



## ¿De qué hablamos cuando hablamos de barroco?<sup>1</sup>

**Facundo Ruiz<sup>2</sup>**

UBA – CONICET

[nofacundos@gmail.com](mailto:nofacundos@gmail.com)

**Resumen:** La noción, relativamente moderna, de barroco ha sido a lo largo del siglo XX y, con renovado impulso, en los últimos treinta años, un asunto teórico y crítico muy estudiado y discutido, y casi inevitable a la hora de pensar la historia literaria y crítica latinoamericana. Dos cuestiones han guiado, central pero desigualmente, su interés: una, referente a su concepto; otra, pertinente a su corpus. Y así, es frecuente que la relación entre concepto y corpus, ya por sobreentendida ya por autoevidente, resulte desatendida o permanezca implícita. En este sentido, este ensayo pretende no sólo visualizar dicha noción y algunos de sus problemas teórico-críticos pertinentes; sino, y en términos metodológicos, responder a la siguiente pregunta: ¿cuál es la relación entre la noción “barroco” y sus corpus (o ciertos corpus)? Finalmente: ¿qué hace del “barroco” (noción y corpus) algo tan exquisito y tan extendido en la crítica literaria?

**Palabras clave:** Barroco – Neobarroco – Práctica crítica – Sor Juana Inés de la Cruz – Literatura latinoamericana

---

<sup>1</sup> Una primera versión de las ideas aquí desarrolladas fue presentada –en 2012– en el segundo coloquio *Barrocos contrapuntos* en Buenos Aires con el título “Barroco: ese objeto crítico”. En 2013, en Santiago de Chile, una segunda versión titulada “Objetos Verbales No Identificados. Barroco crítico” fue expuesta en el primer encuentro *Barrocos fronterizos*. Agradezco a ambas reuniones y a quienes entonces comentaron estas ideas pues a ellos se debe esta tercera versión y su título, ya que de una u otra forma, esa había sido la pregunta que –sin saberlo– había estado guiando las respuestas tentativas. Por todo esto, he preferido mantener el carácter ensayístico del texto.

<sup>2</sup> **Facundo Ruiz.** Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente de literatura latinoamericana. Es becario posdoctoral de CONICET con el proyecto “El objeto literario y crítico *barroco* en América Latina: surgimiento (XVII) y consolidación (XX) luso-hispana”, en el cual se enmarca el ensayo aquí presentado. Desde 2010 dirige el grupo *Estudios barrocos americanos* en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. Recientemente, como coordinador, ha publicado *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (en colaboración con Pablo Martínez Gramuglia). Actualmente prepara una edición anotada de parte de la obra histórica de sor Juana Inés de la Cruz.

**Abstract:** Throughout the twentieth century, and specially in the last thirty years, the relatively modern notion of the Baroque has been a most studied and discussed theoretical and critical issue, almost mandatory when thinking about Latin American literary and critical history. Two issues have centrally but unequally guided the interest in the Baroque: one, referred to its concept, and the other related to its corpus. Therefore, the relation between concept and corpus remains unattended or implicit, being considered as understood or self-evident. In this regard, this essay tries not only to visualize this notion and some of its theoretical and critical problems, but also -in methodological terms- to answer the following question: ¿what is the relation between the idea of the “Baroque” and its corpus, or some of its corpus? Finally, ¿what makes the “Baroque” idea and corpus something so exquisite and extended through literary critique?

**Keywords:** Baroque – Neobaroque – Critical practice – Sor Juana Inés de la Cruz – Latinamerican literature

Difícilmente alguien entre a una cocina, o sentado a la mesa reciba un plato servido, y exclame cuán *art nouveau* es la preparación, la presentación o ambas cosas; y aun cuando Leonardo Da Vinci dedicó no pocos esfuerzos al desarrollo culinario –siendo para muchos el creador de la “nouvelle cuisine”–, es casi imposible que alguien distinga los huevos revueltos (con queso, manteca, sal y pimienta) o las varias maneras de preparar y servir la polenta (con ciruelas, aros de cebolla o anchoas) –por él sugeridos y practicados en el restorán Los tres caracoles– como típicamente renacentistas; y a pocos se les ocurriría decir que un edificio o un peinado es realista así como tal o cual vestido o conjunto de prendas muy simbolista. Sin embargo, y como si tratara de un evangelio apócrifo, o quizá, de un moderno mantra, barroco puede predicarse de todo –aunque no indistintamente: y he aquí la cuestión. ¿Qué hace de cualquier objeto verbal no identificado un candidato al barroco? Vale decir: ¿cuál es protocolo crítico que permite que cualquier objeto (especialmente verbal pero no sólo) devenga barroco?

