínculo afectivo.

En estos poemas, una y otra vez, retorna la inquietud de sí; pero lo singular aquí es que esa inquietud no pretende dominar el deseo (no se trata –como se ha visto– del deseo de gobierno del deseo) sino que “muy por el contrario”, la inquietud que privilegia el alma del amante, exhibe una marcada y tradicional preocupación por su salvación, que –de forma menos tradicional– es una preocupación surgida no de un deseo (poético) sino de un deber (doctrinal): el deber de salvarse. En este sentido, se explica que una de las definiciones del amor sea “él es enigma y laberinto en suma” (n°262, v.14): el sujeto de deseo, el amante, se halla ya agujereado por un Otro (Lacan, 2011: 138) ya escandido por un Otro,

²² En el *Cancionero* de Petrarca (1997) son muy frecuentes y hasta tópicas ciertas antítesis, que –incluso– el yo lírico tematiza: “Amor, por más que tarde lo supiera, / quiere entre dos contrarios consumirme” (n°LV); en este sentido, también: “dulce desdén” (n°LXXI), “sufrir contento” (n°CCXII), “vivir dulce y amargo” (n°CXXIX), “vivo dulcemente en la amargura” (n°CCCLX), entre otros. En la obra poética amorosa de Valle y Cavedes se encuentra, por ejemplo: “Triaca que a mi vida le da muerte / veneno que a mi muerte le da vida, / ¿cómo me animas si eres mi homicida? / ¿cómo de mi desgracia haces mi suerte?” (n°265, vv.1-4).

“ontológicamente extraño” (Foucault, 2003: 2, 66), y es su deber reconciliarse, “volverse” (Ciordia, 2004: 160-2), armonizar consigo mismo a través de una hermenéutica (enigmática, laberíntica) del deseo propio. Del dominio de sí a la verdad de sí, lo que se busca en el amor ya no es la otra mitad de uno mismo o el dominio del otro, sino “la verdad con la que su alma [la del amante] tiene parentesco.” (Foucault, 2003: 2, 223) Y esa búsqueda es un deber porque surge de una necesidad natural que es la de subsistir, la de no descomponerse. Y cabe agregar: armonizar cuerpo y alma en la unidad natural de uno mismo no sólo redefine el vínculo afectivo (entre el humano y su deseo) sino el sentido mismo de vínculo, en tanto no concierne ya a una relación con los demás (vínculo múltiple) ni privilegia el “entre dos” matrimonial (vínculo binario), sino que se centra en la correspondencia con *uno*, sea la conciencia individual o Dios (vínculo unitario).

“Cupido” –soliloquia el yo lírico en un imaginario diálogo con su “dueño”, es decir, se dice a sí mismo como si fuera otro– “es voz ambigua, falsa” (nº246, v.34); y poco después afirma que “Diablo es Amor, no es dios” (v.77). Como afirma Luciani, no sólo doctores sino cupidos “curan hiriendo y matando” (1987: 344); aunque una muy antigua tradición epigramática ya decía, según Rufino (s. IV): “Si nos flechas a ambos por igual, eres un dios; si disparas sólo por un lado, no lo eres” (cit. en Alatorre, 2003b: 83). Nada más lógico entonces, para hallarse a sí mismo, para armonizar consigo y erradicar esa otredad que lo enajena, que el yo lírico (amante) busque conjurar ese deseo, mantener separado ese mal, purgar ese estigma²³. Y así, equivocidad mediante (“Equívocos son mis versos”, nº248, v.1), las amadas o “dueños” de los poemas amorosos de Valle y Caviedes no tardan en aparecer como “tiranas” (nº246, v.36), cuya más frecuente característica será la de reunir cierta tópica “belleza e ingratitud” con una ectópica –e incluso distópica– “razón de estado”: “Si el ser bella y ser ingrata / es de amor razón de estado / tirana ley es que sólo / pueden derogar los astros” (nº231, vv.17-20)²⁴. La arbitrariedad de la *donna* se

²³ Cabe recordar que Bías de Priene, a quien –como se ha dicho– Cicerón adjudica la frase *Omnia mea mecum porto*, tenía entre sus máximas la siguiente: “La mayor riqueza es no desear nada” (cfr. Cicerón, 2000: CVIII). Quizás por eso, el bien deseado sea –justamente– *ningún bien*: “Tan hecho estoy a los males / que cualquiera bien me hiciera / mucho mal, que los alivios / nunca usados son violencia.” (nº242, vv.17-20)

²⁴ La “tiranía” de la amada y su “razón de estado” actualiza y problematiza claramente el eje *feudal* (medieval) del amor cortés habilitando, sin duda, una lectura *moderna* al tensar las razones del poder con el poder de las razones (sagradas o profanas), como puede comprobar al leer el siguiente pasaje sobre las ideas

torna así menos irracional que despótica, quizás –como sugería Bajtín– porque se va perdiendo “la antiquísima ambivalencia” del elogio-injurias y por tanto “las palabras afectuosas” se tornan “convencionales y falsas, borrosas, unilaterales y sobre todo incompletas” (1990: 379-80); en consecuencia, el enamorado no espera, si ha de morir de amor, encontrar en la muerte el típico y tópico descanso o reconciliación sino un consuelo muy singular que se enuncia como cierta “venganza” (nº246, v.66): “Yo pondré mis desprecios / encima de tu cara, / y de facciones bellas / haré rostro que incite mis venganzas” (nº246, vv.101-4). Y no sólo una venganza, sino dos, pues la amada seguirá viva, es decir, muriendo (descomponiéndose) y falseando (desfigurándose) cada vez más su tirana existencia en la belleza²⁵. La amada, si sobrevive al enamorado, sólo afea la belleza del amor enfatizando la tiranía de ese estado. El amante en cambio, si pretende armonizar consigo y hallar esa verdad con la que su alma tiene afinidad, vale decir: esa verdad que es y que lo constituye (*omnia mea mecum porto*), debe tomar distancia de ese mal, conjurar el poder de afección de las “culpas de dama”, purgarse del pecado que lo descompone, y en fin, sacarse el diablo (amoroso) no sólo del cuerpo (carne) sino del alma (otredad de sí).

6.4. Juan del Valle y Caviedes: terapéutica de un afecto irrazonable

Las piezas teatrales o “bailes” de Valle y Caviedes –breves y similares en su austeridad escénica– articulan, como se dijo, el amor en su modalidad dramática; y no sólo articulan sino que se constituyen literalmente en torno del *amor*, que funge –en los tres casos– de personaje-centro al que un corro de enamorados consultan o participan, por turno, sus pesares. Y esta forma estructural de los “bailes” es, si rara en Valle y Caviedes,

políticas de Hobbes: “Nada de lo que Leviatán [amada] hiciera se le puede reprochar pues no es él quien actúa sino todos los súbditos [amantes], a su través, ellos son los responsables últimos de sus actos. La propia naturaleza del pacto hobbesiano otorga el privilegio de la razón o sinrazón de Estado al soberano. Quienes lo suscribieron se comprometieron a la entrega de todo el poder que, incluso, podría llegar a la arbitrariedad sin que, por ello, se le pudiera recriminar nada.” (Fernández Ramos, 2012: 313)

²⁵ “En fin, yo muero de fino, / y tú vives al contrario / de falsa, dándome dos / consuelos en mi fracaso.” (nº231, vv.29-32) Y: “A los años apelo, / que me darán venganza, / y aún ahora la logro, / que la edad aun ofende en amenazas. // Mas venganza no quiero / porque así haré villanas / mis finezas, y tú / si no soy fino, quedas disculpada. // Ruego al Cielo te traten / del modo que me tratas, / porque viviendo muera / la que vive muriendo si no mata.” (nº246, vv.65-76)

por lo mismo muy elocuente, puesto que se trata de cierta construcción geométrica del problema amoroso o, como afirma Luciani, menos de “danza macabra” que de un “minué conceptual” (1987: 339): por un lado, hay un centro o eje amoroso por el que pasan, o al que acuden, radiales y hasta simétricos amantes; por otro, predomina si no el razonamiento afectivo –como en los poemas amorosos sorjuaninos–, al menos el sentimiento argumentado, sea en la forma del *juicio* (donde un Amor-alcalde responde a los enamorados-presos, n°268), sea a la manera de un *remedio* o *solución* (donde un Amor-médico atiende a los enamorados-enfermos, n°266), sea finalmente como *desengaño* (donde un Amor-crupier baraja y juega las apuestas y experiencias de los enamorados-tahúres, n°267).

En estas piezas teatrales, el diálogo ocupa el lugar del monólogo lamentoso y solitario, y las razones o sensaciones –ya no las simples quejas– escenifican el drama del desconsuelo amoroso. Curiosa pero no casualmente, la teatralización del amor ocurre bajo cierta condición y concesión de razones o ideas (confusas) que los personajes encarnan y exponen, haciendo del drama amoroso menos la manifestación de una sensibilidad dolida o de una atracción incomprensible que la representación de una inteligibilidad (entendimiento y voluntad) en crisis, “porque al pensamiento mismo / se le oculta lo que piensa” (n°243, vv.23-4) y no sólo, puesto que tampoco sabe “lo que puede un cuerpo, es decir, (...) qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine” (Spinoza, *Ética*, III, 2, esc.; 1984: 172). Esta singular percepción de un *inconsciente* del pensamiento, que tanto para sor Juana como para Spinoza –como se ha visto– conduce a una mayor y más precisa comprensión del deseo y que “no consiste solamente en negar cualquier relación de causalidad entre el espíritu y el cuerpo, sino que prohíbe toda primacía de uno de ellos sobre el otro” (Deleuze, 2012: 28), conduce en la poética cavediana en una dirección muy distinta.

