

VIRGINIA GIL AMATE | PABLO NÚÑEZ DÍAZ
PAULO GATICA COTE | ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA
(eds.)

Letras de América

Siglos XVI, XVII y XVIII

**DE AQUEL PRESENTE A ESTE EN LA
LITERATURA HISPANOAMERICANA**



LETRAS DE AMÉRICA
SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

LETRAS DE AMÉRICA SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

*De aquel presente a este
en la literatura hispanoamericana*



VIRGINIA GIL AMATE
PABLO NÚÑEZ DÍAZ
PAULO GATICA COTE
ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA
(eds.)

Ediciones Trea



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

Primera edición: marzo de 2026

© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00087-2026
ISBN: 979-13-88179-00-6

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Prólogo	11
VIRGINIA GIL AMATE	

PARTE I

AQUELLOS TIEMPOS TAN PRESENTES. SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

1. Representaciones de los taínos en los primeros encuentros coloniales: crónicas, relatos y percepciones entre dos mundos	15
BEATRIZ CALVO-PEÑA	
2. La batalla de Centla o cómo se construyó el relato del primer <i>milagro</i> bélico en tierras mexicanas	23
BEATRIZ ARACIL	
3. Poesía lírica de la evangelización en los Andes peruanos	35
HELENA USANDIZAGA	
4. El mito del Paso del Noroeste o Estrecho de Aníán: los relatos apócrifos en el contexto de las Crónicas de Indias	45
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO	
5. El canto alegórico del ruiseñor en <i>El Bernardo</i> de Bernardo de Balbuena (Libro XI)	55
MATÍAS BARCHINO	
6. Hambre y heroicidad en <i>La Florida del Inca</i>	71
EVA VALERO JUAN	
7. La crónica de Alexandre Olivier Exquemelin, el cirujano de los piratas	83
CAMILA CATTARULLA	
8. «Claro honor de las mujeres, de los hombres docto ultraje». Sor Juana a la luz de M. ^a Jesús de Ágreda, la duquesa de Aveiro y Catalina de Siena ...	89
ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA	

9. **Carlos de Sigüenza y Góngora, escritor de relaciones** 101
MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
10. **Úrsula Suárez, autobiografía limitada de una monja** 113
EVA VALCÁRCEL
11. **¿Hacia un nuevo modelo de santidad femenina en Nueva España?
Las hagiografías de Ana Guerra de Jesús y Francisca Carrasco
de San Joseph en el primer tercio del siglo XVIII** 123
RAMÓN JIMÉNEZ GÓMEZ
12. **La mirada inglesa sobre la América hispánica en *A Natural and Civil History
of California* (1759)** 133
MÓNICA AMENEDO-COSTA
13. **La América meridional en la literatura de viajes dieciochesca:
de la maravilla al pragmatismo** 143
JORGE CHAUCA GARCÍA
14. **Pedro de Peralta, la imprenta y la censura** 155
PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ
15. **Contexto y transcripción de una sátira política contra el visitador general
José de Gálvez y su actuación española en Nueva España** 167
CARMEN LUNA SELLÉS
16. **La formación de los jóvenes en el siglo XVIII en América. La propuesta
educativa de José Joaquín Fernández de Lizardi en *La Quijotita y su prima*** . . . 181
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

PARTE II

PASADO Y PRESENTE: FORMAS DE ESTUDIO, VÍAS DE ANÁLISIS Y POLARIDADES
DEL CONOCIMIENTO

17. **Exploración y escritura sobre el Pacífico novohispano (1522-1543):
reflexiones en torno al género relación** 193
ALBERTO SANTACRUZ ANTÓN
18. **El pequeño Cupido de la casa del deán de Puebla** 203
JOSÉ CARLOS ROVIRA
19. **Los múltiples sentidos de la refracción: lecturas y relecturas
de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa** 221
PAULA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
20. **El Barroco hispanoamericano: revisión crítica y excesos interpretativos** . . . 233
JOAQUÍN ROSES

21. **Tal es mi poesía. Poesía-herramienta (sor Juana Inés de la Cruz. La poesía, escudo y arma de lucha feminista)** 261
PEPA MERLO
22. **Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica mexicana.** . 269
ANTONIO LORENTE MEDINA
23. **Expediciones ilustradas a las pampas argentinas: el *Viaje* de Luis de la Cruz** .. 287
TEODOSIO FERNÁNDEZ
24. **Notas sobre la modernidad ilustrada en el Perú: hacia una relectura del archivo colonial del siglo XVIII** 297
ROLANDO CARRASCO

PARTE III

ÁNGULOS DE LAS RECUPERACIONES LITERARIAS DEL PASADO. SIGLOS XX Y XXI

25. **Augusto Roa Bastos. La otra crónica de su Almirante** 315
PACO TOVAR
26. ***Crónica del descubrimiento* (1980) de Alejandro Paternain: una ucronía americana fallida** 335
ANÍBAL SALAZAR ANGLADA
27. **Algunas reescrituras argentinas de las Crónicas de Indias** 349
FEDERICA ROCCO
28. **Andar en modo inverso: mutaciones del contar y reveses del decir en *Las niñas del naranjel* de Gabriela Cabezón Cámara** 359
MARTA INÉS WALDEGARAY
29. **La revisión de la conquista de América en *Las niñas del naranjel* (2023) de Gabriela Cabezón Cámara** 373
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER
30. **De elegías y resistencias: Atahualpa y Rumiñahui en la poesía ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX** 385
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO
31. **A vueltas con el Inca Garcilaso de la Vega. Ficciones peruanas en torno al autor y su mundo (siglos XX y XXI)** 399
CARMEN DE MORA VALCÁRCEL
32. **El Inca Garcilaso de la Vega y Manuel González Prada: herencia inca y reconstrucción identitaria** 419
AURA CRISTINA BUNORO

33. **El Inca Garcilaso como modelo para la narrativa transnacional peruana:**
El sol de Lima de Luis Loayza 429
 ERWIN SNAUWAERT
34. **«En las raíces de la yuca»: la poesía subversiva de Marianela Medrano** 441
 ESTEFANÍA TAMARGO GONZÁLEZ
35. **Desconstrucción y reescritura del periodo virreinal desde la perspectiva de la minificción mexicana contemporánea escrita por mujeres** 453
 CECILIA EUDAVE
36. **De la razón que arde al fuego que ilumina: «Tránsito de sor Juana Inés» de Sara de Ibáñez** 463
 MARÍA ISABEL CALLE ROMERO
37. **El sujeto subalterno: esclavos y piratas en *El médico de los piratas*, de Carmen Boulosa** 475
 SONIA RICO ALONSO
38. **La tapada limeña: ¿mujer rebelde?** 485
 GIOVANNA MINARDI
39. **Otra labor de manos o los empeños de una narradora *contra el olvido*: una novela de Ana Teresa Torres** 493
 NIEVES MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO

El Barroco hispanoamericano: revisión crítica y excesos interpretativos

JOAQUÍN ROSES
Universidad de Córdoba

Se cumplen ahora cien años exactos de la formulación de un sintagma fecundo para la teoría y el análisis de los fenómenos estéticos. Fue acuñado por José Ortega y Gasset en su libro *La deshumanización del arte* (1925).¹ Justo diez años antes, el suizo Heinrich Wölfflin había publicado los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, donde reelaboraba sus tempranas teorías, nada menos que de 1888, sobre el Renacimiento y el Barroco.² El enfoque era exclusivamente artístico. Las directrices allí trazadas son el origen de muchas reflexiones posteriores sobre el Barroco, que comenzarán aplicándose al conocimiento artístico y terminarán afectando a numerosas disciplinas, entre ellas la literatura. No fue poca la cosecha que la teoría, la historia y la crítica literarias recibieron de esta siembra. El campo abonado entonces con método y rigor en el ámbito de los estudios literarios es hoy una voraginosa selva.

¿Cuál es la relación de Ortega con todo esto? Poco después de la primera eclosión de los estudios europeos sobre el Barroco a principios del siglo XX³ van surgiendo las vanguardias históricas, que en España e Hispanoamérica producen expresiones

¹ José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1925. Existen numerosas ediciones actuales. La más difundida es *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, introducción de Valeriano Bozal, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1987, reeditada y reimpresa hasta hoy mismo. De mayor utilidad es *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, ed. Gloria Rey Faraldos, Madrid: Castalia (Castalia Didáctica 64), 2009.

² Resulta significativo que justo un año antes de su estudio sobre la deshumanización del arte, Ortega publique en Revista de Occidente el libro de Wölfflin en traducción de José Moreno Villa, versión que llega a nuestros días, Heinrich Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* [1915], Barcelona: Espasa Calpe (Austral), 2011. El libro anterior del suizo se titulaba *Renacimiento y Barroco* [1888], Madrid: Alberto Corazón, 1977.