Y esto, lejos de reducir el impacto del barroco e incluso la sorpresa de su advenimiento, fuerza –al menos en una primera instancia– a afinar el oído. Quiero decir que cuando leo que “Vietnam [la guerra] fue el resultado lógico de veinte años de cambio técnico barroco” (Kaldor *El arsenal* 161), es decir, el resultado de una eficacia militar decreciente y un coste industrial creciente que “la tecnología militar barroca” –entendida como la “tendencia a la mejora y multiplicación de funciones” armamentísticas (Kaldor *El arsenal* 17-8) – habría resuelto, pienso en afinar el oído. Más aún cuando esa “tendencia a la mejora y multiplicación de funciones” de las tecnologías de escritura no parece estar tan alejada de cierta –y muy extendida– concepción de “barroco”. Nuevamente, el barroco adviene de forma sorpresiva y su impacto, lejos de reducirse, confirma esa pregnancia ciertamente barroca que define lo que llamaré –en términos críticos– la *remanencia* del barroco, esto es, su inmensa fuerza para permanecer y –sobre todo– para hacer permanecer.

Quizá suceda con “barroco” algo del orden de los camellos y *El Corán*, según el ingenioso pero errado comentario de Borges (pues hay, como ha demostrado Zaid “Camellos del Corán”, al menos 19 menciones a camellos en *El*

Corán): en el siglo XVII –período históricamente barroco– ningún “barroco” se dice tal; en el siglo XX –cuando se consolida críticamente el barroco– todo “barroco” además de serlo debe, enfáticamente, decirlo –dado que lo que vale, retóricamente, no es la redundancia sino la tautología– y así se nombran: neobarroco, neobarroso, barrocodélico, neobarroso, neobarrocho, transbarroco, barrococó, neoberraco (cf. Mateo del Pino *Ángeles*). Y no sólo se nombran sino que se modulan: híper-anti-homo-meta-post / barroco. Y señalo, porque no me detendré en esto, que curiosa pero no casualmente todas estas denominaciones son americanas (o en ese espacio producen y reproducen, distribuyen y consagran, su sentido). Lo que sin duda sucede con “barroco” es que no se trata de una página en blanco: como ocurre con el concepto de diagrama de Francis Bacon, para hablar de “barroco” quizá sea necesario operar críticamente “una zona de remoción” (Deleuze *Pintura* 53), quitar, distinguir o recomponer, pues el barroco es una noción llena de cosas, e incluso, llena de clichés que –como apunta Deleuze (*Pintura* 54)– son ideas y cosas completamente hechas. Y de aquí que barroco sea una catedral y un poema tanto como una forma (para muchos improductiva) de llevar las cuentas o de hacer uso de elementos fastuosos o culinarios. En conclusión, nada más inane que pensar el barroco como un casillero vacío, como una forma sin contenido o como un contenido sin contorno (ese significante, ese hermetismo, ese exceso); nada más “completamente hecho” que el barroco así concebido. Y cuando digo completamente hecho entiendo que –así concebido– el barroco es exactamente lo contrario de un *ready made*, pues termina haciendo y concibiendo lo ya hecho como algo *completamente hecho*, es decir, algo que en buena medida es incapaz de hacer o pensar ya nada, pues descompone sin componer, analiza sin sintetizar, depone sin proponer. Y sobre todo, un barroco así concebido se arriesga cada vez más a ser algo que adviene críticamente (de ahí su remanencia literaria) pero no interviene conceptualmente (de ahí cierta pérdida de incidencia teórica). Notable respecto de esto último es la todavía actual operación antológica que criba la literatura hasta dar con sus (momentos, textos, escritores o gestos) barrocos pero sin actualizar el cedazo: una perspectiva que

permite vistas y panoramas sin duda singulares y muchas veces efectivos, e incluso necesarios para re-cartografiar ese mundo; pero que olvida cómo o qué hay en esa locura de ver, pues muchas veces –como predijo sor Juana y Carpentier hizo carne– quienes así proceden “todo lo ven pintado a su deseo” (sor Juana Obras 395 v.11).