La estrategia discursiva del diálogo en estilo directo produce un máximo de ilusión de mimesis gracias a un mínimo de distancia entre el lector o público y lo dicho, efecto que –entre otros– también se sostiene en la dilución de la voz narradora o lírica que adelgaza su presencia hasta lograr que –ilusión de ilusiones– “las palabras se sostengan por sí mismas” (Beristáin, 2004: 142). En este sentido, el yo lírico cavediano que –como se ha visto– se

colocaba ya “fuera de” ya “dentro” del enunciado lírico ahora, notablemente, se des-coloca o deslíe en un conjunto de voces que opera según una de las variantes del dialogismo retórico (*percontatio*), en la que se da un juego de preguntas y respuestas “en que el orador finge mantener un diálogo con la parte contraria o con el público” (Beristáin, 2004: 143). Sucede que en estas piezas los personajes (amantes), liberados de la tiranía de la amada o conjurado –circunstancialmente– el vínculo que los sometía a esa despótica “razón de estado” (amorosa), intentan reconciliarse consigo mismos e incluso con sus propios discursos (Luciani, 1987: 340), y así buscan purgar o desaprisionarse del mal que los constriñe a padecer. Y esta reconciliación, esta armonización que obliga –como se ha visto– a erradicar el deseo que enajena al amante, tiene también su razón de estado, aunque se trate ahora de una –tan novedosa como ascética y doctrinal– *razón de estado de sí mismo*. Así la presentó Gracián en *El Héroe*: “Aquí tendrás una, no política ni aun económica, sino una razón de estado de ti mismo, una brújula de marear a la excelencia, un arte de ser ínclito con pocas reglas de discreción.” (1943: I, 3)²⁶ Como se ve, si al pensamiento mismo se le oculta lo que piensa, e incluso aquello de lo que es capaz un (su) cuerpo, ¿qué mejor solución que “la creación de un superior tribunal de la conciencia, de un *fuero interno*” (De la Flor, 2009: 243)? En este sentido, cabe afirmar que la modalidad dramática de la poética amorosa de Valle y Caviedes no sólo organiza un *teatro interior* que, a través de un “casuismo bañado en un tinte jesuítico” (Fernández Ramos, 2012: 317), persuade y dirige la construcción de ciertas conciencias “enajenadas” por el deseo; sino que esas conciencia enajenadas que pugnan por un gobierno de sí (por una razón de estado de sí mismos) “representan” la descomposición del yo lírico, e incluso: del *si lírico* que (descompuesta la mismidad de su voz) se imagina *dramáticamente en otros* (personajes).

La recomposición de sí a través de un fuero interno o teatro interior no sólo se funda en la eliminación del deseo (agente del vínculo afectivo)²⁷ sino –sólidamente– en un deber,

²⁶ “La novedad y modernidad del proyecto graciano fue imaginar la utilización del concepto de razón de Estado en el plano individual. La *buena* razón de Estado a nivel personal, la ‘razón de ti mismo’, supone la traslación de los consejos y modos de actuar de los políticos cristianos a la esfera privada. Si todos los actos del príncipe deben estar informados por la moral cristiana, en la vida ordinaria del hombre, la máxima del actuar debe, asimismo, asumir la ética cristiana para forjar un modo *politico* de actuación.” (Fernández Ramos, 2012: 320)

²⁷ “Venga quien / queriendo quisiere / dejar de querer” (nº266, vv.5-7)

el deber de sí, que es un *deber ser*, vale decir, el *deber ser razón sí*. De esta forma, ese deber se expresa –nítidamente en la poética de Valle y Caviedes– como una terapéutica o arte de curar: el deseo, al poner en relación, descompone o amenaza la unidad del ser humano (cuerpo y espíritu), es decir, afecta al individuo bajo condición vincular: lo hace sentirse otro, fantasear un otro de sí (paciente u objeto de un poder ajeno u externo)²⁸; y si la consecuencia del deseo es desvincularse de sí, es decir, descomponerse (padecer y morir), no hay otra salvación, otro tratamiento (Luciani, 1987: 342), otro deber que el de desvincularse forzosamente del deseo, vale decir, obligar la recomposición de sí con unas pocas y discretas reglas (*mandamientos*²⁹): si no se comprende (prende y aprende) el deseo amoroso y no puede gobernarse su poder de afección, se obligará a desprenderse de él legítimamente, se enseñará a desafectar el vínculo analíticamente, y así, se conducirá a cada quien a ser quien es terapéuticamente, pues ese es –más allá de razones y gustos– el deber de cada uno, vale decir, ser uno consigo mismo.

Como ocurría con la poética amorosa sorjuanina, también en la cavediana el amor es una idea confusa de algo que, ciertamente, me sucede y que no puedo explicar ni con el entendimiento ni por la voluntad: “Al Amor nadie lo entiende / porque su cautela es / no ser de nadie entendido / para dar más a entender” (nº266, vv-103-6). Sin embargo, esa idea confusa y ese suceso cierto no obran en Valle y Caviedes una comprensión del deseo sino un tratamiento del deber. Ese *más a entender* expresa –al fin– *cautelosamente* ya un deseo, ya un deber, y en ambos casos, una misma inquietud por “eso” que sucede cuando el amor ocurre (me ocurre y se me ocurre). Y si para sor Juana “eso” da cuenta de un principio de lo común (agente de compresión) y de un poder de composición muy singular; para Valle y

²⁸ “La diferencia entre literatura y clínica, lo que hace que una enfermedad no sea una obra de arte, es el tipo de *trabajo* que se realiza sobre la fantasía. (...) trabajo artístico o trabajo patológico” (Deleuze, 2005: 174).

²⁹ “Nuevas leyes de amor / he de dar desde hoy, supuesto / que en el imperio del gusto / soy legislador supremo” (nº268, vv.12-5). El poema nº129, tras una breve introducción (“Atended, amadores del Rimac, / este nuevo y raro pregón, / que Cupido en las leyes del gusto / deroga en aqueste por legislador”, vv.1-4), alterna un estribillo (“Porque sí, porque no / porque quiere Cupido / que es rey del amor”) con una ristra mandamientos amorosos (20 en total) sólo interrumpida por una derogación (v.11), que se organizan a través de una –elocuente– forma anafórica (sólo una vez elidida, v.67): “Manda” (v.4, v.18, v.25, v.32, v.39, v.46, v.53, v.60, v.74, v.81, v.88, v.95, v.103, v.109, v.116, v.123, v.130, v.137, v.144). Este devenir religioso de la pasión amorosa tiene no sólo numerosos antecedentes sino un efecto (moderno) muy atendible “mediante el cual se seculariza lo religioso y a la vez que se cristianiza lo profano.” (Funes, 2012: 164).

Caviedes “eso” mismo da cuenta de un lugar común (agente de imaginación) y de un inevitable poder de descomposición, y en consecuencia, ahora sí, *morir alegre y vivir penoso* parece, si no una idea razonable, al menos una terapia alternativa.

6.5. Punto y contrapunto: barroco, ese deseo de unidad

El barroco ha sido siempre, y especialmente en América, una forma de pensar la unidad, dije al inicio del capítulo uno; y cité a Lezama Lima, quien distinguía entre aquellos que uniformaban una dualidad y aquellos que diferenciaban en la unidad. Dije también que esa tan expresiva como sucinta entrada de sus *Diarios* permitía vislumbrar asuntos quizás más inquietantes y que concernían al barroco en su conjunto, a esa forma de pensar; y formulé entonces algunas de las preguntas que –supuse– se envolvían allí (¿cómo hay uno y cómo hay dos?, ¿qué causa la uniformidad de una dualidad, e incluso la funda, y qué causa la distinción en una unidad, e incluso la explica?, ¿qué implica y produce eso en América?, ¿qué sentido puede tener eso para el barroco?), preguntas que no tenía sentido responder –a riesgo de desactivar su orientación y pertinencia– sin desenvolver antes sus relaciones con el barroco en su unidad y de la unidad con sus principios barrocos. Naturalmente –como advirtiera Benjamin (2006: 230) y luego Adorno (1991: 89) y, vía Simondon, apreciara Deleuze (2005: 117)– dicho desenvolvimiento, más que arrojar una respuesta ajustada a cada interrogante, fue paulatinamente descomponiendo la pertinencia y la orientación de cada uno hasta recomponer problemas nuevos, inexploradas o inesperadas combinaciones que ponían a relucir relaciones de composición tan estimulantes como acuciantes en lo que al barroco, y especialmente al americano, concernía.

Y así –podría decirse– la inquietud expuso el deseo, llegó a él, o mejor: la descomposición de su impaciencia recompuso la inclinación permanente de su actividad. Y así, sería relativamente sencillo tentar una respuesta a las preguntas planteadas y decir, por ejemplo, que hay uno en tanto el deseo sea principio de lo común (composición de lo mismo en sus diferencias) y que hay dos en tanto el deseo sea principio de la otredad de sí (separación de diferencias por identidades); o que lo que causa la uniformidad de una dualidad es la reglamentación de lo común, mientras que lo que causa la distinción en la

unidad es la comprensión de lo común; y que todo eso implica y produce en América modos incomparables pero componibles de su literatura, y que el sentido que todo esto tiene para el barroco es el sentido del deseo, que es –finalmente– la unidad de sentido. No obstante –como se ha dicho, estas respuestas parecen haber perdido cierta orientación o pertinencia respecto del problema convocado, y en cualquier caso, la potencia de la solución que aportan es –de golpe– reducida en relación a la intensidad del nuevo enlace manifiesto, en relación a la dificultad que, inesperada, acaece: ¿en qué sentido la unidad de sentido es el sentido del deseo? Dicho de otro modo: ¿qué relación de sentido se establece entre unidad y deseo? O al menos: ¿qué relación se establece en el barroco?

El sentido del deseo es inmanente al problema ontológico de la unidad y a la distinción gnoseológica, y por ende estética y política, de los modos de componer y descomponer sentido: ese –a mi entender– es todo el problema. Y sin duda: ese problema excede mi mero entender y, de momento, la investigación en curso. Pero si excede es porque –de una u otra forma– comprende; y así, ese es –de una u otra forma– mi actual problema, o al menos, el de la investigación en curso. Quiero decir: la unidad de las pasiones, e incluso de las acciones, y la coherencia del espíritu humano, e incluso su cohesión corporal, han sido siempre –de una u otra forma– problemáticos y han expuesto, una y otra vez, cuestiones ligadas al origen (la unidad perdida y la continuidad bajo condición), la expresión (la relación compuesta o descompuesta entre significar y comprender, semejar y distinguir, mostrar y nombrar) y la comunidad (experiencia, codificación y práctica de relaciones fuerzas comunes), entre otros. De una u otra forma, esa fuerza vital del humano y su deseo, e incluso: esa fuerza vital de lo que es, sus modos de organización y eficacia así como sus vínculos y formas, han implicado y explicado toda una literatura. En lo que hace a la barroca, y más aún a la literatura barroca americana, se ha visto cómo sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes construyen en sus obras variantes para un mismo, complejo asunto, como es el amor que, más temprano que tarde, da lugar al *quid* del deseo y, fundamentalmente, a cómo afecta. Así, la relación de sentido que se establece entre unidad y deseo concierne a la composición, para sor Juana, y a la descomposición, para Valle y Caviedes: el sentido se compone, ergo, se trata de afectar ese vínculo comprensivamente, es decir, de comprender sus relaciones de composición; el

sentido se descompone, ergo, se trata de desafectar ese vínculo debidamente, es decir, de regular sus relaciones de descomposición. Como se ha dicho (cfr.1): en el barroco, todo principio es un encuentro de principios y todo encuentro (*occursus*) principio de una noción común. Vale decir: en el barroco, el principio del deseo implica el encuentro de un principio de comprensión (de sus relaciones de composición) y de uno distinto de regulación (de sus relaciones de descomposición), y ese encuentro se explica –bajo condición amorosa– en la noción común que es el vínculo afectivo.