³ Especialmente en Alemania e Italia. El proceso crítico es de carácter muy complejo y confuso y fue desbrozado por varios estudiosos a mediados del siglo XX, a cuyos trabajos generales remito sin entrar en más detalle. René Wellek: «El concepto de Barroco en la investigación literaria» [original en inglés de 1946], *Historia literaria: problemas y conceptos*, Sergio Beser (comp.) y Luis López Oliver (trad.), pp. 51-95, Barcelona: Laia, 1983; Helmut Hatzfeld: «Examen crítico del desarrollo de las teorías del Barroco», *Estudios sobre el Barroco* [1964], 3.^a ed. aumentada, pp. 10-51, Carlos Clavería (trad.), Madrid: Gredos, 1972.

literarias notablemente alejadas de la estética barroca, por cuanto están más ligadas al influjo de unas búsquedas poéticas que dimanaban de los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX y se prolongaban al purista Paul Valéry, tan querido por Borges. Desde el intelectualismo de *El espejo de agua* (1916)⁴ y la desnudez de *Diario de un poeta recién casado* (1917) hasta la impureza de *Residencia en la tierra* (1935) y el nuevo simbolismo de *El rayo que no cesa* (1936), ese era el clima poético hispánico. De recepción muy limitada, *Trilce* (1922), como siempre, desbordaba fronteras estéticas. Era un arco cronológico de casi tres décadas ocupado en su centro por el concepto de la deshumanización del arte. Lo del Barroco era más bien asunto de eruditos extranjeros, uno de ellos mexicano, Alfonso Reyes, para beneficio de Góngora, por cierto. Salvo por las investigaciones literarias de Dámaso Alonso, lo de don Luis y la Generación del 27 fue un paréntesis. Y quizá un cuento.⁵ El Barroco era precisamente la objeción teórica principal a las ideas de Ortega y a las formalizaciones vanguardistas. En España, ni Menéndez Pelayo, ni Unamuno, ni Valle-Inclán, ni Machado leyeron cabalmente a Góngora ni entendieron el Barroco, que estaba aún marcado por la valoración peyorativa —arte degenerado— que había surgido ya en el siglo XVIII.⁶ De aquel lado, las intuiciones metafóricas de un Herrera y Reissig fueron más perspicaces sobre el asunto. Ortega fue ambivalente en la apreciación del Barroco. A los jóvenes poetas españoles de los años veinte les vino bien cabalgar durante algunos años, pocos, sobre el prodigioso caballo de don Luis para cambiarlo muy pronto por el verde de la poesía. De este magma creativo aparentemente deshumanizado fue Ortega el máximo catalizador teórico. Los estudiosos y los creadores transitaban por caminos distintos en esas décadas iniciales del siglo pasado.

⁴ La fecha estuvo en tela de juicio desde el principio, por la posible falsificación del pie de imprenta, y lo sigue estando con argumentos renovados por las recientes investigaciones. Cedomil Goic dedicó unos párrafos al asunto al hablar de *El espejo de agua* en Vicente Huidobro: *Obra poética*, Cedomil Goic (ed.), pp. 379-389, Santiago de Chile: Archivos, 2003, especialmente en pp. 388-389. De las observaciones de Goic se hace eco Waldo Rojas: «El fechado dudoso de *El Espejo de Agua* a la luz de la tentativa poética francesa de Vicente Huidobro. ¿Un extravío del anhelo de originalidad radical?», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 82, 2004, pp. 63-88. Disponible en línea en <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1460>. Agradezco a Carlos Fernández López que haya compartido conmigo estos datos en nuestro intercambio de correos sobre vanguardismo literario.

⁵ Desde hace décadas, la crítica más reciente está interpretando las actividades de estos poetas en torno al tricentenario de 1927 como una operación de asedio al mercado cultural de la época. Puede que la intención de estos jóvenes poetas fuera noble, pero, como sucede tantas veces en la vida, las buenas intenciones no garantizan un resultado justo; en ocasiones, sirven más bien al medro de los bienintencionados que a la restitución de aquellos a los que se pretende favorecer. Y eso fue lo que sucedió de algún modo con quienes quisieron exaltar a Góngora a principios del siglo XX. Con excepciones notables, perpetuaron el enfoque erróneo al acomodar la poesía de don Luis a sus propios intereses y gustos poéticos.

⁶ Véanse ahora los vídeos del seminario internacional «Góngora y el Barroco en el centenario de *La deshumanización del arte* (1925)», alojados en el canal de YouTube de la Cátedra Luis de Góngora disponible en línea en <<https://www.youtube.com/channel/UCMOjCiSvBGsrJzABi5TMRLg>>.

El concepto de Barroco

Cien años de investigación y de aproximaciones variadas y a veces divergentes sobre este asunto cardinal es mucho tiempo y son muchas hojas. El concepto de Barroco ha ido incluyendo rehabilitaciones sesgadas del fenómeno en distintos cortes cronológicos: su raíz en la Compañía de Jesús y la Contrarreforma, al menos desde los estudios de Weissbach (1921),⁷ el acercamiento epidérmico de la llamada Generación del 27,⁸ la reivindicación germana de España como eje del Barroco⁹ y el inicial rechazo francés tanto a la centralidad europea del movimiento como a su presencia en tierras galas,¹⁰ la visión ontológica d'orsiana del Barroco como *eón* o constante,¹¹ la nefasta apropiación nacionalcatólica del Barroco como bandera de un imperio acabado hacia siglos y máscara propagandística de una realidad mísera,¹² la consideración

⁷ Werner Weissbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlín: Cassirer, 1921. Se publicó en español dos décadas después: *El barroco, arte de la contrarreforma*, traducción de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Espasa-Calpe, 1942. Relativamente más reciente y con enfoque esencialmente artístico es el libro de Santiago Sebastián: *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Alianza, 1989.

⁸ De Góngora vieron ante todo su faceta culterana, barroca, el prodigioso despliegue verbal sustentado en el dominio del ritmo, en la sonoridad de las palabras, en la expresividad de la sintaxis y en la erudición clásica. Verdaderamente, habían encontrado al mago de una poesía pura tallada con la claridad formal del brillante y no trabajada a fuego en el crisol de la metáfora, que es la base del concepto. En eso último, Góngora superaba a todos. Los jóvenes poetas de los años veinte lo intuyeron. Lorca, en su hermosa conferencia de 1926, «La imagen poética de Góngora», supo aplicar el brillo de su genio al tratar este punto crucial. Más tarde, en 1933, también un poeta dotado como Miguel Hernández supo reciclar al poeta conceptista que fue Góngora en su poemario *Perito en lunas*. Escúchese el podcast *Góngora Fake*, episodio 7: «¿Góngora es culterano o conceptista?», Cátedra Luis de Góngora, disponible en línea en <www.uco.es/catedragongora>.

⁹ La atención a España es una constante de los estudios hispanísticos alemanes, al menos desde el Romanticismo, que se consolida en las primeras décadas del siglo XX al considerarla como país barroco por antonomasia. Entre otros trabajos, destaca la apasionada reivindicación del catolicismo postridentino de Leo Spitzer tras sus experiencias de viaje: «El barroco español», *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n.º 97-100, 1943-1944, pp. 12-30. Véanse también, a este propósito, los estudios generales ya citados de Wellek y Hatzfeld. Para una visión de conjunto sobre cómo estudia la crítica extranjera y nacional el Barroco español debe citarse el documentado artículo de Oreste Macrí: «La historiografía del Barroco literario español», *Thesaurus*, t. XV, 1960, pp. 1-70.

¹⁰ El caso de Francia es de sumo interés debido al clasicismo de su Gran Siglo, que llega a ser calificado muy pronto por Leo Spitzer como «Barroco moderado». La crítica francesa fue reacia a esta consideración, que era admitida solo parcialmente en el ámbito del arte como manifestación derivada del Barroco italiano, pero no reconocida en las obras literarias marcadas por el buen gusto francés. Los estudios de Jean Rousset iniciaron un cambio de perspectiva, al aplicar el término *barroco* a los géneros literarios secundarios y permitir que críticos posteriores comenzaran a hablar de los clásicos del barroco francés. Véase Jean Rousset: *La littérature d'âge baroque en France, Circé et le Paon*, París: Corti, 1953. Traducción al español: *Circé y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Jordi Marfà (trad.), Barcelona: Acanalado, 2009.

¹¹ Eugenio d'Ors: «Le Baroque, constante historique», *Revue des Questions Historiques*, LXII, 1934, pp. 13-28. Más accesible en *Lo Barroco* [1964], Madrid: Tecnos, 2002.

¹² Es el «legado bibliográfico envenenado dejado por los cuarenta años que duró la postguerra», como lo califica Fernando R. de la Flor, quien menciona en un párrafo una docena de títulos que «no ayudan en nada a la causa de España ni a la comprensión de su pasado» (Fernando R. de la Flor: «Barroco reloaded», en

del espíritu barroco como esencia y especificidad de lo americano, su manifestación en Indias como embrión de una conciencia criolla, su relevancia como herramienta reciclada para la expresión del sujeto subalterno colonial, la verdadera explicación a partir de él de una modernidad «otra» en Iberoamérica, la potencialidad del Barroco en manifestaciones teóricas y creativas de las décadas finales del siglo XX, y, en suma, su conexión estrecha con la posmodernidad filosófica.¹³ Un cajón de sastre.