En este sentido, entiendo que –en términos generales– 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 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 (*Sobre el concepto*)– 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 (*La memoria*) 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 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 *El grado cero*) o “punto de fricción total” (Cornejo Polar *Escribir*) 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 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 inevitable<sup>3</sup>. Cardinales también, aunque equinocciales, han sido las obras poéticas de Juan del 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 *Desencuentros*) 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 (*La expresión*)– “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 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

---

<sup>3</sup> 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 la distinción barroca, la singularidad de su corpus.

“productos de lectura” (intercontinental)<sup>4</sup>. 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) en lo que hace al corpus barroco del siglo XVII sino que, en el territorio de la lengua (Ludmer *Aquí*), 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.

En este sentido, quisiera proponer una y a lo sumo dos ideas o problemas que –a mi entender– hacen del barroco un objeto crítico absolutamente fundamental y fundador, pues se trata –siempre que se trate de barroco– de un tema de vínculos, es decir (y simultáneamente), de un vínculo referencial y de un vínculo práctico. Así, no sólo todo lo “barroco” fuerza a preguntarse *a qué refiere*: ¿a qué refiere *Las meninas* de Velázquez o al menos ese uso de la perspectiva?, ¿a qué refiere el yo lírico de los poemas amorosos de sor Juana: a su vida, a una convención retórica, a una situación política?, ¿a qué refiere Góngora cada vez que abre el grifo de su pluma?, ¿a qué refiere ese uso de la lengua, de las formas, de los afectos?, ¿a qué refiere barroco, neobarroco o transbarroco?; sino que, también, todo lo “barroco” pone en cuestión la práctica misma, su capacidad, los límites entre los cuales algo (barroco) tiene y produce sentido: ¿cuáles son las condiciones en las cuales eso (una obra, un período, un concepto; vale decir: el *Quijote*, la Contrarreforma o el pliegue) es barroco?; y siendo barroco, ¿de qué es capaz? ¿Cómo hace el barroco para hacer eso, es

---

<sup>4</sup> Esta “doble condición” (localización y colocación) es más que 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 (cf. Grüner *La oscuridad*).

decir, estar siempre lleno de cosas e ideas completamente hechas y, sin embargo, en permanente remanencia?

Podría objetarse que este tipo de preguntas (referenciales y prácticas) conciernen al arte en su conjunto o, *mutatis mutandi*, a las modernas ciencias humanas (Renacimiento mediante). Es posible; pero también es evidente, aunque no simple, que el barroco (sus obras, períodos o conceptos) han hecho de estos vínculos, y singularmente: de estos vínculos en su sentido ético y estético, un asunto crítico insoslayable. Que estos problemas referenciales y prácticos conciernan no sólo al barroco, no impide ni se opone, y más bien confirma que lo afectan singularmente. El barroco es –entre otras cosas pero fundamentalmente– una enorme potencia de lo común, potencia de hacer o volver una cosa (o una idea o un nombre) común; una –al decir de Spinoza– noción común (cf. Ruiz “Barroco”). Y una cosa (o una idea) común no es necesariamente clara o simple, sino común: punto de encuentro, principio de un vínculo, noción que complica sin confundir y que implica sin diluir, noción que –finalmente– no se explica sola sino en su desarrollo combinado, de donde la politicidad del barroco (pues expone una lógica de la participación) y también la esteticidad de su potencia (pues supone una lógica de la composición).

Si, como propongo, se trata –siempre que se trate de barroco– de un tema vínculos, y especialmente de vínculos referenciales y prácticos; y si, como sugerí, el objeto crítico barroco se constituye como fundamental justamente por eso, es decir, por poner deliberadamente en evidencia esos vínculos como problemas constitutivos –al menos– del arte barroco, quisiera –para terminar– presentar un problema metodológico, en sus variantes referencial y práctica ya que concierne a la literatura barroca y, particularmente, a su crítica. Y en consecuencia, concierne a la definición o precisión de eso a lo que vengo aludiendo como “objeto crítico barroco” y a su relación con ciertos “objetos verbales no identificados”.