Pero sería inadecuado concluir de esto –como lo era, en el capítulo uno, suponer que el *versus* de Lezama daba a entender simplemente una relación de oposición entre uniformadores y distinguidores– que la obra de Valle y Caviedes y la de sor Juana se oponen o que sus poéticas lo hacen. Es cierto que, en parte, son opuestas, pero ese “en parte” expresa –justamente en su carácter parcial o finito– un “entre estos límites” (cfr.1.3.2) que, de no ser distinguido, confunde la parte por el todo. Así, esa parte puede surgir –por ejemplo– de un cronotopo (tiempo-espacio) de lectura, es decir, de la distancia entre el siglo XVII y el XX, antes que de una contradicción u oposición contemporánea (al XVII); y también, esa parte hace suponer un sistema crítico que otorga *identidad* por *oposición*: oposición y valor / posición e identidad; oposición e identidad / posición y valor (cfr.3.4). De forma distinta se ha planteado –a lo largo de esta investigación– un “entre estos límites” como relación diferencial, disparidad entre órdenes o escalas, suma de desigualdades de distancia, cantidad evanescente; y por eso, se trata aquí de colocaciones diversas para vínculos igualmente variables, de modos distintos de expresar un mismo problema. Y si “en parte” esas literaturas son opuestas, *esa parte* refiere justamente a *las partes* privilegiadas del problema y al *sistema de participación* de cada literatura. Dicho de otro modo: así como –si el problema es la conducta– Valle y Caviedes privilegia “la parte” moral y sor Juana “la parte” ética, o también –si el problema es el vínculo urbano, el peruano privilegia “la parte” audible y la mexicana “la parte” visible; así también, el sistema de participación es, en la obra de Valle y Caviedes, analítico: procede descomponiendo, mientras que en la obra sor Juana es sintético: procede componiendo, lo que explicaba poéticamente (cfr.2.3 y 2.5) la preferencia por la alegoría y el plano doble de sentido (eminente) o por la figura y el plano único de expresión (inmanente), y en términos

criollos (cfr.3.3), cierta divergencia o cierta convergencia del yo con un hecho multitudinario.

De esta manera, que la relación de sentido que se establece entre unidad y deseo concierna a la composición o a la descomposición –nuevamente– menos que oponer *dispara* ambas obras en un mismo plano problemático, como era –cfr. supra– el de quien efectivamente se constituye en agente de su acción y, más aún, el de los modos de constitución o agencias que hacen de la singularidad humana (ese modo de conducirse) un individuo político (ese modelo de conducta), y de éste, un sujeto común (esa modulación conducida). Vale decir: el deseo, como principio de lo común, constituye un sujeto político según su potencia de composición, mientras que el deber, como regulación de lo común, constituye el mismo sujeto según su potencia de descomposición. Pero ambos (deseo y deber) son constitutivos (relativos) de una comunidad (sociedad política) en tanto expresan partes distintas y modos dispares de participación: una civilidad potencial cuya participación individual modula un deseo *singular*, y una limitación o modelización *comunes* cuya participación modula un deber colectivo. Y esta disparidad es esencial, ya no de una literatura o una poética, sino de cómo una literatura y una poética se articulan socialmente, de cómo una estética (barroca) *obra* políticamente (en América). Esto –a mi entender– permite explicar que, tanto las sátiras cavedianas como las cartas sorjuaninas, sean y hayan sido literaturas intensamente sociales, expongan y hayan expuesto conflictos evidentemente comunes, puesto que allí los deseos singulares *disparan* modos colectivos de acción.

Y allí donde la inclinación diferencial de la literatura (ese deseo de unidad) se encuentra con la regla de la institución no sólo literaria (ese deber uniforme), allí se encuentra el asterisco barroco, esa articulación conceptual y afectiva tan evidente de una forma de pensar tan expresiva; allí encandila y obnubila la potencia de su forma americana.-

Conclusiones

*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

El barroco es una potencia de invención. El barroco no es cualquier potencia de invención: se trata de una potencia conceptual de invención expresiva; de una potencia conceptual de la unidad y de una invención expresiva llena de principios (o muy reglada); de una unidad de lo común y de principios distintivos.

El barroco, en el arte, es y se enuncia como una noción común, esto es, como aquello que manifiesta lo que es común a un conjunto de cosas distintas, pertenezcan éstas al arte o no. Es una potencia de unidad diferencial, y en este sentido, nada lo separa definitivamente –y más bien todo lo reúne indefinidamente– a potencias distintas, sean éstas artísticas o no. Y no constituye esto una falencia de caracterización (por inespecífica) ni tampoco una vaguedad estructural (por polivalente), sino que precisa lo que el barroco puede, pues *es una potencia*, y por tanto, se manifiesta siempre como cantidad, como intensidad, como un poder; y, en el arte, como una cantidad, una intensidad, un poder *de invención*. De aquí que el barroco no responda, adecuadamente, a la pregunta “¿qué es el barroco?”; sino a “¿de qué es capaz el barroco?” De aquí también que, para hablar del tal o cual barroco, sea necesario *graduar esa potencia*, pues de otro modo sí hay falencia de caracterización y vaguedad estructural. Graduar esa potencia (barroco) es posible si y sólo si se establecen las *relaciones singulares* (históricas, poéticas, políticas) que dan unidad a esa noción común en sus modos distintos. La singularidad de esas relaciones refiere no sólo a un conjunto de condiciones generales (históricas, etc.) sino a condiciones atributivas de la

unidad (barroco), como es la condición reflexiva, que es la que permite (en su re-flexión) conceptualizar ese grado de potencia, y nombrarlo: barroco del siglo XVII, neobarroco, etc.

El barroco concibe y expresa, cada vez, toda la unidad de diferencias de que es capaz. En la literatura del siglo XVII esa unidad de diferencias concierne, de la misma manera, a la poética, a la lengua y a la política; pero de formas distintas a cada una, lo que explica las diferencias literarias dentro del barroco, diferencias que –en el siglo XVII– pueden graduarse literariamente entre la alegoría y la figura, o entre estos límites (clásico y moderno); y –en América– entre la obra de sor Juana Inés de la Cruz y la de Juan del Valle y Caviedes, o entre estos límites (Norte y Sur).

El barroco, en la literatura, ocurre como el efecto de conjunto de diversas articulaciones (poéticas, lingüísticas, políticas) cuya forma manifiesta es un asterisco: una literatura como punto de cruce, una literatura como cruce de líneas. Lo que hace el barroco con la literatura es definirla como una práctica de las articulaciones (uniformadores de la dualidad versus diferenciadores de la unidad, decía Lezama Lima), que en siglo XVII suelen aparecer como inclinaciones: sistemas de flexiones, inflexiones y reflexiones. Ese es su dominio real y allí estriban las realidades distintas (ni opuestas ni separadas) de su fuerza. Así, el dominio real –para la literatura del siglo XVII– expone dicha práctica de las articulaciones en función de las realidades incomparables (ni opuestas ni separadas) de su fuerza, es decir, como efecto ya de una fractura (crisis), ya de una composición (invención). Esa es toda la unidad de diferencias, toda la combinación de sus desigualdades: articular la fractura en dos planos separados / articular la diferencia en la unidad compuesta. Articular lo que se ha deshecho (desencanto cualitativo) o lo que se ha compuesto (encanto cuantitativo). Articular en función de una crisis (de lo que fue o pudo ser *hasta hoy*) o de una invención (de lo que es o puede ser *entre estos límites*). El problema es, siempre, cómo articular: ¿cómo hace un indiano literatura en español en el siglo XVII sin hacer política, al mismo tiempo, en América? De allí la irrelevancia de la localización política del sujeto histórico (subversivo/conservador) sin la colocación de su figura criolla de escritor (convergente/divergente), es decir, sin la articulación diferencial entre un hecho

multitudinario y el rescate de su yo (lírico, biográfico, aural). De allí también, la relevancia poética de la alegoría y de la figura: articular un doble (sistema de tropos) o articular en una unidad (sintaxis sistemática). Vale decir: articular la literatura en función de una filosofía (moral, social) o en función de su práctica (profesional, vital). De allí la pertinencia poética de la retórica-dialéctica: articular subordinando lo expresivo a lo conceptual (sentido clásico) o viceversa (sentido moderno). De allí la importancia del sentido barroco: articular sin subordinar la articulación, sea ésta una tensión irresoluble entre planos (percepción, reflexión y expresión) o la unidad de relación circunstancial (modal) entre ellos. De allí la diferencia barroca del barroco hispano-americano del siglo XVII: desde lo hispano, la unidad articula un doble constitutivo (más o menos contradictorio, más o menos valioso), *ergo*, cierta fragmentación y tensión; desde lo americano, la unidad articula una comunidad de relaciones (más o menos impuestas, más o menos inevitables), *ergo*, cierta composición y distinción. De allí, por último, la diferencia entre sor Juana y Valle y Caviedes: entre una articulación compositiva (inventiva y convergente: literatura como cruce de líneas) y una articulación fraccionaria (crítica y divergente: literatura como punto de cruce).

La obra de sor Juana Inés de la Cruz y la de Juan del Valle y Caviedes, a través de vínculos comunes (urbano, teológico-político, afectivo), constituyen una unidad de sentido y los principios de un corpus que permiten aprehender y comprender cierta noción común del arte (barroco) y el efecto de conjunto de diversas articulaciones (poéticas, lingüísticas, políticas) en la literatura americana del siglo XVII; y al mismo tiempo, cada obra proyecta distintamente la expresión y concepción de esa unidad de sentido y de ese corpus para América Latina y su literatura.