Como sucede en las disciplinas humanísticas, se ha procedido por acumulación, por lo que el diagnóstico crítico se hace cada vez más difícil. Ese espectro sumamente diverso de interpretaciones no ha sido sucesivamente rebatido, falseado o sustituido por otras construcciones. Por ejemplo, el necesario ejercicio de refutación de las inercias previas propició un abandono de las cuestiones esenciales y su consecuente enmascaramiento por otras inercias derivadas de la subjetivación posmoderna y poscolonial, con desprecio tanto de los hechos fácilmente objetivables como de los propios fenómenos literarios. El andamiaje teórico no solo no dejaba ver el bosque, sino que parecía construirse sobre un desierto donde algo llamado texto literario ya no existía, se había convertido en un fantasma.¹⁴ Durante los últimos años, se han

Inmaculada Hoyos Sánchez y Pablo Pérez Espigares (eds.): *El Barroco y nosotros*, pp. 21-50 (31-34), Granada: Universidad, 2023. Una buena muestra de estos excesos ideológicos es el libro de Guillermo Díaz Plaja: *El espíritu del Barroco*, Barcelona: Apolo, 1940. R. de la Flor mantiene en este artículo reciente su inquietud por el Barroco cuando advierte cómo «una formación histórica lejana, extraña, y un sistema estético-antropológico muy diferente al de hoy contacta con nosotros» (p. 22). Explora también una tendencia de huida del Barroco, para no sentirse herederos del Barroco, representado por un lenguaje basado en una represiva consideración de lo religioso que logra con recursos persuasivos el consentimiento de los colonizadores. Por eso es capaz de apuntar, no solo a las revisiones realizadas desde América, sino a la campaña catalanista que se sitúa a la cabeza de esa crítica poscolonial, con nombres como los de Fernández Buey, Eduardo Subirats o Josep María Colomer. Un magma que viene de muy lejos formado por hispanistas obsesionados con la decadencia española y con el Barroco como principal fisura de la misma, la llamada «fracasología». Si a eso le añadimos las interpretaciones de ese hispanismo derivadas del pésimo legado intelectual del franquismo, el Barroco es seca estopa para el fuego de la simplificación y los excesos interpretativos. Por otra parte, hay que destacar de este autor su inteligente empeño en la clarificación y reactualización del Barroco, su sabia competencia teórica e histórica de la que han surgido, solo en el último cuarto de siglo, algunos libros imprescindibles: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999; *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002; *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona: José J. de Olañeta-Universidad de las Islas Baleares, 2007; *Mundo simbólico: poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012. En todos ellos no deja de atenderse el Barroco americano, con frecuencia de manera dispersa, pero también con apartados específicos como «Retórica y conquista. La nueva lógica de la dominación “humanista”», «Indias lejanas y malditas», «Babilonia colonial» o «Tebaida americana».

¹³ Desarrollaremos todas estas cuestiones más relacionadas con la literatura hispanoamericana en la segunda parte de este estudio.

¹⁴ Si nos limitamos tan solo a los estudios teóricos dedicados a la literatura hispanoamericana colonial, gran parte de los mismos, con cansina repetición, enuncian hipótesis o incluso pontifican axiomas sobre el Barroco sin mencionar siquiera una sola obra de creación o apelando a una muestra poco representativa. Así, sin diagnóstico, sin ejemplificación, sin solución fidedigna. Los ejemplos serían numerosos. Baste

repetido mecánicamente los procedimientos interpretativos sancionados tan solo por coincidir con las escuelas cultural e ideológicamente dominantes. Hemos pasado sin matices de la consideración eurocéntrica del Barroco hispanoamericano como un mero apéndice o copia fallida del peninsular, según defendían desde perspectivas distintas Menéndez Pelayo, Sitwell o Wellek,¹⁵ a una completa conceptualización del mismo como entidad autónoma de conexión remota con su origen. El despliegue de un abanico monstruoso.

Por esa razón, existen cuestiones que deben quedar al margen de este trabajo, ya que necesitan una extensión y un ámbito propios: la etimología e historia del vocablo, su origen y desarrollo¹⁶ y su adjetivación especificadora¹⁷ no son puntos que carezcan de importancia, pero detenernos ahora en ellos sería disruptivo. Mucho menos pueden tratarse aquí los asuntos referentes a la naturaleza y planteamientos conceptuales sobre el Barroco, que llevan siendo abordados durante más de un siglo en innumerables estudios nacionales y escuelas del hispanismo. Baste recordar ahora que conviven aún dos planteamientos: el que lo define como una constante, es decir, una categoría estética que se opone a lo clásico, una teoría que desde Benedetto Croce y Eugenio d'Ors ha causado numerosos excesos interpretativos;¹⁸ y el que lo define como un periodo histórico desarrollado en Europa desde los inicios del siglo XVII hasta bien

como muestra de desbarre interpretativo el libro de Daniel Torres: *El palimpsesto del calco aparente. Una poética del Barroco de Indias*, Nueva York: Peter Lang, 1993, que, aunque cita autores y obras, no obedece a la solemnidad de su título.

¹⁵ Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols., vol. II: Siglos XVI y XVII, Madrid, 1883-1889; Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía hispanoamericana*, vol. 1, Madrid: Victoriano Suárez, 1911; Sacherevell Sitwell: *Southern Baroque Art*, Londres, 1931; René Wellek, en su artículo ya citado, llega a mencionar que el término barroco es «también utilizado para calificar las repercusiones, en Norteamérica, de la literatura inglesa del siglo XVII» y recuerda que su colega Austin Warren analiza, «como si se tratase de un poeta barroco de la colonia», al autor del siglo XVIII Edward Taylor (p. 65). No existe mención alguna al barroco hispanoamericano colonial.

¹⁶ La cuestión etimológica es abordada en casi todos los estudios generales, pero existen artículos específicos a los que es necesario acudir para rastrear la presencia del vocablo en la historia de nuestra lengua, como el de Luis Monguió: «Fortuna lexicográfica del Barroco», *Revista de las Indias*, vol. XIX, 1944, pp. 421-435, que debe ser complementado con los datos posteriores ofrecidos en «Contribución a la cronología de "Barroco" y "Barroquismo" en España», *Publications of the Modern Language Association*, vol. LXIV, 1949, pp. 127-131. También Helmut Hatzfeld denuncia el «Uso y abuso del término "Barroco" en la historia literaria», *Estudios sobre el Barroco* [1964], 3.ª ed. aumentada, pp. 491-502, Madrid: Gredos, 1972. La mejor y más completa actualización de este problema se debe a Javier Pérez Bazo, quien dedica un documentado trabajo al asunto: «El Barroco y la cuestión terminológica», en Pedro Aullón de Haro (coord.): *Barroco*, pp. 59-93, Madrid: Verbum, 2004.

¹⁷ Está fuera de lugar ahora debatir sobre si es preferible el especificativo «de Indias», «colonial» o «virreinal». He optado en el título de este trabajo por el más amplio «hispanoamericano».

¹⁸ Como bien sabemos, su máximo defensor fue Alejo Carpentier, lo que veremos pronto, pero su estela llega a críticos del siglo XXI como Pedro Aullón de Haro: «La ideación barroca», Pedro Aullón de Haro (coord.): *Barroco...*, o. cit., pp. 21-58.

entrado el siglo XVIII.¹⁹ En este último ámbito debe armonizarse, y así se hizo desde antes de mediados del siglo XX, su estudio como estilo y su estudio como ideología.²⁰

Como estilo, el barroco sería tan solo forma, retórica y expresiva, sin relación con el entorno del que surge; como época, la que se sitúa entre el Renacimiento y la Ilustración con sus consecuentes parámetros históricos, sociales y culturales. De este modo lo resume Alfredo Roggiano en un artículo muy tardío, de 1994, por desgracia muy citado, pese a su notable obsolescencia.²¹ Cuando, de manera incomprensible, se presenta ese trabajo como un punto de partida para el asentamiento de algo nuevo, uno se pregunta qué habían leído los expertos en colonialismo o, mejor, qué no habían leído sobre la cultura barroca a finales del siglo XX. En ese momento, la distinción entre los dos enfoques llevaba más de medio siglo superada. Como anoté arriba, las reflexiones teóricas sobre el asunto en las décadas centrales del XX ya señalaban la necesidad de conjugar rasgos estilísticos con ideológicos en el estudio del Barroco y sus textos adscritos. El mismo Luciano Anceschi, en los años cincuenta, proponía considerar el Barroco como sistema cultural determinado por componentes formales, pero partiendo de una descripción suya histórica determinada.²² Lo mismo hacía por esas fechas desde Francia Victor-Lucien Tapié en su libro *Le Baroque* (1961), muy pronto traducido al español y publicado en Buenos Aires.²³ Y no olvidemos el libro ya citado de José Antonio Maravall, que no solo iba en esa línea integradora, sino que suponía un cambio de paradigma.²⁴ En el ámbito del pensamiento, no otra cosa proponía Omar Calabrese, a

¹⁹ Esta periodización se aplica primero a las artes plásticas, especialmente a la arquitectura, más tarde a la música, y finalmente a la literatura.