El problema podría enunciarse de la siguiente manera: ¿cuál es la relación entre la noción “barroco” y sus corpus o ciertos corpus? Esto es: ¿por qué la obra de sor Juana o la de Quevedo, la Rembrandt o la Leibniz son (o pueden ser) barrocas? Y entre paréntesis comento: la elección de un corpus del

siglo XVII no es inocente, pues elijo –según la lógica de los camellos y *El Corán*– justamente un corpus cuya relación con la noción de “barroco” es externa, en tanto se trata de un corpus que es deliberadamente construido *como barroco* por el siglo XX y XXI (a diferencia de los corpus del siglo XX que no son deliberada sino tautológicamente construidos como barrocos). El corpus del siglo XVII es, en este sentido, el “objeto verbal no identificado” por antonomasia respecto de un “objeto crítico barroco” construido, expandido y redefinido por el siglo XX. Y la razón de este problema estriba en una operación crítica usualmente pasada por alto pero muy recurrida. Se trata de una operación entre tres tiempos (relación, elisión y composición): en primer lugar, se relaciona un conjunto de textos u obras con un concepto general (barroco); en segundo lugar, se elide el vínculo textos-concepto (esa noción común a cierto corpus y a cierto concepto); y finalmente, se compone un corpus determinado (el corpus barroco). Así, lo que usualmente se llama corpus barroco no es sino la deliberada vinculación de un concepto (externo a un corpus) y de un corpus que, sin embargo, lo manifiesta. Pues se trata –siguiendo a Peirce (*La ciencia* 65-6)– de distinguir las dos dimensiones del problema que constituyen el objeto: 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: y he aquí el problema– determina al signo en su expresión, y lo implica para su propia manifestación objetiva.

Y antes de avanzar, cabe una aclaración: cuando digo que “barroco” es un concepto externo al corpus del siglo XVII, pienso –rápidamente– en que “romanticismo” o “renacimiento”, tanto los términos como las ideas en ellos implicadas, no son exactamente externos (histórica y estéticamente) a lo que podría ser el corpus del Romanticismo o del Renacimiento, y así entiendo que lo plantean Panofsky (*Renacimiento*) y Kristeller (“El humanismo”) –para “renacimiento”– y Williams (*Palabras* 290-1) y Löwy y Sayre (*Rebelión*) –para “romanticismo”– entre otros. Ahora bien: que “barroco” sea una noción externa al corpus tampoco significa que la palabra no haya circulado en el siglo XVII o antes, sino que eso no constituía una noción común a un corpus (que

conceptualizaba) y ni siquiera a ciertas ideas que, hoy, llamaríamos “barrocas”. Y esto, nuevamente, lejos de reducir el impacto del barroco e incluso la sorpresa de su advenimiento, fuerza –al menos en una primera instancia– a afinar críticamente el oído. Dicho de otro modo: la idea de un corpus barroco (de que exista tal cosa), es decir, la idea de una noción común (el barroco) a un concepto (barroco) y a un corpus (del siglo XVII) es, a mi entender, el *sine qua non* de toda construcción crítica, el *quid* de todo objeto crítico. Vale decir: todo objeto crítico –y especialmente el literario– se constituye en el vínculo entre conceptos y corpus; y si muchas veces esos conceptos son más afines al corpus (como ocurre con “renacimiento” o con “romanticismo”, y sin duda con “surrealismo”), otras veces no; y cuando no son tan afines (como ocurre con “barroco”) lo que salta a la vista es –justamente– ese vínculo, su deliberada composición, es decir, esa *puesta en común*, esa operación inesperada y definitiva que reúne, por ejemplo, sobre una mesa de disección un paraguas y una máquina de coser.

Y aprovecho esta alusión para una pequeña nota al pie: alcanza con comparar el encuentro fortuito del que habla Lautréamont en el canto VI (parte I) de *Los cantos de Maldoror* con el también fortuito encuentro (*fortuito occursu*) del que habla Spinoza en el libro II (prop. 29, esc.) de la *Ética* para percibir lo incomparables que son el surrealismo y el barroco, pues mientras eso fortuito – en el siglo XX– llama inmediatamente al azar y descabeza (o acefaliza) principios, eso mismo convoca –en el siglo XVII– una multitud de razones suficientes y puebla el mundo de principios (cf. Deleuze *El pliegue* 91 y 108; y Perlongher *Prosa* 99). Y si de azares y principios se trata, quizá OuLiPo –o Raymond Roussel, explicado por él mismo en “Cómo escribí algunos libros míos” (*Impresiones* 9–31)– se acerque más a cierta lógica (geométrica) barroca en el siglo XX; aunque – naturalmente– muchas de estas obras den cuenta de una insoslayable distancia cronotópica (dimensión inmediata) y de su diferencia remanente (dimensión dinámica), algo que desde otro punto de vista también ha estudiado Hofstadter (*Gödel*).