El barroco, en América y en siglo XVII, se expresa y concibe como cierta intensidad singular de una noción común en cierto corpus, o entre estos límites. La obra de sor Juana y la de Valle y Caviedes permiten, de esta manera, aprehender y comprender el barroco americano del seiscientos como cierta unidad de sentido singular, de la que son principios y en la cual distinguen sus sentidos individuales. El sentido individual de cada

obra es incomparable, pero también, en función de la noción común, componible. Esa composición pone en evidencia los vínculos comunes (obrantes) tanto como la singularidad efectiva (obrada) de cada vinculación.

De esta manera, la obra de sor Juana (e incluso: ese nombre histórico y esa figura de escritor) opera sobre la ciudad americana una articulación fuertemente espacial, mientras que la obra de Caviedes (e incluso: ese nombre histórico y esa figura de escritor) lo hace enfatizando lo temporal, aunque –en ambos casos– se pone en crisis y se recompone cierta *relación estética* que, para la mexicana, se da entre público y publicación, entre íntimo e intimación, entre autor y autoridad, evidenciando un sentido nuevo (moderno) y muy complejo que hace del “impreso” (escrito) algo independiente de su “causa” (autoral) pero no separado de cierta “atribución” (literaria), donde confluyen –todavía hoy de forma problemática– una figura de escritor, un conjunto de instituciones de escritura y de instancias de lectura y, principalmente, cierta política del sentido (de lo) común que expresa y concibe los límites y principios de toda participación; para el peruano en cambio, esa relación estética concierne –fundamentalmente– a la referencia y a sus condiciones “de retorno”, al valor de lo dicho (pasado) por escrito (presente), al eco desleído de cualquier tradición vuelta urbana o allí cribada, evidenciando una “grieta hermenéutica” (Catelli, 2007: 68) permanente para la literatura latinoamericana, la que reenvía lo “pasado por escrito” al pasado de lo escrito, la que manifiesta la interrupción de la voz en su eco como un ritornelo del texto al contexto, del corpus al cuerpo, del dicho al hecho.

Asimismo, la obra de sor Juana (e incluso: ese nombre histórico y esa figura de escritor) proyecta sobre la conducta del humano y su deseo una articulación enfáticamente ética y responsable de lo (que hace) común, mientras que la proyección de la obra de Caviedes (e incluso: ese nombre histórico y esa figura de escritor) refuerza una moral tradicional y cierta culpa “genérica” (*del género humano y de género femenino*), aunque – en ambos casos– se pone en crisis y se recompone una *relación política* si no definitiva, definitoria para América Latina que, para la mexicana, implica la consideración correlativa de las capacidades singulares (instintos naturales e inclinaciones individuales) en función de sus poderes y prácticas, y de los poderes y prácticas comunes (instituciones sociales y

deontología profesional) según el modo de existir que implican y la comunidad que producen, evidenciando un sentido fuertemente isonómico de las relaciones de composición (sean poéticas o políticas) e innovadoramente ético de la unidad de composición (fundada en el deseo como potencia de hacer común); para el peruano en cambio, esa relación política atiende necesariamente una desigualdad estructural (de posición y de valor) correlativa de una diferencia “esencial” (poéticamente trópica y tópicamente política) que determina, al mismo tiempo, una jerarquía de deberes, una separación de obligaciones y un conjunto de riesgos composicionales (individuales y poblacionales), evidenciando un sentido genéticamente autonómico de las relaciones de composición (originado en el deseo como potencia de descomposición y en la doctrina de armonizar consigo mismo) y tradicionalmente legislativo de la unidad de composición (sea literaria o política) pues regula todas las relaciones pero valida moralmente una minoría, incrementando la desigualdad estructural.

Así, la naturaleza potencial del barroco se expresa y concibe de formas distintas; y a través de principios distintos –que *obran* (en) la literatura de sor Juana y la de Valle y Caviedes– se encuentra el principio del barroco americano: porque en el barroco todo encuentro es un encuentro de principios y todo encuentro se expresa como un encuentro (hallazgo o invención) de principios distintos. Hay entonces, en América y en el siglo XVII, un barroco como potencia de invención *componente* y un barroco distinto (pero no separado) como potencia de invención *deponente*. Entiendo –en este sentido– que la obra de sor Juana es intensamente componente ya que multiplica, en la literatura, las relaciones de composición y, artísticamente, la formación de nociones comunes; asimismo, entiendo que la obra de Valle y Caviedes es extensamente deponente ya que enfatiza, en la literatura, las relaciones de descomposición y, artísticamente, la deformación de nociones comunes. Encuentro –por último– que en estas expresiones y concepciones distintas del barroco americano radican las, también distintas (y ya discutidas, afirmadas o comentadas), perspectivas críticas y caracterizaciones literarias de dichas obras y dichos autores que, al decir de Reyes, cifran –cuando no principian– cierta “inteligencia americana”: una escritora ineludiblemente inteligente cuya literatura es infinitamente afín a fenómenos y materias de lo más variados, puesto que evidencia –compositivamente– lo natural como artificio

(estético, ético y deseable); un poeta desigualmente astuto cuya literatura refiere un desenmascaramiento de fenómenos y materias, puesto que evidencia –deponientemente– lo artificial como cierto desvío (estético, moral y, en buena medida, culpable). Considero que esto último es lo que hace del adjetivo nominal “sorjuanino” (pero aún no de cavediano), como ocurre con “cervantino” o “duchampiano”, todo un modo del arte; y que “sorjuanino” podría ser (pero aún no), como sucede con “dantesco” o “platónico”, todo un modo de vida.

He concebido el corpus barroco americano en función de una muy singular *articulación expresivo-reflexiva* que recupera para la noción de barroco una sistematicidad (teórico-crítica) que con el tiempo ha ido descuidándose y que, si convirtió –afortunadamente– al barroco en un objeto cada vez más frecuentado, al mismo tiempo hizo de él un tópico crítico y conceptual cada vez más impreciso analíticamente y omni/auto-comprendido teóricamente. No obstante, y lejos de ser desfavorable, este devenir histórico-crítico del barroco no sólo da cuenta de la intensa *inherencia* entre barroco y modernidad, sino que explica su singular *remanencia* crítica y el alto grado de *incidencia* teórica de su concepto, toda vez que evidencia dónde puede hallarse cierta *incoherencia* de su noción, puesto que esa inseparabilidad (inherente) implica y produce una no siempre explicitada distinción (remanente) que afecta su sistematicidad (incidente). En este sentido, si la literatura es una articulación expresivo-reflexiva del mundo (articulación narrativa, poética o ensayística), cierta sintaxis de sus formas, afectos y unidades (un arte y acción de disponer eso juntamente), la literatura barroca es una articulación enfáticamente conceptual de una expresión enfáticamente afectiva: una forma muy singular de pensar y expresar la unidad de sentido común, e incluso, la unidad moderna y geográfica común donde tiene sentido la diferencia (individual o singular). El barroco expresa cierta noción común de una potencia artística en tanto reflexiona sobre esa noción común el sentido de una diferencia. Esto, entre otras cosas y a mi entender, impide o cuestiona la relación –muy frecuente– entre barroco y excepción (y consecuentemente, entre regla-centro-Europa/excepción-margen-América).

Esa articulación expresivo-reflexiva y la literatura barroca constituyen, de esta manera, un modo singular de composición, que es la *composición por relaciones*. El

barroco, esa potencia inventiva, opera a través de –una más o menos infinita– composición de relaciones, y por eso: todo encuentro es un encuentro de principios y todo encuentro se expresa como un encuentro (hallazgo o invención) de principios distintos. Esto, en primer lugar, permite precisar la idea de “estilo”, en tanto el estilo es sólo una relación característica o un tipo característico de relación, que subsume una esencia singular (por ejemplo, la de sor Juana), una existencia particular (por ejemplo, la de *Inundación castálida* de 1689) y una forma individual (por ejemplo, la del yo-lírico convergente). En segundo lugar, esta diferencia entre composición de relaciones y relación característica se muestra fundamental a la hora de actualizar el concepto (virtual) de barroco, en tanto exige no confundir (tampoco separar, sino distinguir) cierta obra/escritor (Góngora, sor Juana, etc.) y cierto arte (barroco no es gongorismo o el barroco americano no es sor Juana ni es criollo, etc.). Esta diferencia, en tercer lugar, habilita a pensar y estudiar la literatura y la literatura barroca ya no en función de lo que es (estilísticamente), sino en función de lo que puede (compositivamente); y a evaluar esta capacidad o potencia en función de la composición de relaciones efectuadas: concretas, situadas, circunstanciales (esta obra, aquel concepto, ese período). Finalmente, esta diferencia permite renovar los estudios comparativos (barroco americano-europeo, o mexicano-peruano, o luso-hispano) en tanto plantea la singularidad de sus elementos como incomparable pero componible: incomparable en su diferencia pero componible en función de la noción común en la cual se constituyen esas diferencias. Y así también, alienta a bosquejar o a escorzar cierta modulación de la modernidad (al menos) literaria en América Latina: la que se constituye entre un encuentro (siglos XVI-XVII) y un desencuentro (XIX-XX), pasando por más o menos infinitos grados de descomposición y recomposición (heteronomía, isonomía, autonomía) de la unidad y sus principios, por más o menos infinitos “estilos” o relaciones características que van articulando esa expresión americana en su unidad compositiva, o entre estos límites.

Como sugiriera y enseñara magistralmente Henríquez Ureña, como planteara agudamente Rama y luego Ramos, entre la letra y la literatura o, mejor aún, entre la literatura y la oratura americanas o *entre estos límites*, menos que una cronología de orígenes y comienzos, existe todo un contrapunto de principios y articulaciones desiguales, toda una cartografía de unidades y dimensiones relativas, toda una geometría de los

vínculos afectivos, y en fin, un único y mismo plano de composición, virtualmente inabordable, en el cual se encuentran y desencuentran (se seccionan y proyectan, intersecan y diagraman) –las más de las veces sin buscarse– líneas y puntos, masas y figuras, como corrientes o intensidades literarias que pueblan la expresividad y la reflexión americanas sobre su literatura, su modernidad estética y la ética que ambas confieren a las políticas del arte.-

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Sor Juana Inés de la Cruz

2004 [1951]. *Obras completas* (4 tomos), México DF, FCE.

1994. *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*. Caracas, Ayacucho (edición al cuidado de Margo Glantz).