²⁰ Ya lo afirmaba con rotundidad René Wellek en su estudio citado de 1946: «El camino más promisorio para llegar a una descripción del barroco más exacta es procurar un análisis que pueda correlacionar los criterios estilísticos e ideológicos» (p. 80), para lo que repasa trabajos previos de Fritz Strich, Américo Castro, Helmut Hatzfeld, Austin Warren y Leo Spitzer. En el ámbito español, el libro que marcó el punto culminante de esta síntesis fue, claro está, el de José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* [1975], Barcelona: Ariel, 2012. A los cincuenta años de su publicación, véase ahora el número de la *Hispanic Review*, vol. 93, n.º 3, 2025 dedicado al Barroco que incluye varios artículos donde se reflexiona sobre la clásica aportación de Maravall y, sobre todo, el libro de Miguel Ángel García: *Nuevos combates por la historia: Maravall y la literatura española contemporánea*, Madrid: Visor, 2024, de cuya importancia da cuenta Julián Jiménez Heffernan en la reseña publicada en *Iberoromania*, n.º 101, 2025, pp. 160-169.

²¹ Alfredo Roggiano: «Para una teoría de un Barroco hispanoamericano», en Mabel Moraña (ed.): *Relecturas del Barroco de Indias*, pp. 1-15, Hanover: Ediciones del Norte, 1994.

²² Pueden verse los estudios clásicos de Luciano Anceschi, desarrollados en esas décadas centrales del siglo pasado, reunidos en *La idea del Barroco: estudios sobre un problema estético*, Rosalía Torrent (trad.), Madrid: Tecnos, 1991.

²³ Victor-Lucien Tapié: *Le Baroque* [1961], París: Presses Universitaires de France, 2009; *El Barroco*, Mariana Payró de Bonfanti (trad.), Buenos Aires: Eudeba, 1962.

²⁴ Para la consideración del Barroco como producción ideológica, véase ahora Juan Carlos Rodríguez: *La literatura en la sociedad (de)sacralizada (siglo XVII)*, Juan A. Hernández García (ed.), Madrid: Akal, 2025. Este libro es el fruto, recuperado con pulcritud por sus discípulos, de un trabajo continuado de décadas con atención perenne a autores esenciales como Góngora, Lope o Quevedo.

finales de los ochenta, cuando señalaba que Severo Sarduy ya había definido el Barroco como «no solo o no tanto como un periodo específico de la historia de la cultura, sino como una actitud general de un período de la historia y cualidad formal de los mensajes que lo expresan».²⁵ No olvidemos que el concepto de barroco como estilo arranca de las inevitables características de oposición entre lo clásico y lo barroco, señaladas hace más de un siglo por Wölfflin y repetidas hasta el hartazgo: lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, unidad múltiple/unidad única, claridad absoluta/claridad relativa. Peso muerto, sin duda, a estas alturas, por mucho que se repita, que no solo ha llevado a encajes de los textos con calzador en esas dicotomías, sino que ha sido ratificado sin más olvidando que si bien valieron en su momento para la descripción de las manifestaciones de las artes plásticas, a nosotros, desde hace mucho tiempo, nos sirven bien poco.

Resulta preciso ahora circunscribirse al ámbito hispanoamericano. Es indudable que unos de los grandes debates críticos del siglo xx fue el del Barroco colonial, como demuestra una bibliografía abundante, enrevesada y, en gran medida, poco rentable críticamente.

La cárcel metodológica

Una de las simplificaciones que más ha perjudicado al estudio del Barroco en América ha sido su identificación exclusiva con Góngora y el culteranismo y su consiguiente interpretación estilística. Para empezar, las etiquetas periodológicas son insuficientes cuando se aplican a los escritores absolutos, como Góngora o como Borges. La de Barroco cada vez resulta más inservible y termina siendo escasamente definidora. Aunque su necesidad didáctica pueda estar enquistada y justificada, ya hay quien propone, si no su extinción, la cautela en su uso. Además, la equivalencia entre el Barroco de Indias y Góngora sirvió estratégicamente para dignificar un campo de estudio, pero continúa cargada de contradicciones y se ha revelado incapaz de dar cuenta de una heterogeneidad de manifestaciones espléndidas, precisamente por su carácter heterodoxo e insurrecto a la taxonomía. No, el Barroco colonial no es solo gongorismo. Por tanto, su revisión historiográfica debe desterrar para siempre esa analogía grosera que se desarrolló principalmente en las décadas centrales del siglo xx.

En ese proceso, es preciso valorar los estudios netamente históricos, analíticos y de crítica literaria, algunos de los cuales alcanzan hitos indiscutibles. Son punto de partida de nuevas construcciones sustentadas en los hechos literarios. Viejos

²⁵ Omar Calabrese: *La era Neobarroca*, Umberto Eco (pról.) y Anna Giordiano (trad.), p. 31, Madrid: Cátedra, 1989.

eruditos, en el mejor sentido del adjetivo y del sustantivo, se encargan de trazar mapas históricos globales y describir características esenciales del movimiento en capítulos específicos de sus libros: Henríquez Ureña y Reyes, con limitación este último a Nueva España, en los años cuarenta; José Juan Arrom en los setenta.²⁶ Casi por regla general, el campo de pruebas fue el gongorismo y su influencia en América y la barra de platino iridiado que lo medía no era otra que la estilística. Ese fue el modelo metodológico utilizado en muchos estudios de conjunto. Pero el Barroco no es solo ni Góngora ni el culteranismo, por consiguiente no puede ser definido y estudiado solo a partir de la estilística.

Resulta esencial desarrollar este punto que he denominado «la cárcel metodológica». Los importantes libros sobre el gongorismo en América de Emilio Carilla (1946),²⁷ en los que predomina un criterio geográfico, histórico e informativo, o el de José Pascual Buxó (1960),²⁸ donde aplica a un solo virreinato pautas formalistas, aportan mucho al conocimiento del Barroco colonial, pero, por las razones que he explicado antes, no abordan comprensivamente su complejidad. Esos estudiosos fundamentaron sus meritorios trabajos en los planteamientos de Dámaso Alonso, lo que motivó un predominio del estudio comparativo basado en el componente estilístico o en la teoría de la emulación, como ya se atisbaba desde los años treinta en los artículos de Eunice Joiner Gates y Dorothy Schons sobre sor Juana y la poesía novohispana.²⁹ El componente estilístico tuvo vigencia hasta muy tarde, como demuestra el caso de Domínguez Camargo, abordado tempranamente por Giovanni Meo Zilio (1967) mediante un estudio comparativo basado también en el nivel formal.³⁰ Carilla, más allá de Góngora, sor Juana o Domínguez Camargo, volverá en 1969 sobre el Barroco, cuando determina, sin olvidarse de los textos que los nutren, tanto en España como en Hispanoamérica, los rasgos básicos del mismo: el alarde dentro de la contención, la oposición y la antítesis, lo embellecido, lo feo y lo grotesco, el

²⁶ Pedro Henríquez Ureña: «El florecimiento del mundo colonial [1600-1800]», *Corrientes literarias de la América hispánica* [1945], 4.ª ed., pp. 97-143, México: FCE, 2014; Alfonso Reyes: «Virreinato de filigrana (XVII-XVIII)», *Letras de la Nueva España* [1946], pp. 66-90, México: FCE, 2017; José Juan Arrom: «La generación de 1624» y «La generación de 1654», *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, pp. 65-77 y 78-85, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

²⁷ Emilio Carilla: *El gongorismo en América*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.

²⁸ José Pascual Buxó: *Góngora en la poesía novohispana*, México: UNAM, 1960.

²⁹ Eunice Joiner Gates: «Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 54, n.º 4, 1939, pp. 1041-1058; Dorothy Schons: «The Influence of Góngora on Mexican Literature during the Seventeenth Century», *Hispanic Review*, n.º 7, 1, 1939, pp. 22-34.

³⁰ Giovanni Meo Zilio: «El gongorismo de Domínguez Camargo», en *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola. Poema heroico*, pp. 309-331, Florencia: Università degli Studi di Firenze, 1967.

desengaño y la trascendencia.³¹ Otras características más para añadir a una lista interminable y un tanto caótica. Por antigua, su indagación no deja de ser útil, pero como esa encontramos muchas otras, diversas y a veces hasta contradictorias. Un laberinto.

Todos esos asedios, que he tenido ocasión de valorar en algún trabajo anterior,³² fueron necesarios y clarificadores, pero limitados. Quien me haya seguido hasta aquí, tal vez habrá pensado que mantengo un paralelismo tradicional entre Góngora y el culteranismo. Ni mucho menos. Es el momento de aclarar este punto porque representa el débil cimiento sobre el que se apoya el error metodológico, la inútil clave de bóveda que explica la falsa construcción de lo que llamamos gongorismo. Pensemos en el incremento desmesurado, por aquella época, de los análisis de procedimientos fónicos, léxicos y figuras de dicción de los textos literarios coloniales, singularmente los poéticos, mientras se dejaba incomprensiblemente al margen el estudio de sus recursos semánticos y pragmáticos. Dicho proceder estuvo erróneamente sustentado en un capítulo falso de la construcción crítica: la absurda identidad del gongorismo y el culteranismo. Por esa razón, muchos de los estudios dedicados al Barroco colonial no saben acometer la descripción del movimiento sin emplear la etiqueta vacía del culteranismo.