Como decía antes: no creo que tenga mucho sentido objetar que esto concierne al arte en su conjunto o, *mutatis mutandi*, a las modernas ciencias humanas, y que por tanto no atañe especialmente al objeto crítico

barroco el exponer cómo un concepto se une a un corpus y produce una noción común a ambos; puesto que el barroco, esa noción común, exhibe como pocas (y por eso decía que es fundamental) cómo se constituye un objeto crítico, cómo “se pone en común”, y por tanto, cuáles son también los riesgos que eso implica o conlleva. Así, en términos poéticos, será el siglo XVII y su corpus barroco el que “ponga en común” esa muy antigua pero muy variada concepción de la poesía lírica –fundada en la *imitación*– que el siglo XVI (vía Minturno, Tasso, Torrelli o Cascales) había llevado hasta “los límites del aristotelismo” (Guerrero *Teorías* 187), con la que –vía pseudo-Longino y su tratado *De lo sublime*– el prerromanticismo neoclásico del siglo XVIII fundará en la *expresión* y, por ende, habilitará como condición de la revolución romántica, poniendo en crisis –en el pasaje de la imitación a la expresión– no sólo la capacidad referencial y práctica del principio y su unidad genérica hasta entonces variables pero vigentes sino su capacidad teórica “para definir y estructurar el campo literario, para erigirse en el concepto único de literariedad” (Guerrero *Teorías* 194). Y esto, que llevaba a Barthes a pensar cómo un lector del siglo XVII podría distinguir entre Racine y Pradon (*El grado cero* 56), que impulsó a Foucault a describir lo ocurrido en el mismo siglo –refiriéndose a la “función-autor”– en términos de “quiasmos” (*¿Qué es un autor?* 24) o –refiriéndose a la constitución de niveles discursivos– como “una especie de ‘quiasmas’” (*Historia* 358), y que alentó a Sarduy (asiduo lector de Barthes y Foucault) a referir el surgimiento del barroco en el siglo XVII en términos de un “estallido que provoca una verdadera falla en el pensamiento” (*El barroco* 6), explica también el sentido que en el barroco la noción de límite alcanza: menos el punto extremo de una línea –donde configurar una excepción o un margen– que el punto exacto donde dos o más líneas se encuentran o cruzan, donde dos o más líneas configuran una nueva noción común o un nuevo sentido, para esas mismas líneas, de lo común.

Vale decir: esta singularidad crítica del barroco es también su noción de límite, su riesgo, lo que puede llenar el barroco de cosas e ideas completamente hechas: lo que puede volverlo un cliché. Y así, arbitrariedad y sectarismo, dificultad e incompreensión, oscuridad e ilegibilidad, libertad y constricción,

exceso y precisión geométrica, son riesgos o nociones-límites que han sido dichos del barroco; pero no más que de la política moderna, pues en ambos casos, lo común y las formas de hacer común suponen la articulación de una multitud como unidad expresiva (unidad que es, natural y modernamente, tan artificial como inevitable). El barroco y la política moderna tienen una historia conceptual común, una historia que pasa –principalmente– por las formas de unidad y por las maneras de expresión de esa unidad; y sobre todo, por pensar de qué es capaz y a qué refiere la participación (tan revolucionaria como violenta desde el siglo XVII, como detalla –inmejorablemente– Hannah Arendt en *Sobre la revolución*). Y si el siglo XVII vio surgir –o al menos consolidarse– eso que hoy llamamos corpus barroco, también vio precisarse –o al menos manifestarse definitivamente– eso que hoy llamamos Estado moderno (Estado-nación trasnacional): menos nuevas formas del vínculo que problematizaciones radicales de eso que le da sentido a una relación, a una articulación (sea estética o política). A qué refiere y de qué es capaz el corpus barroco o el Estado moderno son preguntas que retornan (genocidios mediante), y que –en lo que respecta al barroco– expresan esa *remanencia* de la que hablaba al inicio, poniendo en juego –también– ese conjunto más o menos infinito de clichés que lo llenan todo de barroco (y que en el campo de la política banalizan el mal).

Curiosa pero no casualmente, son esos clichés los que ayudan a afinar el oído: oír una y otra vez que esto y aquello, que lo de más acá y lo más allá es barroco, barroco y nada más que barroco, es tan alentador (pues parece que podría entenderse todo si se comprende el barroco) como elocuente (pues no se comprende nada si a cada cosa se la convierte en algo completamente hecho). Woody Allen decía (“Mi apología” 311-2), interpretando a Sócrates, que el Bien es una melodía que gusta y que el Mal, curiosamente, es esa misma melodía, repetida una y otra y otra y otra vez. Como sugería al inicio, barroco puede decirse de muchas cosas y muchas ideas, pero no indistintamente: y he aquí –nuevamente– el problema. Para pensar el barroco como objeto crítico es necesario, quiero decir: metodológicamente necesario, establecer no sólo (o no tanto) a qué refiere ese concepto y de qué es capaz cierto corpus a él asociado, sino –y fundamentalmente– cómo se constituye ese vínculo, y bajo qué