1995a. *Obras completas de sor Juana Inés de La Cruz*, Rosario, Nueva Hólade (CD).

1995b. *Inundación castálida* [1689], México, UNAM (ed. facsimilar, al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).

1995c. *Segundo Volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz* [1692], México, UNAM (ed. facsimilar, al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).

1995d. *Fama y Obras pósthumas* [1700], México, UNAM (ed. facsimilar, al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).

2004b. *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía, teatro, pensamiento, lírica personal, lírica coral, teatro, prosa*, Madrid, Espasa (edición al cuidado de Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers).

2004c. *Polémica*, Caracas, Ayacucho (selección y presentación de Mirla Alcibíades).

Juan del Valle y Caviedes

1984. *Obra completa*, Barcelona, Ayacucho. (Edición, prólogo, notas y cronología: Daniel R. Reedy).

1990. *Obra completa*, Lima, Banco de Crédito del Perú. (Edición de María Leticia Cáceres; estudios de Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena).

General (teórica y crítica)

Abreu Gómez, Emilio (1934). *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca*, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México.

----- (1951). "Sor Juana Inés de la Cruz. En el Tercer Centenario de su Nacimiento: vida y obra", en *Hispania*, 34-4: 321-326.

Acosta, Leonardo (1985). "El barroco de Indias y la ideología colonialista", en *El barroco de Indias y otros ensayos*, La Habana, Casa de las Américas: 11-52.

Adán, Martín (1982). *Obras en prosa*, Lima, Edubanco.

Adorno, Rolena (1987). "La 'Ciudad letrada' y los discursos coloniales", en *Hispanérica*, 48: 3-24.

----- (1992). "Los debates sobre la naturaleza del indio en el siglo XVI: textos y contextos", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 19: 47-66.

----- (1993). "Reconsidering colonial discourse for XVI and XVII centuries", en *Latin American Research Review*, 28: 135-145.

Adorno, Theodor W. (1991). *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós.

----- (2003). *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (2002). *Dialéctica del Iluminismo*, Madrid, Editora Nacional.

Agamben, Giorgio (2003). *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (ed. aumentada; trad. de Silvio Mattoni).

Aguilar, Gonzalo (2006). "Las costuras de la letra", en *Prismas*, 10: 173-176.

----- (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (2001). "Un lugar llamado Gregório de Matos", prólogo a Gregório de Matos, *Sátiras y otras maledicencias*, Buenos Aires, Corregidor: 9-28.

Aira, César (2003). *Copi*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

----- (2001). "Juan del Valle y Caviedes", en *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé-Ada Korn: 139-140.

----- (2008). "La intimidad", en *Boletín 13/14*: 6-12.

Alarcos García, Emilio (1955). "Quevedo y la parodia idiomática", en *Archivum*, Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo, t.V: 3-38.

Alatorre, Antonio (1977). "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", en *NRFH*, 26: 341-459.

----- (2010). "En torno al *Neptuno Alegórico* de Sor Juana", en *NRFH*, 58: 269-278.

----- (2003a). "Hacia una edición crítica de la obra de Sor Juana", en *NRFH*, 51: 493-526.

----- (2006). "Hacia una edición crítica de la obra de Sor Juana (Segunda Parte)", en *NRFH*, 53: 103-142.

----- (1987). "La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)", en *NRFH*, 25: 591-673.

----- (1980). "Para leer la *Fama y obras pósthumas* de Sor Juana de la Cruz", en *NRFH*, 29-2: 428-508.

----- (2007). *Sor Juana a través de los siglos* (2 tomos), El colegio de México-UNAM.

----- (1986). "Sor Juana y los hombres", en *Estudios*, 7: 7-27.

----- (2005). "Una *Defensa* del padre Vieira y un *Discurso* en defensa de sor Juana", en *NRFH*, 53: 67-96.

----- (2003b). "Un tema fecundo: las 'encontradas correspondencias'", en *NRFH*, 51: 81-146.

Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio (1998). "Una enfermedad contagiosa: los fantaseos sorbe Sor Juana", en *NRFH*, 46: 105-121.

Alberro, Solange (1999). *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*, México DF, FCE.

Alciato, Andrea (1993). *Emblemas*, Madrid, Akal.

Alcibíades, Mirla (2004). "Presentación", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Polémica*, Caracas, Ayacucho: vii-xx.

Altamirano, Carlos (2006). "La lección de escritura", en *Prismas*, 10: 177-180.

Anceschi, Luciano (1991). *La idea del Barroco*, Madrid, Tecnos.

Anderson Imbert, Enrique (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*, México DF, FCE.

Andrade, Mario de (1979). *Obra escogida*, Caracas, Ayacucho.

Antelo, Raúl (2000). "Gran industria y favela", en *Radar-Libros* suplemento cultural del diario *Página/12*, Buenos Aires (30 de mayo).

(2006). *María con Marcel*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Arellano, Ignacio (2000). "Problemas textuales y anotación de la obra poética de Juan del Valle y Caviedes", en Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti (eds.), *Edición e interpretación de textos andinos*, Madrid-Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert: 161-176.

- Arenal, Electra (2009). "Introducción", en sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno Alegórico*, Madrid, Cátedra: 11-45
- Arendt, Hannah (2008). *Sobre la revolución*, Buenos Aires, Alianza (trad. de Pedro Bravo)
- (1997). *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós (trad. de Rosa Sala Carbó).
- Aristóteles (1996). *Acerca del cielo*, Madrid, Gredos (trad. de Miguel Candel)
- (2006). *Poética*, Buenos Aires, Colihue (traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott)
- Arrom, Juan José (1951). "Criollo: definición y matices de un concepto", en *Hispania*, 34-2: 172-176.
- Auerbach, Eric (2006). *Mimesis*, México DF, FCE.
- Ávila, Affonso (1993). "Festa barroca: ideología e estrutura", en Ana Pizarro, *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo/Campinas, Memorial/UNICAMP: 235-263.
- (1971). *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, São Paulo, Perspectiva.
- Bajtín, Mijaíl (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, México DF, Alianza.
- (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus: 237-409.
- (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México DF, FCE.
- Baler, Pablo (2008). *Los sentidos de la distorsión*, Buenos Aires, Corregidor.
- Barrera, Trinidad (2009). "La obra de Juan del Valle y Caviedes: problemas de edición", en Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina, *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert: 29-39.
- Barthes, Roland (2012). "Centro vacío", en *Página/30*, 128: 31-34.
- (2003). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1982). *Investigaciones retóricas I*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- (1967). "Tácito y el barroco fúnebre", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral: 129-133.
- (1986). "Arcimboldo o El retórico y el mago", en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós: 133-151.
- Bataille, Georges (1988). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

- Baudelaire, Charles (2009). *Arte y modernidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Behn, Aphra (2008). *Historia de una monja*, en *Mujeres de Principios. Tres novelas cortas de autoras inglesas de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Lengua de Trapo: 4-98.
- Bénassy-Berling, Marie-Cécile (1983). *Humanismo y religión en Sor Juana*, México DF, UNAM.
- (1997). “Las monjas como miembros de la élite novohispana”, en *Actas. 49 Congreso Internacional del Americanistas (ICA)*, Quito: 1-17.
- Benévolo, Leonardo (1967). *Introducción a la arquitectura*, Buenos Aires, Tekné.
- (1994). *La captura del infinito*, España, Celeste Ediciones.
- Benjamin, Walter (1987). *Calle de dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- (2000). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península.
- (2006). *El origen del “Trauerspiel” alemán*, Madrid, Abada.
- (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, Cuenco de Plata (apostillas por Jorge Monteleone).
- (2007). *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Piedras de papel.
- Bellini, Guisepe (1966). “Actualidad de Juan del Valle y Caviedes”, en *Caravelle*, 7: 153-164.
- (1997). “Caviedes y Sor Juana”, en Jordi Aladro-Font (ed.), *Homenaje a Don Luis Monguió*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta: 63-69.
- (2008). “Italia, España, Hispanoamérica: una comunidad literaria renacentista”. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: *Studi di Letteratura ispano-americana*, Estratto, 33, Roma, Bulzoni, [s.a.]: 45-60.
- (2009). “Sátira y humor en Sor Juana”, en Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina (eds.), *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 41-57.
- Bergmann, Emilie (1993). “Ficciones de Sor Juana: poética y biografía”, en Sara Poot-Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México: 171-183.
- Beristáin, Helena (2004). *Diccionario de retórica y poética*, México DF, Porrúa.
- Beverley, John (1996a). “‘Máscaras de Humanidad’: Sobre la supuesta modernidad del Apologético de Juan de Espinosa Medrano”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43/44: 45-58.

- (1988). "Nuevas vacilaciones sobre el Barroco"; en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28: 215-227.
- (1993). "Poesía cortesana y festiva: literatura de homenaje", en Ana Pizarro, *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo/Campinas, Memorial/UNICAMP: 265-275.
- (1996b). "Sobre la situación actual de los Estudios Culturales", en José A. Mazzotti y Juan Cevallos (eds.), *Asedios a la Heterogeneidad Cultural*, Pittsburg, Asociación Internacional de Peruanistas: 455-474.
- Borges, Jorge Luis y J. E. Clemente (1963). *El Lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata.
- Bouzy, Christian (1993). "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos", en *Criticón*, 58: 35-45.
- Brading, David (2003). *Orbe indiano*. México DF, FCE.
- Bruno, Giordano (2007). *De los vínculos en general*, Buenos Aires, Cactus.
- Bustillo, Carmen (1997). *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Venezuela, Monte Ávila y Equinoccio.
- Buxó, José Pascual (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, UNAM.
- (1959). "Prólogo", en José Pascual Buxó (ed.) *Arco y certamen en la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*, México DF, Universidad Veracruzana: 7-50
- (1995). "Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía", en *Colonial Latin American Review*, 4-2: 85-100.
- Calvet, Louis-Jean (2005). *Lingüística y colonialismo*, Buenos Aires, FCE.
- Canetti, Elias (2000). *Masa y poder*, Barcelona, Alianza/Muchnik.
- Cândido, Antonio (1965). *Formação da literatura brasileira* (2 tomos), São Paulo, USP.
- (1980). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Ed. Nacional.
- Carilla, Emilio (1949). "Quevedo en América: sor Juana, Caviedes y el P. Aguirre", en *Quevedo. Entre dos centenarios*, Tucumán.
- (1952). "Sor Juana: ciencia y poesía", en *Revista de filología española*, 36: 30-40.