La identidad entre el gongorismo y el culteranismo es problemática. Como sabemos, el término *culteranismo* se remonta al mismo siglo XVII. Lo utilizó por vez primera Jiménez Patón, en torno a 1620, y en principio solo significaba ‘vocablo de origen culto’, nada peyorativo. Es evidente que hubo sátiras contra el exceso de latinismos e hipérbatos, pero también las hubo contra los excesos cometidos por los cultivadores del lenguaje llano o de la poesía sacra. Lo que ocurrió después es que, prejuiciosa y sesgadamente, se asoció la palabra *culteranismo* a otra que sonaba casi igual, *luteranismo*, y ahí comenzó el embrollo. Si un luterano era considerado un hereje para la ortodoxia católica, decir *culterano* era decir hereje de la poesía. Por motivos religiosos, su valor semántico terminó siendo claramente negativo frente a otra noción aparentemente antitética, el positivo y prestigioso conceptismo.

En virtud de esa equivalencia falaz, tanto la propia poesía de don Luis como la de sus seguidores no es conceptista, sino solo culterana. Esa falsedad ha sido rebatida hace más de medio siglo, y por desgracia no es ni será la única. El término *conceptista* no aparece hasta el siglo XVIII, pero en el XVII sí se utiliza *concepto*, a secas, para

³¹ Emilio Carilla: *El Barroco literario hispánico*, Buenos Aires: Nova, 1969.

³² Joaquín Roses: «Góngora en la poesía hispanoamericana colonial: claves y ejemplos», en José María Ferri y José Carlos Rovira (eds.): *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, pp. 161-188, Madrid-Fránfort: Iberoamericana-Vervuert, 2010. Y con algún añadido, «La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal», en Andrés Sánchez Robayna (ed.): *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, pp. 407-443, Las Palmas: Academia Canaria de la Historia, 2010.

referirse tanto a lo que podríamos llamar filosóficamente *idea* como en el sentido de adorno retórico vinculado a las figuras de pensamiento. Al considerar la poesía de don Luis poco profunda, mero alarde verbal, se negó rotundamente que utilizara conceptos, algo que sí hacían, por ejemplo, los sesudos predicadores y poetas del llamado conceptismo sacro. Esto no era marchamo de calidad: que los utilizaran estos poetas no aseguraba, sin más, la hondura poética de sus versos. Hay un costal de poemas cargados de conceptos en esta acepción genérica que nos dejan fríos.

Solo una «fiera de razón desnuda» puede negar que el mayor conceptista en la historia de la poesía hispánica no fue Quevedo, como se dice, sino Góngora. Basta con leer atentamente poemas de corte jocoso, como sus letrillas o romances, o de vena seria, como el *Polifemo* o las *Soledades*, para comprobarlo.

Y esto está asentado desde casi cuatro siglos hasta hoy: ya lo puso de manifiesto en el siglo XVII Baltasar Gracián, cuando es a Góngora a quien cita constantemente al exponer las distintas modalidades de conceptos, pero la autoridad sacrosanta de Menéndez Pelayo oscureció su certero dictamen durante muchas décadas.

Los términos abstractos se prestan a estas confusiones. Sobre todo, cuando tienen más de un significado. La simplificación aquí es mero didactismo: a la poesía de Góngora, y por extensión a la llamada barroca culterana, se le asignan rasgos principalmente estilísticos, como los recursos fónicos propiciadores de eufonía, el aristocratismo léxico, las inversiones sintácticas, los mecanismos de intensificación de los códigos sensoriales, el uso constante de la mitología y otros que están verdaderamente presentes y en un grado supremo en ella, pero no exclusivamente y no del mismo modo en todas las manifestaciones coloniales del Barroco. Sirven, es cierto, para iniciar una aproximación descriptiva, pero son insuficientes por parciales para explicar otras grandezas estéticas. A partir de las numerosas definiciones de Gracián en las publicaciones donde se trata el asunto, se llegó a una formulación moderna y sinóptica del «concepto» como «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».³³ Se trata, pues, de poner en relación por medio de las palabras, de armonizar, elementos aparentemente inconexos de la realidad. Una operación intelectual

³³ Baltasar Gracián publica primero *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (Madrid: Juan Sánchez, 1642). Posteriormente revisa el texto y lo amplía en su *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca: Juan Nogués, 1648). Existe una bibliografía desmesurada sobre estas obras centrales del conceptismo, así como valiosas ediciones actuales, pero es imprescindible citar los dos monumentales estudios preliminares de Aurora Egido incluidos en sendas ediciones facsimilares de estos textos, ambas publicadas en Zaragoza por la Institución Fernando el Católico, en 2005 y 2007 respectivamente. Los estudios preliminares ocupan las páginas VII-CXLVIII del primer volumen y XI-CLXXI del segundo y permiten no solo situar las dos obras en la trayectoria intelectual de Baltasar Gracián, sino incardinarlas de modo impecable en su contexto histórico y literario. Con Aurora Egido pasa como con el Barroco. ¿Qué se puede decir de ella que no lo abarque todo? Yo no sé ya a estas alturas si Cervantes, Góngora, Calderón o Gracián fueron barrocos, pero sus trabajos sobre estos autores suponen un hito indiscutible de la actual filología hispánica.

y lingüística de sustrato platónico en la que Góngora se lleva la palma entre los altos ingenios de su época. Cervantes supo verlo con claridad: «Góngora, aquel que tiene de escribir la llave». Es exactamente eso. El dominio lingüístico que posee Góngora lo convierte en el mayor artífice de conceptos complejos. Es el maestro absoluto.

La negación del conceptismo de Góngora tiene sus explicaciones históricas. El siglo XVIII tiene un papel crucial: con sus categorizaciones, la época de las luces contribuyó a afianzar la falsa oposición culteranismo/conceptismo, al tiempo que erigía a Góngora en cabecilla del primero y a Quevedo del segundo. Naturalmente, el buen gusto —el gusto francés— abomina de la frondosidad culterana, donde solo ve hojarasca. Góngora sale muy tocado. Menéndez Pelayo, en el siglo XIX, tan lúcido para algunas cosas, en esta acaba por consumir el disparate. Desde su marcado sesgo ideológico, condena a Góngora bajo el anatema de poeta oscuro, ilegible y sin sustancia. No supo ver que el conceptismo es la raíz de la que derivan varias formalizaciones literarias. El conceptismo es la base y las figuras retóricas y demás artificios poéticos tradicionalmente asociados al culteranismo se hallan a su servicio. Si hablamos en términos semánticos, el conceptismo engloba al culteranismo, no se opone a él. Es su hiperónimo, no su antónimo. El llamado *culteranismo* es el principal procedimiento de que dispone el conceptismo para establecer esas correspondencias entre los objetos de que hablaba Gracián. La ceguera de Menéndez Pelayo hizo fortuna en los tratados de historia de la literatura del siglo XX, y así se perpetuó un error inmenso que llega a nuestros días.³⁴ De esta cárcel metodológica es de la que no ha sabido salir el hispanoamericanismo del siglo XX.

Los párrafos anteriores, aunque extensos, son algo más que una digresión, ya que señalan la ausencia teórica, el núcleo vacío de los estudios sobre el Barroco colonial, lo cual explica que haya pasado un siglo entero sin que dispongamos todavía de un estudio comprensivo sobre el Barroco en la literatura hispanoamericana.

Analicemos ahora las causas de este problema. En el fondo de este maremágnum, y como sucede en nuestras disciplinas, la cuestión se desborda en excesos interpretativos por el complejo de inferioridad de los estudios humanísticos con respecto a los científicos. Recordemos un principio básico que no es nuevo: lo regular, necesario y causal puede ser estudiado por la ciencia —la física, la química, todas ellas aplicables desde el marco teórico—. Nuestro pobre y noble humanismo, a la zaga de muchos complejos, se empeña en detectar patrones científicos a partir de fenómenos que son, en cierta medida, azarosos, contingentes y casuales, y cuyo objeto es por tanto la historia: solo podemos historiarlos. Y esto, que se aplica incluso a una disciplina no tan científica como la biología, ¿cómo va a dejarse de aplicar a la literatura?³⁵

³⁴ Escúchese el episodio 7, «Góngora fue culterano o conceptista», del podcast *Góngora Fake*, Cátedra Luis de Góngora, disponible en línea en <www.uco.es/catedragongora>.

³⁵ La distinción ya estaba en Aristóteles, que denominaba a sus estudios zoológicos «historia de los

El Barroco hispanoamericano

Por todo lo dicho, aunque parte del diagnóstico ya haya sido establecido en las páginas precedentes, a partir de ahora no voy a disertar sobre el torbellino barroco. Ahí sigue para quien quiera perder la cabeza. No voy a hablar de términos, ni de orígenes, ni de naturalezas, ni de eones, ni de espíritus, ni de estilos, voy a intentar hablar solo, y ya es bastante, de historia, de la historia de una construcción crítica sorprendente, la del Barroco de Indias, bautizado así por Mariano Picón Salas, estudiado beneméritamente y sin complejos en los mismos años por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Una historia que, a la zaga de los métodos paracientíficos aplicados a las humanidades desde Europa, no desde América, incluye un enfoque revisionista que también abordaré.