condiciones críticas. Y así, el vínculo lingüístico (que entiende al barroco como una cuestión de lenguaje y al lenguaje como la encarnación de una vida), predominante en los años 60 y 70 del siglo XX, supone unas condiciones críticas –y políticas– incomparables con las que lo concebían, en los años 30 y 40, como un vínculo cultural (es decir, el barroco como una cuestión de idiosincrasias más o menos naturales pero siempre regionalmente marcadas); así como ambas vinculaciones son incomparables con la idea, consolidada en los años 80 y 90, que entiende ese mismo vínculo como enfáticamente ideológico (esto es, el barroco como una política de cuestiones y una forma “crítica” de la crítica). Pero si incomparables, esos vínculos distintos son componibles, pues se trata –a fin de cuentas– de una noción común y de sus (múltiples) vínculos distintos.

El barroco quizá sea un cliché; y quizá sea también eso que no dice nada nuevo pero que no para de hablar de las novedades, como los personajes y narradores de Beckett. Pero en cualquier caso, el problema no radica allí: será un cliché, mas tendrá motivos; y es allí, en esos motivos (figuras, causas o circunstancias), en la textura del cedazo, donde –hoy– quizá no esté de más fijar la atención, sea para descubrir y describir sus pliegues, sea para discernir y distinguir sus vínculos. Pues es allí donde lo común (sentido o pertenencia) y la comunidad (participada o participante) expresa la unidad inmanente de su noción y conceptúa la expresión de sus unidades trascendentales. Es la enorme capacidad de volver común y de permanecer y de advenir inopinadamente lo que singulariza esa remanencia ineludible del barroco, y sobre todo, lo que fuerza a considerar las razones y condiciones teóricas y críticas de su incuestionable incidencia práctica.

## **Bibliografía**

Allen, Woody. “Mi apología”. *Cuentos sin plumas*. Barcelona: Tusquets, 2001. 310-17.

Arendt, Hannah. *Sobre la revolución*. Buenos Aires: Alianza, 2008.

- . *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1997.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Piedras de papel, 2007.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte, 1994.
- De la Cruz, Juana Inés. *Obras Completas*. Ed. Antonio Alatorre. México DF: FCE, 1997.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona, Paidós, 1989.
- . *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *Pintura*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- . *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets, 2012.
- . *Spinoza y el problema de la expresión*. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo 2. Buenos Aires: FCE, 2004.
- . *¿Qué es un autor?* Apostillas por Daniel Link. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México DF: FCE, 1998.
- Grüner, Eduardo. "Barroco y sus hermanos. Fragmentos con punto final". *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma, 2002. 276-284.
- . *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Kaldor, Mary. *El arsenal barroco*. Madrid: Siglo XXI-Pablo Iglesias, 1986.
- Kristeller, Paul Oscar. "El humanismo y el escolasticismo en el Renacimiento italiano". *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Madrid: FCE, 1993. 115-149.
- Lautréamont. *Obra Completa*. Edición bilingüe; trad. de Manuel Álvarez Ortega Madrid: Akal, 1988.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México DF: FCE, 1993.
- Löwy, Michael; Robert Sayre. *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Marzo, Jorge Luis. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid: Katz, 2010.

Mateo del Pino, Ángeles (ed.). *Ángeles maraqueleros. Trazos neobarroc/ch/os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Katatay, 2013.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2008.

---. “¿Qué es el barroco?”. *Sobre el estilo*. Barcelona: Paidós, 2000. 35-111.

---. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1988.

Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica*. Trad. de Beatriz Bugni. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México DF: FCE, 2003.

Roussel, Raymond. *Impresiones de África*. Madrid: Siruela, 2003.

Ruiz, Facundo. “Barroco: esta obra, aquel concepto, ese período”. *Anclajes* 17.1 (2013). 73-89.

Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Apostillas por Valentín Díaz. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Vidal Peña. Buenos Aires: Orbis-Hyspamerica, 1984.

Williams, Raymond. *Palabras claves*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

Zaid, Gabriel. “Camellos del Corán”. *Letras Libres* (diciembre 2005): <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/camellos-del-coran>. 11 de marzo de 2014.