- Carpentier, Alejo (2003). *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Corregidor.
- (1967). *Tientos y Diferencias*, Montevideo, Arca.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2010). "Inaudible e invisible", en *Zama*, 2: 201-203.
- Cevallos, Francisco J. (1995). "Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial", en *Revista Iberoamericana*, 172-3: 501-515.
- Chang-Rodríguez, Raquel (1991). *El discurso disidente. Ensayos de literatura colonial peruana*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chartier, Roger (2007). *Escuchar a los muertos con los ojos*, Madrid, Katz.
- Chávez, Ezequiel (1931). *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz: y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*, Barcelona, Araluce.
- Checa, Jorge (1993). "Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso", en Sara Poot Herrera (Ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México DF, El Colegio de México: 127-136.
- Chiampi, Irlemar (1993). "La historia tejida por la imagen", prólogo a José Lezama Lima, *La expresión americana*, México DF, FCE: 9-33.
- Cicerón, Marco Tulio (2000). *Las paradojas de los estoicos*, México DF, UNAM (trad. de Julio Pimentel Álvarez)
- Ciordia, Martín (2004). *Amar en el Renacimiento*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- (2012). "Amar según Petrarca", en Martín Ciordia y Leonardo Funes (comps.), *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*, Buenos Aires, Colihue: 35-53.
- Ciordia, Martín y Leonardo Funes (2012). "Introducción", en Martín Ciordia y Leonardo Funes (comps.), *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*, Buenos Aires, Colihue: 7-32.
- Cisneros, Luis Jaime de (1990). "Estudio crítico", en Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa*, Lima, Banco de Crédito del Perú: 95-210.
- Cohen, Marcelo (2010). "De cómo nunca nos entendimos", en *Zama*, 2: 211-218.
- Colombi, Beatriz (2000). "Hablar *apassionada*: la carta de Monterrey de Sor Juana Inés de la Cruz", en Melchora Romanos (coord.), *Lecturas críticas de textos hispánicos*, Buenos Aires, Eudeba: 415-421.

----- (1996). "La respuesta y sus vestidos tipos discursivos y redes de poder en la Respuesta a Sor Filotea", en *Mora-Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 2: 60-66.

----- (1993). "Notas a una 'mujer docta': sujeto y escritura en Sor Juana", en *Actas VIII Jornadas de Investigación*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 11-16.

----- (2006). "Una gesta antiépica", en *Prismas*, 10: 181-183.

Colombí-Mongiό, Alicia de (2007). "Del Generalife hacia América", en *Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*, México DF, UNAM.

Colón, Cristóbal (2012). *Diario, cartas y relaciones*, Buenos Aires, Corregidor (selección prólogo y notas de Valeria Añón y Vanina Teglia)

Corominas, Joan (1997). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.

Costigan, Lucia Helena (1991). *A sátira e o intelectual criollo na colonia: Gregorio de Mattos e Juan del Valle y Caviedes*, Lima, Latinoamericana Editores.

----- (1992). "Relendo o Diente del Parnaso de Juan del Valle y Caviedes: una contribución para o estudo do intelectual criollo", en *Revista de Estudios Hispánicos*, a. 19: 211-220.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte.

Croce, Benedetto (1929). *Storia della età barocca in Italia*, Bari, Laterza.

Crone, G. R. (1956). *Historia de los mapas*, México, DF, FCE.

Curtius, Ernst Robert (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*, México DF, FCE.

Darío, Rubén (1934). "Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", en *Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, Buenos Aires, Nueva Buenos Aires.

De Campos, Augusto (2001). "De la América que existe: Gregorio de Matos", en Gregorio de Matos, *Sátiras y otras maledicencias*, Buenos Aires, Corregidor: 179-199.

De Campos, Haroldo (2004). "Barroco, neobarroco, transbarroco", prefacio a Claudio Daniel (organización, selección y notas), *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na America Latina*, São Paulo, Iluminuras: 13-16.

----- (1991). "El secuestro del barroco en la formación de la literatura Brasileña. El caso de Gregorio de Matos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 490: 25-48.

----- (1985). "Prólogo" a Oswald de Andrade, *Obra escogida*, Caracas, Ayacucho: 9-41.

- (1987). "Tradición, traducción, transculturación: historiografía y excentricidad", en *Filología*, 22: 45-53.
- De Certeau, Michel (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, Buenos Aires, Katz.
- De la Flor, Fernando R. (2002). *Barroco*, Madrid, Cátedra.
- (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid, Abada.
- De la Maza, Francisco (1968). *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México DF, UNAM.
- De Libera, Alain (2000). *La filosofía medieval*, Buenos Aires, Docencia.
- Deleuze, Gilles (1996). *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos.
- (1989). *El pliegue*, Barcelona, Paidós.
- (2006). *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.
- (2005). *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos.
- (2007). *Pintura*, Buenos Aires, Cactus.
- (2012). *Spinoza: Filosofía práctica*, Buenos Aires, Tusquets.
- (2002). *Spinoza y el problema de la expresión*, Madrid, Editora Nacional.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, México DF, Ediciones Era.
- (1998). *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós.
- (2002). *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- Díaz, Valentín (2010). "Severo Sarduy y el método neobarroco", en *Confluente*, 2: 40-59.
- Diego, Gerardo (1979). "Introducción", en *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Alianza: 9-55.
- Haperín Donghi, Tulio (2005). *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza.
- D'Ors, Eugenio (1964). *Lo barroco*, Madrid, Aguilar.
- Dosse, François (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, Buenos Aires, FCE.
- Duchamp, Marcel (1998). *Notas*, Madrid, Tecnos.

- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era.
- Egan, Linda (2003). "Contabilidad poética de Sor Juana: finos cálculos y 'errores' calculados", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 57: 7-15.
- (1997). *Diosas, demonios y debate: Las armas metafísicas de Sor Juana*, Salta, Biblioteca de Textos Universitarios.
- (1993). "Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista", en Sara Poot-Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México: 327-340.
- Egido, Aurora (1990). *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica.
- Ennis, Juan Antonio (2010). "La diferencia criolla", en Enrique Foffani (ed.), *Controversias de lo moderno*, Buenos Aires, Katatay: 35-58.
- Espinosa Medrano, Juan de (1982). *Apologético*, Caracas, Ayacucho.
- Femenías, María Luisa (1995). "Filosofías de cocina o Acerca del feminismo de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Deva*, 2: 32-41.
- Fernández Moreno, César (Coord.) (1972). *América Latina en su literatura*, México-París, Siglo XXI/Unesco.
- Fernández Ramos, José Carlos (2012). "Hobbes, Gracián, y la Razón de Estado", en *Intersticios*, 6-2: 309-321.
- Fernández Retamar, Roberto (1994). "'Orígenes' como revista", en *Thesaurus*, 49-2: 293-322.
- Ferrater Mora, José (1983). *Diccionario de filosofía abreviado*, México DF, Hermes.
- Ferré, Rosario (1985). "El misterio de los retratos de Sor Juana", en *Escritura*, 19/20: 13-32.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael (2007). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Medellín, Pontificia Universidad Javeriana/Universidad de Antioquía.
- Foffani, Enrique (2010). "La extraña familia", en *Radar-libros*, suplemento del diario *Página/12*, Buenos Aires (domingo 24 de octubre).
- Fort, María Rosa (1991). "Juego de Voces: los sonetos de amor y discreción de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34: 33-45.
- Foucault, Michel (2012). *Esto no es una pipa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2004). *Historia de la locura en la época clásica* (2 tomos), Buenos Aires, FCE.

- (2003). *Historia de la sexualidad* (3 tomos), Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2002). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2001). *Vigilar y castigar*, México DF, Siglo XXI.
- (2010). *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010 (apostillas por Daniel Link)
- Franco, Jean (1993). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México DF, El Colegio de México-FCE.
- Freyre, Gilberto (1977). *Casa-Grande y Senzala*, Caracas, Ayacucho.
- Funes, Leonardo (2012). “Tradiciones líricas y tradiciones narrativas del amar en la Castilla del siglo XV”, en Martín Ciordia y Leonardo Funes (comps.), *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*, Buenos Aires, Colihue: 147-170.
- Gamerro, Carlos (2010). *Ficciones barrocas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- García Arranz, José Julio (2002). “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”, en Antonio Pablo Bernat Vistarini y John T. Cull (coords.). *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, España, Universitat les Illes Balears: 229-255.
- García-Bedoya M., Carlos (2000). *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*, Lima, UNMSM.
- Garcilaso de la Vega, Inca (2004). *Comentarios Reales de los Incas* (2 tomos), México DF, FCE.
- (1945). *Historia General del Perú*, Buenos Aires, Emecé (edición de Ángel Rosenblat)
- (1996). *Traducción de los Diálogos de amor de León Hebreo*, Madrid, Biblioteca Castro (edición y prólogo de Andrés Soria Olmedo).
- Genette, Gérard (1970). *Figuras*, Córdoba, Ediciones Nagelkop.
- Graves, Robert (1996). *Los mitos griegos* (2 tomos), Buenos Aires, Alianza.
- Guerrero, Luis Juan (2008). *Estética operatoria en sus tres dimensiones*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Ginzburg, Carlo (2008). *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península/Océano.
- (1989). “Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII”, en *Mitos, emblemas e indicios*, Madrid, Gedisa: 94-132.

Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.

----- (2008). "El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link", en *Boletín 13/14*: 55-63.

----- (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Glantz, Margo (2006). *Ensayos sobre Literatura Colonial. Obra reunida I*, México DF, FCE.

----- (1994). "Prólogo", en *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*. Caracas, Ayacucho.

González, Aníbal (2001). "El temor a la escritura: la literatura y la crítica literaria iberoamericanas ante un nuevo siglo", en *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 4.

González Echevarría, Roberto (2002). *Crítica práctica/Práctica crítica*, México DF, FCE.

----- (1992). "Poética y modernidad en Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 19: 221-237.

Gorelik, Adrián (2006). "Intelectuales y ciudad en América Latina", en *Primas*, 10: 163-172.

Gracián, Baltasar (1943). *Obras completas* (3 tomos), Buenos Aires, Poblet.

Grimal, Pierre (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós.

Grimson, Alejandro (2010). "Culture and Identity: two different notions", en *Social Identities*, 16-1: 63-79.

Grossi, Verónica (2007). *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Grüner, Eduardo (2002). "Barroco y sus hermanos. Fragmentos con punto final", en *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma: 276-284.