En 1943, aparece en formato de artículo el texto del venezolano Mariano Picón Salas titulado «Barroco de Indias». Un año después será recogido en su libro *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*.³⁶ Su comienzo ha sido citado numerosas veces. «No hay una época de complicación y contradicción interior más variada que la del Barroco, especialmente la del Barroco hispánico».³⁷ Si eso era así hace ochenta años, imaginemos cómo será ahora.³⁸ El autor, desde su formación histórica, establece ahí una línea de estudio específica y fértil que debe atender al medio más primitivo, al choque de las razas y a la acción violenta del trasplante como variantes del momento Barroco en América. Los juicios de valor no escasean y, desde muy pronto, se entona el lamento de que los hispanoamericanos, pese a los siglos de enciclopedismo y crítica moderna, no pueden evadirse aún del «laberinto barroco».

Picón Salas caracteriza el Barroco en general como época de vitalidad y de monologuismo, marcada por la represión espiritual a causa de la Contrarreforma. Destaca también la relevancia de las fiestas públicas y considera tanto el alegorismo como la burla las máscaras de esa represión. A ello se añaden en el medio americano, como apunté arriba, las complejidades derivadas del trasplante: el carácter

animales». Sobre este planteamiento y cómo el énfasis concedido a la teoría de la ciencia determina que corramos «el peligro de ofrecer una imagen distorsionada de muchas áreas de investigación, haciéndolas aparecer como mucho más cargadas de teoría de lo que actualmente son», véase el apartado «Ciencia teórica y ciencia histórica» del libro de Jesús Mosterín: *El reino de los animales*, pp. 39-42, Madrid: Alianza Editorial, 2013, donde nos recuerda que gran parte de la investigación científica es de tipo histórico, por ejemplo, casi todo lo que hemos aprendido del sistema solar.

³⁶ Mariano Picón-Salas: «Barroco de Indias», *Cuadernos Americanos*, vol. 7, n.º 2, 1943, pp. 187-202. Recogido luego como capítulo, «El Barroco de Indias», en *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, pp. 121-146, México: FCE, 1944.

³⁷ Mariano Picón-Salas: «Barroco de Indias», o. cit., p. 187.

³⁸ Lo que no se cita tanto son las reflexiones posteriores a ese arranque, posiblemente porque abundan en tópicos y vaguedades sobre la estética barroca.

crítico del ejercicio intelectual, la voluntad artística indígena y mestiza inscrita en el lenguaje del Barroco español y católico. Por fortuna, todavía en aquellas fechas, la literatura no es olvidada, quizá paradójicamente porque quien escribía era un historiador. Picón Salas ofrece un repaso sintético a las principales manifestaciones literarias del Barroco colonial, señalando el desarrollo de la épica, del poema descriptivo y el papel de los conventos y universidades en lo que llama la degeneración cultista. Así, pone de relevancia los nombres de Juan del Valle Caviedes y, sobre todo, de sor Juana Inés de la Cruz.

No hay que olvidar tampoco que, en esos años centrales del siglo xx, los ya mencionados mapas cronológicos de Henríquez Ureña y Reyes establecen un marco histórico preciso con sendos capítulos dedicados a los siglos xvii y xviii: el primero, de ámbito panamericano, titulado «El florecimiento del mundo colonial», el segundo, circunscrito al ámbito mexicano, con el título «Virreinato de filigrana». Quisiera citar aquí también el nombre menos conocido de un historiador del arte, el húngaro-estadounidense Pál Keleman, estudioso del arte precolombino y quien también por estas fechas, en el año 1951, nos ofrece un trabajo enciclopédico sobre el Barroco y el Rococó en Latinoamérica.³⁹ Es de los primeros en señalar la importancia del arte barroco colonial. Es cierto que lo que en ese libro se estudia son las manifestaciones artísticas, especialmente las arquitectónicas, pero desde los primeros capítulos el autor tiene la sensatez de proponer la revisión de ciertos factores para la comprensión del clima artístico. Para ello, tan importantes son las condiciones peculiares de la península ibérica como las del Nuevo Mundo. Ya se indican aquí contrastes extremos como síntoma de la ruptura de las formas clásicas del Renacimiento: la magnificencia arrogante frente a la miseria desesperanzada; la indulgencia carnal frente al ascetismo extático. Más allá de la forma, en la línea de síntesis entre el estilo y el espíritu que mencioné antes, el Barroco es definido como un modo de vida, el último gran espectáculo del feudalismo, el heraldo del amanecer de la época del hombre común. Por lo que se refiere a América, Keleman se detiene sobre todo en la influencia de la religión —Contrarreforma, jesuitismo— en las expresiones arquitectónicas, pero de acuerdo con los planteamientos de esa época sabe apreciar el carácter distintivo del Barroco colonial, que lejos de ser un mero trasplante de las formas españolas al Nuevo Mundo surge de la unión de dos civilizaciones que en gran medida eran antitéticas.

El medio siglo es, por tanto, uno de los momentos centrales de esta construcción nueva. Y ahora pasa algo extraordinario. Como sucedió en las décadas iniciales del siglo xx, se produce de nuevo aquel cruce entre los resultados de la investigación humanística y las realizaciones de los creadores al que me referí al principio. Si entonces

³⁹ Pál Keleman: «The Artistic Climate», *Baroque and Rococo in Latin America*, pp. 12-23, Nueva York: MacMillan, 1951.

coexistieron en Europa los estudiosos europeos y los poetas vanguardistas girando en torno al concepto orteguiano de la deshumanización del arte, ahora la línea trazada por Picón Salas es desarrollada con creatividad a veces desbordante por un trío pasmoso de escritores cubanos: Carpentier, Lezama y Sarduy.

A partir de ellos, el debate sobre el Barroco de Indias, que pudo seguir su desarrollo en los estudios literarios, se hizo arborescente y rizomático, con reflexiones ensayísticas que tendrían fortuna, ciertas divagaciones y no pocas intuiciones. Se defiende a partir de entonces una identidad forzada entre la americanidad y el barroquismo. Algunas de estas formulaciones fueron revitalizadoras y razonables, otras disparatadas y hasta delirantes. En ambos casos fueron generadoras de secuelas académicas y han terminado por ser inevitables: una parte no despreciable del vertido tóxico-crítico en que todavía hoy nos movemos.

Es conocido que el asunto estuvo ligado, por desdicha según creo, a la búsqueda de unos rasgos específicos de la literatura hispanoamericana. Su punto de partida fue la teoría de lo real maravilloso, un proceso bien estudiado que ni siquiera pretendo resumir aquí.⁴⁰ El disparo inicial, exageradamente exaltante, lo lanzó Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949),⁴¹ pero el libro sintetizador es *Tientos y diferencias* (1964),⁴² al que hay que añadir, ya en 1975, la conferencia, «Lo barroco y lo real maravilloso», recogida luego en *Razón de ser* (1976).⁴³ Es el momento de la disolución del concepto de lo real maravilloso en el del Barroco, más fértil a esas alturas, como veremos luego al hablar de Sarduy.

En estos textos, Carpentier no hace otra cosa que seguir el antiguo planteamiento de Eugenio d'Ors, como revela la siguiente cita: «lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o

⁴⁰ Remito para estas cuestiones al libro de Seymour Menton: *Historia verdadera del realismo mágico*, México: FCE, 1998, donde se estudia el concepto en relación con el realismo mágico y la literatura fantástica.

⁴¹ Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*, Teodosio Fernández (ed.), Barcelona: Akal, 2014. Recordemos los términos exactos de aquella exageración: «Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. [...] ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?». Cito por la versión de 1964.

⁴² Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona: Plaza y Janés, 1987. Allí se recogen dos ensayos: «Problemática de la actual novela latinoamericana», con declaraciones taxativas sobre el barroco como arte por antonomasia de Hispanoamérica y legítimo estilo de sus novelistas; y «De lo real maravilloso americano», donde el cubano viaja más lejos y elogia los aspectos maravillosos de China, algunos países islámicos, la Unión Soviética y Praga. Al final de ese ensayo, Carpentier reproduce el «Prólogo» a *El reino de este mundo*.

⁴³ Alejo Carpentier: *Razón de ser*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976. Es fruto de varias conferencias pronunciadas el año anterior.

musicales [...] Una constante humana». Han de señalarse de pasada las coincidencias conceptuales con la visión crítica de Luis Alberto Sánchez.⁴⁴ La cosa llevaba algunos años más saliéndose de madre: en 1948, un año antes del prólogo de Alejo Carpentier, el catedrático mexicano Julio Jiménez Rueda, en un curso sobre literatura barroca española impartido en la Universidad Nacional Autónoma de México, afirmó que hasta el mole, rica salsa mexicana, era barroco.⁴⁵ Ojalá esa golondrina hubiera hecho verano, pero no, necesitábamos más exageraciones del mismo tenor. Hace solo dos años, Sonia Torres Ornelas, de la misma universidad, establecía muy sesudas comparaciones entre el concepto de pliegue, acuñado por Gilles Deleuze, y, otra vez, el mole mexicano.⁴⁶ Y eso, increíblemente, ha sucedido hace poco, treinta años después de que Carlos Fuentes recibiera en 1992 el Premio Menéndez Pelayo y ofreciera un discurso de aceptación titulado «Elogio del Barroco». Cuando uno lo lee, llega a la conclusión de que Barroco puede llegar a ser ya todo lo relacionado con América o incluso con la cultura y la sociedad actual. Como resumía Fuentes en un párrafo del final: «Del Barroco al Barrocanrol».⁴⁷ Todo ello desembocó en la «vieja» tesis de Omar Calabrese, que propuso el término *neobarroco* para lo que venimos llamando *posmodernidad*. Y ahí está el Barroco, sumergido en mole, cargando con el peso de tanto barroco barroquista de poética barroca. Centremos el asunto: convertir el Barroco en el epítome y compendio de la literatura colonial no es el mejor camino para explicar su riqueza y la de los poetas de América.

Volvamos al medio siglo y al trío de los cubanos. Es imprescindible referirnos ahora a José Lezama Lima. En las coordenadas trazadas anteriormente, se entiende la centralidad del Barroco y el reciclaje de Góngora ideado por Lezama en su ensayo «Sierpe de don Luis de Góngora», recogido en *Analecta del reloj* (1953), y más tarde en las páginas que le dedica a «La curiosidad barroca» en *La expresión americana* (1957), donde la conciencia americanista se sustenta, entre otras cosas, en el ideal antirracionalista de la defensa de la oscuridad como dificultad del sentido.⁴⁸ Para el

⁴⁴ Luis Alberto Sánchez, que ya había escrito *Los poetas de la colonia* (1919), dirigió la tesis de Rafael de la Fuente Benavides, más conocido por su seudónimo, Martín Adán, presentada en 1938. Este texto termina publicándose treinta años más tarde: *De lo barroco en el Perú*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968. En el prólogo, firmado por el propio Luis Alberto Sánchez, encontramos también ese elogio del mestizaje, la desmesura y el vitalismo tan constantes en Carpentier.

⁴⁵ Citado por Seymour Menton: *Historia verdadera...*, o. cit., p. 168.

⁴⁶ Sonia Torres Ornelas: «Pliegues y gotas de acontecimientos», *El Barroco y nosotros...*, o. cit., pp. 83-94. Estas comparaciones tan características de nuestra era de plástico y silicio, no pueden hacernos olvidar la grandeza de Giles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el Barroco* [1988], José Vázquez y Umbertina Larraceleta (trads.), Barcelona: Planeta, 2025.

⁴⁷ Carlos Fuentes: «Elogio del Barroco», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 69, 1993, pp. 3-26.

⁴⁸ José Lezama Lima: *Analecta del reloj. Ensayos*, La Habana: Orígenes, 1953; José Lezama Lima: «La curiosidad barroca», *La expresión americana* [1957], pp. 43-81, Madrid: Alianza, 1969. Mas accesibles ahora

atractivo sistema poético lezamiano, la cultura del Barroco colonial propiciaba el subterfugio perfecto para enunciar el discurso de la disputa, marcado por la tensión y el plutonismo, inteligentes manifestaciones del «arte de la contraconquista», en feliz expresión del genial autor de *Paradiso*.

Con frecuencia se han seguido como mandamientos de una biblia profana estas ideas, pero quisiera matizar que dicha explicación no deja de sustentarse en otros valores que, aunque menos tópicos, formaban parte del paradigma del barroco peninsular. Como sucedió en los años sesenta con el giro temático en la valoración de la poesía de Góngora, que empezó a ser definida superando los límites de la estilística, también en las manifestaciones del Barroco metropolitano podían percibirse las constantes del inconformismo y la disidencia en motivos como el antiimperialismo, el antibelicismo y la antimisoginia, así como la exaltación de la sensualidad y del placer como verdaderos ejes pragmáticos de la poesía. Esto último no niega las específicas y especiales condiciones de producción que sustentan las manifestaciones americanas, pero los orígenes seguían estando presentes más allá de las simplificaciones que definían el Barroco como parte de un sistema represor.

En los años setenta y posteriores, bajo la capa de un nuevo planteamiento metodológico, algunas nuevas teorías no sirvieron para paliar el agotamiento de las anteriores, sino para aumentar la complejidad teórica del problema. Las intuiciones y sugerencias del gran lector que fue Lezama Lima no disculpan algunos excesos interpretativos cometidos por Severo Sarduy, aunque el balance de sus aportaciones es renovador y positivo. Sus aproximaciones al Barroco y a Góngora tuvieron la innegable virtud de avivar el debate crítico, e intentar extender esas influencias más allá de la vertiente expresiva.⁴⁹ Pese a ello, no olvidemos que en esta ocasión estudiosos de la talla de Robert Jammes ya iban por delante proponiendo un estudio temático de la poesía del cordobés.⁵⁰ Más allá del estilo, era necesario explorar el sentido pragmático de la literatura barroca, pero también en este caso las polarizaciones fueron, a veces, tajantes. Lezama era el padre de la patria cubana, pero Sarduy leía y escribía también en francés. Lecturas de los pensadores franceses estructuralistas y posestructuralistas realizadas con una rentabilidad no exenta de simplificaciones. Todo ello al amparo de

en *Analecta del reloj*, Rado Molina (ed.), Barcelona: Linkgua, 2024; *La expresión americana: (un tratado de estética aplicada)*, Pedro Aullón de Haro (ed.), Madrid: Verbum, 2020.

⁴⁹ Severo Sarduy, «Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado», *Mundo Nuevo*, n.º 6, 1966, pp. 84-87. También apareció en francés en *Tel Quel*, n.º 25, 1966, pp. 91-93 con el título «Sur Góngora». «El Barroco y el Neobarroco» se publicó en el volumen colectivo César Fernández Moreno (ed.): *América latina en su literatura*, pp. 167-184, México: Unesco-Siglo XXI, 1972. Sus reflexiones serían completadas más tarde con las contenidas en *Barroco* (1974). Todo el *corpus* sería recogido finalmente en *Ensayos generales sobre el Barroco*, México: FCE, 1987.

⁵⁰ Robert Jammes: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* [1967], Manuel Moya (trad.), Madrid: Castalia, 1987.

la pujante y decisiva corriente del pensamiento filosófico y psicoanalítico de Francia, representado por nombres como Jacques Lacan, Gilles Deleuze, su amigo Roland Barthes, a quien veía todas las semanas, Guy Debord o Michel Foucault. Si la literatura francesa del siglo XVII estaba marcada por su clasicismo, paradigma numantino en el marco del gran Barroco europeo, este último es ahora interpretado, en un sano ejercicio de apropiación de ese espíritu, como reacción al modelo clásico. En 1988 se llegará a un hito inexcusable para la configuración del pensamiento barroco, el libro ya citado de Gilles Deleuze sobre Leibniz. En esa misma década, italianos y anglosajones ya habían tenido ocasión de regar con abundancia la semilla del embrión sembrado por los franceses, pero no conviene desviarse del asunto central de este estudio.

El caso es que, a partir de todas estas premisas, cubanas y no cubanas, la antigua idea del Barroco colonial como copia fallida del peninsular había sido juiciosamente abandonada. Lamentablemente, las rectificaciones razonadas y, peor aún, las necesarias matizaciones particulares al destierro absoluto de esa influencia eran rechazadas sin más, porque el demonio maniqueo de la teoría se había instalado ya hacía tiempo en nuestra bibliografía crítica. Como en la novela *Concierto barroco*, la concepción teleológica había acabado por impregnarlo todo. Con independencia de los enfoques sobre el sujeto colonial y la conciencia americanista, a los que dedicaré el final de este trabajo, el modelo interpretativo del Neobarroco era también teleológico.

El Barroco hispanoamericano comenzó a leerse, estudiarse y explicarse, cada vez más, tan solo como precursor de la identidad americana. Dicho ejercicio de exoneración cimentaría a partir de los años ochenta los juicios de numerosos críticos, para quienes la historia literaria colonial no era aséptica, ni siquiera era historia literaria, sino discurso colonial. Durante muchas décadas, los creadores dejaron de ser considerados escritores para convertirse, casi exclusivamente, en productores de discursos estéticos e ideológicos que provocaban interpretaciones políticas y culturales. Hernando Domínguez Camargo y sor Juana Inés de la Cruz antes que poetas eran sujetos coloniales.

¿Qué estaba sucediendo en la crítica americana por los años ochenta? Surgieron con fuerza nuevos planteamientos históricos, sociológicos, culturales e ideológicos que intentaban compensar, con cierto retraso, el agotamiento de la vieja estilística y superar, sin desmentirlas totalmente, las declaraciones exultantes y totalizadoras de los creadores cubanos. El giro estuvo representado en los años ochenta por John Beverley y, sobre todo, por Mabel Moraña, cuyas primeras aportaciones críticas derivaban de un nuevo aparato teórico, como veremos pronto. Ambos citan el trabajo de Leonardo Acosta sobre el Barroco de Indias por su versión como capítulo de libro del año 1984, aunque el texto había sido publicado como artículo en la revista

cubana *Unión* mucho antes, en 1972.⁵¹ Es cierto que este autor, inscrito en la crítica al colonialismo, insiste en esas páginas en muchos de los conceptos que serán desarrollados posteriormente: las formas de explotación, la justificación ideológica de la dominación, la reeducación de los nativos conquistados, la imposición, en suma, de una cultura importada.