----- (2010). *La oscuridad y las luces*, Buenos Aires, Edhasa.

Gruzinski, Serge (2000). *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós.

----- (2003). *La guerra de las imágenes*, México DF, FCE.

Gutiérrez, Juan María (2004). *Historia y crítica*, Caracas, Ayacucho.

----- (1957). "Juan del Valle y Caviedes. Fragmento de unos estudios sobre la literatura poética del Perú", en *Escritores coloniales americanos*, Buenos Aires, Raigal: 257-289.

Halperin, David (1999). *¿Por qué Diótima es mujer? El erós platónico y la representación de los sexos*, Córdoba (Argentina), El cuenco de plata.

Hampe Martínez, Teodoro (1992). "El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial", en *Revista de Estudios hispánicos*, 19: 191-209.

Hansen, João Adolfo (1989). *A satira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*, São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria de estado da Cultura.

----- (2008). "Barroco, Neobarroco e outras ruínas", en Mariel Reynoso y Lillian von der Walde (eds.) "Dossier Virreinos", en *Destiempos*, 14: 169-215.

Hatzfeld, Helmut (1948). "A critical survey of the recent baroque theories", en *Thesaurus*, IV-3: 461-491.

----- (1964). *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.

Hauser, Arnold (2002). *Historia social del arte* (2 tomos), Buenos Aires, Debate.

Henríquez Ureña, Pedro (1917). "Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Revue Hispanique*, 40: 161-214

----- (2000). *Ensayos*, Madrid, ALLCA XX-Sudamericana (col. Archivos).

----- (1947). *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México DF, FCE.

----- (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México DF, FCE.

----- (1989). *La utopía de América*, Caracas, Ayacucho.

Hinojo Andrés, Gregorio (2003). "Fuentes clásicas y renacentistas del *Neptuno alegórico*", *Nova Tellus*, 21-2: 177-202.

Hobsbawm, Eric (1999). *La era del imperio (1875-1914)*, Buenos Aires, Crítica.

----- (1997). *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica.

Hofstadter, Douglas R. (2007). *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets.

Hopkins Rodríguez, Eduardo (1975). "El desengaño en la poesía de Juan del Valle y Caviedes", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2: 7-19.

- Horacio (1940). *Sátiras y epístolas*, Buenos Aires, Losada.
- Hutcheon, Linda (1981). "Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática", en *Poétique*, 46: 140-155 (trad. de E. Noya y M. P. Soldán).
- Jaeger, Werner (2005). *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México DF, FCE.
- Johnson, Julien Greer (1993). *Satire in Colonial Spanish America Turning the New World Upside Down*, Austin University of Texas Press.
- Junco, Alfonso (1998). "La Carta Atenagórica de sor Juana Inés de la Cruz", en Joaquim de Montezuma de Carvalho, *Sor Juana Inés de la Cruz e o Padre António Vieira. Ou a disputa sobre as finezas de Jesus Cristo*, Lisboa, Vega: 139-153.
- Kristeller, Paul Oscar (1993). "El humanismo y el escolasticismo en el Renacimiento italiano", en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, FCE: 115-149. (Compilación y prólogo de Michael Mooney)
- Lacan, Jacques (2008a). *El seminario. Libro XX. Aún*, Buenos Aires, Paidós.
- (2008b). *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Larsen, Neil (1993). "En contra de la des-estetización del 'Discurso' colonial", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37: 335-342.
- Las Casas, Bartolomé de (2004). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Edaf.
- Lasarte, Pedro (2006). *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Cavides*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lautréamont (1988). *Obra Completa*, Madrid, Akal (edición bilingüe; trad. de Manuel Álvarez Ortega)
- Lavallé, Bernard (1993). *Las promesas ambiguas*, Lima, Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lázaro Carreter, Fernando (1966). *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Anaya.
- Leonard, Irving A. (2004). *La época barroca en el México colonial*, México DF, FCE.
- (2006). *Los libros del conquistador*, México, FCE.
- Lévi-Strauss, Claude (2011). *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós.
- Lezama Lima, José (1994). *Diarios*, México DF, Era.
- (1970). *Esferaimagen*, Barcelona, Tusquets.
- (1993). *La expresión americana*, México DF, FCE.

- Libertella, Héctor (2000). *El árbol de Saussure*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*, Buenos Aires, El Andariego.
- Link, Daniel (2003). *Cómo se lee*, Buenos Aires, Norma.
- Lohmann Villena, Guillermo (1990). "El entorno" y "El personaje", en Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa*, Lima, Banco de Crédito del Perú: 3-90.
- López Bueno, Begonia (2006). "Direcciones del Barroco novohispano: Domínguez Camargo, Valle y Caviedes y sor Juana Inés de la Cruz", en B. López Bueno (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis: 275-286.
- (2008). "El canon espitolar y su variabilidad", en Begonia López Bueno (dir.), *La poesía en el Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Salamanca, Universidad de Sevilla [edición digital]: 45-60.
- López Estrada, Francisco (2008). "La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación", en Begonia López Bueno (dir.), *La poesía en el Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Salamanca, Universidad de Sevilla [edición digital]: 27-60.
- López Martínez, Miguel (2005). "Sociología del espacio: legado teórico y productividad empírica", en *Reis*, 109: 127-154.
- López Pinciano, Alonso (1953). *Philosophia Antigua Poética* (3 tomos), Madrid, Instituto Miguel de Cervantes.
- López Poza, Sagrario (2003). "La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*", en *La perinola*, 7: 241-270.
- Lorente Medina, Antonio (1999). "Caviedes y su mundo limeño", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28: 847-865.
- Löwy, Michael y Robert Sayre (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Luciani, Frederick (1987). "Juan del Valle y Caviedes: El Amor médico", en *Bulletin of Spanish Studies*, 64: 337-348.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (1984). "Tretas del débil", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (ed.), *La sartén por el mango, encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Huracán: 47-54.
- Luiselli, Alessandra (1993). "Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz", en Sara Poot Herrera, *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando*, México, El colegio de México: 137-157.

Mabille, Pierre (s/f). "Espejos", en *Del nuevo mundo y otros escritos*, Barcelona, Etcétera: 11-22.

Macrí, Oreste (1960). "La historiografía del barroco literario español", en *Thesaurus*, t.15, 1-2-3: 1-70.

Mallarmé, Stéphane (2002). *Antología*, Madrid, Visor.

----- (2008). *Cartas sobre la Poesía*, Caracas, El perro y la rana (selección, traducción, prólogo y notas de Rodolfo Alonso).

Maravall, José Antonio (1998). *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.

Marchese, Ángel y Joaquín Forradellas (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

Márquez Rodríguez, Alexis (1984). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México DF, Siglo XXI.

Marramao, Giacomo (2006). *Pasaje a Occidente*, Buenos Aires, Katz.

Martínez-San Miguel, Yolanda (1997). "Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana", en *Revista Iberoamericana*, 181: 631-648.

Marx, Karl y Friedrich Engels (2003). *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue (selección e introducción de Miguel Vedda).

Marzo, Jorge Luis (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Madrid, Katz.

Mazzotti, José Antonio (2000). "Introducción", en *Las agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 5-33.

Méndez Plancarte, Alfonso (2004 [1951]). "Introducción", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas I. Lírica personal*, México DF, FCE: vii-lxviii.

Millares, Selena (1995). "La lírica de Sor Juana y el alma barroca", en *Cuadernos hispanoamericanos*: 83-95.

Montezuma de Carvalho, Joaquim de (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz e o Padre António Vieira. Ou a disputa sobre as finezas de Jesus Cristo*, Lisboa, Vega.

Monsiváis, Carlos (2004). "La ciudad letrada: la lucidez crítica y las vicisitudes de un término", en Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajarar: 5-29.

Moraña, Mabel (2010). "Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca", en *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert: 51-91.

----- (1988). "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28: 229-251.

----- (2009a). "Postscriptum", en Vitulli y Solodkow, *Poéticas de lo criollo*, Buenos Aires, Corregidor: 485-490.

----- (2009b). "Repensando a Mariátegui: América Latina, posmodernidad y cultura política", en *El hablador.com*, 17 (entrevista realizada por Johnny Zevallos, en www.elhablador.com)

----- (1990) "Orden dogmático y marginalidad en la *Carta de Monterrey* de sor Juana Inés de la Cruz", en *Hispanic Review*, 58: 205-225

----- (1998). *Viaje al silencio*, México DF, UNAM.

Mumford, Lewis (1966). *La ciudad en la historia* (2 tomos), Buenos Aires, Infinito.

Myers, Jorge E. (2006). "Las letras del poder: apogeo y catástrofe", en *Primas*, 10: 205-208.

Navarrete, Ignacio (1997). *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos.

O'Gorman, Edmundo (2004). *La invención de América*, México DF, FCE.

Olivares Zorrilla, Rocío (1995). "'El sueño' y la emblemática", en *Literatura mexicana*, 6-2: 367-398.

----- (2006). "Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana", en *Prolija memoria*, nº1-2: 91-112.

Ortega, Julio (2006). "Cervantes y Sor Juana: la hipótesis del barroco", en *Hispanic Review*, 74: 165-180.

Ovidio (2009). *Metamorfosis*, Madrid, Alianza (trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín).

Palma, Ricardo (1977). "El poeta de la Ribera, Don Juan del Valle y Caviedes", en *Cien tradiciones peruanas*, Venezuela, Ayacucho.

Panofsky, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.

----- (2000). "¿Qué es el barroco?", en *Sobre el estilo*, Barcelona, Paidós: 35-111.

----- (1988). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza.

Parodi, Claudia (2008). "El lenguaje de las fiestas: arcos triunfales y villancicos", en *Destiempos.com*, nº14: 472-483.

- Pasolini, Pier Paolo (2002). *Pier Paolo Pasolini: el cine como crítica cultural*, Buenos Aires, UBA-FFyL.
- Pauls, Alan (2008). "El fondo de los fondos", en *Boletín 13/14*: 47-54.
- Paz, Octavio (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México DF, FCE.
- Peale, C. G. (1973). "La sátira y sus principios organizadores", en *Prohemio*, IV: 189-210.
- Peirce, Charles S. (1986). *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión (trad. de Beatriz Bugni).
- Penhos, Marta (s/f). *Materiales para el estudio de la Pintura Hispanoamericana (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires, UBA-FFyL. (CD)
- Peña, Margarita (2005). "Petrarca y otros poetas italianos en el cancionero novohispánico *Flores de baria poesía*", en *Biblioteca Cervantes Virtual*, Alicante.
- Perelmuter Pérez, Rosa (1983). "La estructura retórica de la *Respuesta a sor Filotea*", *Hispanic Review*, 51: 147-158.
- Pérez Amador Adam, Alberto (2007). *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Pérez Lasheras, Antonio (1994). *Fustigat mores. Hacia un concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad.
- Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue.
- Petrarca, Francesco (1997). *Cancionero* (2 tomos), Madrid, Cátedra (ed. bilingüe, traducción de Jacobo Cortines).
- Pfandl, Ludwig (1983). *Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM.
- Picón Salas, Mariano (1978). *De la conquista a la independencia*, México DF, FCE.
- (1983). *Viejos y Nuevos Mundos*, Caracas, Ayacucho.
- Platón (2008). *Banquete*, Barcelona, Del nuevo extremo-Gredos (introducción, traducción y notas de Marcos Martínez Hernández).
- Porrúa, Ana (2008). "'Cosas que se están hablando': versiones del neobarroco", en *Boletín 13/14*: 84-94.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales*, Buenos Aires, Unqui.
- Prat Ferrer, Juan José (2007). "Las culturas subalternas y el concepto de oratura", en *Revista de Folklore*, 316: 111-119.

----- (2010). "Oralidad y oratura", en *Literatura popular*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz (edición digital): 15-30.

Prieto, Martín (2007). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", en Sergio Delgado y Julio Premat (eds.), *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*, Cahiers de LI.RI.CO, n°3, Université de Paris 8-Université de Bretagne-Sud, París: 23-44.

Proust, Marcel (2010). *El indiferente y otros textos*, Palma, José de Olañeta Ed.

----- (1993). *La muerte de las catedrales*, Bogotá, Norma.

Puccini, Dario (1997). *Una mujer en soledad*, México DF, FCE.

Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.

----- (1985). "La democratización enmascaradora del tiempo modernista", en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Ayacucho: 117-128

----- (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego.

Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México DF, FCE.

----- (2012). "La descolonización del saber. Entrevista a Bartolomeu Melià", en *Abehache*, 2: 175-203.

Reedy, Daniel R. (1984). "Prólogo", en Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa*, Barcelona, Ayacucho: ix-xlv.

----- (1992). "Juan del Valle Caviedes", en Luis Íñigo Madrigal, *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (tomo 1), Madrid, Cátedra: 295-300.

Reyes, Alfonso (1991). *Última tula y otros ensayos*, Caracas, Ayacucho.

Ricard, Robert (1998). "Antonio Vieira y sor Juana Inés de la Cruz", en Joaquim de Montezuma de Carvalho, *Sor Juana Inés de la Cruz e o Padre António Vieira. Ou a disputa sobre as finezas de Jesus Cristo*, Lisboa, Vega: 155-176.

Rivero, Eliana (2009). "Ambigüedades genéricas: Sor Juana y las fronteras de la crítica", en *Letras femeninas*, 1: 191-209.

Romero, José Luis (2005). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2009). *La ciudad occidental*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Rose, Sonia V. (2008). "Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal: el caso de la Academia Antártica", en Jorge Myers (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina* (vol. I). Madrid, Katz: 79-93.

Rosenblat, Ángel (1984). *Estudios sobre el español de América*, Caracas, Monte Ávila.

Ross, Kathleen (1994). "Carlos Sigüenza y Góngora y la cultura del barroco hispanoamericano", en *Relecturas del Barroco de Indias*, Hanover, Ediciones del Norte: 223-244.

Rousset, Jean (2009). *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado.

Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama.

Ruiz de la Cierva, María del Carmen (2008). "Los géneros retóricos desde sus orígenes hasta la actualidad", en *Revista Rhêtoriké*, #0: 1-40.

Sabat de Rivers, Georgina (1992). *Estudios de Literatura hispanoamericana*, Barcelona, PPU.

Saer, Juan J. (2004). *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

Sánchez, Luis Alberto (1937). *Breve historia de la literatura americana*, Santiago de Chile, Ercilla.

----- (1951). *La literatura peruana*, Asunción del Paraguay, Guaranía.

----- (1939). "Un Villon criollo", en *Nosotros*, IV-X: 219-226.

Santa Cruz, María Isabel (1992). "Filosofía y feminismo en Sor Juana Inés de la Cruz", en Celia Amorós (coord.), *Actas del seminario permanente Feminismo e Ilustración*, Madrid, Instituto de Investigaciones feministas-Universidad Complutense.

Sarduy, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.

----- (2011). *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata (apostillas por Valentín Díaz).

----- (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE.

Scavino, Dardo (2009). *El señor, el amante y el poeta*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (2010). "Giordano Bruno, *De Vinculis in genere* (1591)", en *Escritores del mundo*, 1 [www.escritoresdelmundo.com]

Schons, Dorothy (1927). *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores.

----- (1929). "Nuevos datos para la biografía de Sor Juana", en *Contemporáneos*, 3: 161-176.

----- (1926). "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz", en *Modern Philology*, 24: 141-162.

Schumm, Petra (1994). "Nuevas tendencias de la investigación sobre el barroco brasileño", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 40: 127-139.

Sebastián, Santiago (2007). *El barroco iberoamericano*, Madrid, Encuentro, 2007.

Séneca, Lucio A. (1905). *Epístolas morales*, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando (trad. de Francisco Navarro y Calvo).

Sigüenza y Góngora, Carlos de (1984). *Seis obras*, Caracas, Ayacucho.

Solodkow, David (2009). "Mediaciones del yo y monstruosidad: Sor Juana o el 'Fénix' barroco", en *Revista chilena de literatura*, 74: 139-147.

Spinoza, Baruch (2007). *Epistolario*, Buenos Aires, Colihue (introducción y notas de Diego Tatián y traducción de Oscar Cohan).

----- (1984). *Ética demostrada según el orden geométrico*, Buenos Aires, Orbis-Hyspamerica (introducción, traducción y notas de Vidal Peña).

----- (2003). *Tratado político*, Argentina, Quadrata (introducción y notas de Ernesto Funes y traducción de Eric Fontanals).

----- (2008). *Tratado de la reforma del entendimiento*, Buenos Aires, Colihue (introducción, traducción y notas de Boris Eremiev y Luis Placencia).

----- (1989). *Tratado de la reforma del entendimiento y otros escritos*, Madrid, Tecnos (estudio preliminar, traducción y notas de Lelio Fernández y Jean Paul Margot).

Spivak, Gayatri C. (2011). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*, Buenos Aires, Cuenco de Plata (apostillas por Marcelo Topuzian).

Steffanell, Alexander (2009). "Análisis de las estrategias discursivas en la 'Carta de Monterrey' de sor Juana Inés de la Cruz", en *Encuentros*, 14: 111-122.

Schwartz Lerner, Lía (1987). "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", en *Edad de Oro*, VI: 215-235.

Tamayo Vargas, Augusto (1982). "Lo barroco y 'el Lunarejo'", en Juan de Espinosa Medrano, *Apologético*, Caracas, Ayacucho: ix-lviii.

Tanizaki, Junichirō (2002). *El elogio de la sombra*, Madrid, Editora Nacional.

Tapié, Victor-Lucien (1965). *El barroco*, Buenos Aires, Eudeba.

- Tatián, Diego (2012). *Baruch*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra.
- (2007). "Introducción", en Baruch Spinoza, *Epistolario*, Buenos Aires, Colihue: vii-lvi.
- (2009). *Spinoza. Una introducción*, Buenos Aires, Quadrata-Biblioteca Nacional.
- Tenorio, Martha Lilia (1994). "'Copia divina'. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana", en *Literatura mexicana*, 5-1: 5-29.
- (1999). *Los villancicos de sor Juana*, México DF, El Colegio de México.
- Ticknor, George (1851). *Historia de la literatura española* (4 tomos), Madrid, imprenta de Rivadeneyra.
- Tiniánov, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus (introducción de Jorge Panesi y trad. de Eugenio López Arriazu).
- Toman, Rolf (ed.) (2007). *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, China, h.f. Ullmann.
- Torres, Daniel (1989). "Diente del Parnaso de Caviedes: de la sátira social a la literaria", en *Mester*, 18: 115-121.
- Ventura, Roberto (1991). *Estilo tropical. História cultural e polémicas literárias no Brasil*. São Paulo, Companhia Das Letras.
- Verissimo, José (1963). *História da Literatura Brasileira*, Brasília, UNB.
- Vitulli, Juan M. y David M Solodkow (compilación, edición e introducción) (2009). *Poéticas de lo criollo*, Buenos Aires, Corregidor.
- Volek, Emil (1979). "Un soneto de sor Juana Inés de la Cruz: 'Detente sombra de mi bien esquivo'", en *Cuadernos Americanos*, 223: 196-211.
- Vossler, Karl (1935). *La décima musa de México, sor Juana Inés de la Cruz*, Investigaciones Lingüísticas, México.
- Weber, Max (1979). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península.
- Wellek, René (1946). "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", en *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, V: 78-80.
- White, Hayden (2011). *La ficción de la narrativa*, Buenos Aires, Eterna cadencia.

- Williams, Raymond (2003). *Palabras claves*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Wittgenstein, Ludwig (2010). *Obra completa* (2 tomos), Madrid, Gredos.
- Wölfflin, Heinrich (2007). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Woodhouse W. (1986). "Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro", en *Actas del Octavo Congreso Internacional de Hispanistas* (A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff, G. W. Ribbans), Madrid, Istmo: 749-753.
- Woolf, Virginia (1993). *Un cuarto propio*, Chile, Un cuarto propio.
- Xirau, Ramón (1967). *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Eudeba.
- Yllera Fernández, Alicia (1983). "La definición del barroco literario y su posibilidad de aplicación a la literatura francesa del siglo XVII", en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC: 1757-1779 (vol.3).
- Zaffaroni, Eugenio Raúl (2012). *La Pachamama y el humano*, Buenos Aires, Colihue-ed. Madres de Plaza de Mayo.
- Zanetti, Susana (1995). "Estudio preliminar", en sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño y otros textos*, Buenos Aires, Losada: 7-63.
- (2000). "¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano", en *Voz y Escritura*, 10: 227-241.
- Zavala, Iris (1980). "Burlas al amor", en *NRFH*, 29: 367-403.