Para Acosta, el estilo dominante será el barroco y el instrumento la Iglesia católica alentada por el reajuste de Trento. El Barroco se manifiesta en Indias mediante la fundación de las ciudades y su componente arquitectónico. Por tener el doble propósito de nutrir culturalmente a los españoles en Indias para mantener la ortodoxia e imponerse sobre los indígenas, el Barroco será definido como cultura represiva. A partir de ahí, Acosta señala escasos momentos de síntesis o integración artística y recuerda en Brasil el prodigioso caso del Aleihadinho, figura ya destacada por Lezama Lima en *La expresión americana*. Por lo que se refiere a la literatura, se hace el repaso a algunos nombres y se centra en el caso cubano. Repasa las teorías de Carpentier, a quien presenta varias objeciones. Tampoco se libra Severo Sarduy, a quien califica de apátrida y mediocre novelista.

Su conclusión es que el barroquismo americano es una entelequia, que lo que sí existe es un arte barroco español aplicado a las cosas y los temas de América, un estilo importado con fines de dominio en el terreno ideológico y cultural.

El giro metodológico antes citado comienza en torno a 1988, cuando se publica el artículo «Nuevas vacilaciones sobre el Barroco», en el que John Beverley considera esta corriente como la formalización del discurso dominante, el ejemplo de una moral de conquista y la expresión del conformismo con los valores oficiales.⁵² Esta explicación es legitimada literariamente por el papel preponderante de la dificultad estética, cerrada sobre sí misma, propiciadora de un discurso dirigido a las élites que tiene como principal propósito la ratificación del orden y la dominación metropolitanos.

No olvidemos que una década antes Beverley había dedicado un libro a estas cuestiones y había presentado su edición de las *Soledades* de Góngora.⁵³ Sin embargo, en este artículo son pocas las ideas que permiten aclarar las características del Barroco de Indias, que quedan relegadas a cuatro conclusiones finales: a) el modelo barroco no determina la literatura latinoamericana desde las guerras de independencia hasta las vanguardias; b) la revalorización del Barroco en América tiene significaciones ideológicas, desde un neoliberalismo modernizador hasta una aproximación al socialismo; c) es necesario reivindicar un barroco literario popular alejado del barroco

⁵¹ Leonardo Acosta: *El Barroco de Indias y otros ensayos*, pp. 9-52, La Habana: Casa de las Américas, 1984.

⁵² John Beverley: «Nuevas vacilaciones sobre el Barroco», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 28, 1988, pp. 215-227.

⁵³ John Beverley: *Aspects of Góngora's Soledades*, Ámsterdam: John Benjamins, 1980; Luis de Góngora: *Soledades*, John Beverley (ed.), Madrid: Cátedra, 1979.

letrado; y d) es muy posible que el Neobarroco no sea sino una forma de privilegio de ciertas clases burguesas en decadencia. Son todas ellas, en gran medida, críticas severas a la visión del Barroco ofrecida por los creadores cubanos en las décadas centrales del siglo xx.

Por las mismas fechas, Mabel Moraña escribe «Para una relectura del Barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos», donde con claridad expositiva profundiza más en el debate, propone nuevas líneas de asedio e intenta dotarlas de unidad.⁵⁴ Es el pilar de un edificio crítico que desarrollará a partir de los años noventa y que todavía continúa, al objeto de terminar inscribiendo las manifestaciones barrocas de América en la teoría de la subalternidad. La estudiosa uruguaya plantea de entrada una urgente necesidad de revisión y afirma, con toda la razón, que los estudios particulares sobre el periodo no han derivado en una esperable producción de estudios globales ni han modificado la periodización o los criterios historiográficos. Por ese motivo, Moraña esboza un diagnóstico del estado de la cuestión y señala algunos problemas para terminar elaborando una propuesta crítica de reinterpretación.

La llamada cuestión del Barroco es abordada en su trabajo desde cuatro perspectivas críticas diferentes en que se resumen las aproximaciones anteriores: a) como periodo fundacional de la literatura hispanoamericana, ligado a los orígenes de la identidad mestiza y a la condición colonial de Hispanoamérica; b) como periodo clásico de las letras hispanoamericanas, dependiente de los modelos metropolitanos; c) como aplicación desmesurada a fenómenos, no solo literarios, del siglo xx —hemos podido hablar de este tropicalismo a propósito de los autores cubanos—; y d) como dominación ideológica sustentada en el concepto de hegemonía. Esta última aproximación, en su vinculación con la primera, que tiene sus precedentes en el citado Leonardo Acosta y, sobre todo, en John Beverley, es la que va a interesar en todo su desarrollo crítico a Mabel Moraña, quien interpreta «la historia literaria hispanoamericana como la representación de un “pattern” de dependencia, sojuzgamiento de formas autóctonas, transculturación y censura».⁵⁵ En cuanto a los problemas para su estudio, el más obvio es el de la significación y aplicabilidad del término, del que hemos hablado algo al principio. El segundo problema radica en la centralidad en Europa del Barroco español, que debe ser revisada para atender a las culturas periféricas con sus diversos significados estético-ideológicos. Otro de los problemas es que en esa articulación histórica ideológica se privilegian las procedentes del Barroco español —Contrarreforma, jesuitismo, absolutismo monárquico, etc.—, mientras se subestiman o eclipsan otras que derivan de un proceso diferenciado del metropolitano. De ese diagnóstico se proponen varias estrategias para una reinterpretación del

⁵⁴ Mabel Moraña: «Para una relectura del Barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos», *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, n.º 29, 1989, pp. 219-231.

⁵⁵ Mabel Moraña: «Para una relectura ... », o. cit., p. 223.

Barroco americano que deben centrarse, al menos, en dos aspectos: por una parte, la atención a la dinámica socio-cultural de la colonia —pugnas raciales, composición de las castas, funcionamiento institucional— que suponga un abandono de la actitud eurocéntrica y reflejista; por otra, la caracterización del sector letrado como grupo productor —la nobleza indiana, la dirigencia eclesiástica, la burocracia estatal—. Para desarrollar esas estrategias es clave analizar las formas ideológicas emergentes, que se expresan mediante los códigos del dominador.

La perspectiva principal de análisis conjuga la consideración del Barroco como dominación ideológica sustentada en el concepto de hegemonía y como periodo fundacional de la literatura hispanoamericana ligado a los orígenes de la identidad mestiza y de la condición colonial. Todo ello conduce, según la autora, a tres rasgos diferenciadores del Barroco de Indias: es discurso de ruptura, es discurso reivindicativo y es discurso de la marginalidad criolla.

La línea seguida por Moraña en esta propuesta me parece plausible, pero me decepciona esta frase: «No es del caso desarrollar aquí los apoyos textuales que nutren este análisis».⁵⁶ Hemos sucumbido otra vez al imperio del demonio de la teoría. En descargo de la autora, podemos aducir que, en trabajos posteriores, como los publicados a partir de 1994, sí ensaya una ejemplificación convincente, pero a las alturas de 1989 lo que le interesa es llegar a lo que denomina «la constitución del sujeto social hispanoamericano», del que el Barroco se convierte en su momento inaugural. En 1994, como acabo de decir, la misma autora edita el libro *Relecturas del Barroco de Indias*, que contiene trece estudios sobre el tema.⁵⁷ En la introducción al mismo presenta ya el periodo como «crucial en la historia cultural de América Latina», por cuanto «corresponde al surgimiento de una identidad criolla diferenciada».⁵⁸

Ante los sólidos trabajos de Moraña, el artículo, disperso y obsoleto, de Alfredo Roggiano que abre el libro es casi irrelevante. Ya hice alguna referencia a él al principio de estas páginas. Me llevaría un tiempo del que no dispongo señalar ahora los errores de este trabajo tan citado, quizá por su título tan general como pretencioso, pero baste con recordar que las cinco claves para la comprensión del Barroco hispanoamericano que propone, como son el sustrato de las culturas indígenas, la influencia española, el mestizaje, la negritud y la relación estrecha entre la Iglesia y el Estado, sin dejar de ser ciertas, no dejan de ser un catálogo impresionista frente a la contundencia del aparato teórico utilizado por Moraña a finales de los ochenta. Es un artículo fallido, por general y reiterativo, donde se dice, por ejemplo, con afán de protagonismo, que va a «proponer una solución integradora» entre el *style concept* y el *time concept* de Barroco. Es simplemente absurdo a finales del siglo XX, cuando, como vimos al comienzo de estas páginas,

⁵⁶ Mabel Moraña: «Para una relectura...», o. cit., p. 228.

⁵⁷ Mabel Moraña, (ed.): *Relecturas del Barroco...*, o. cit., pp. I-XII (I)

⁵⁸ Mabel Moraña (ed.): *Relecturas del Barroco...*, o. cit., pp. I-XII (I).

ya lo habían propuesto a mediados de ese siglo Wellek y Hatzfeld, entre muchos otros. Por otro lado, cuando remite a lo que expuso en 1945 en un congreso celebrado en Madrid no hace sino recordarnos la dependencia de sus ideas de los planteamientos de Eugenio d'Ors, adornados aleatoriamente por Carpentier y Lezama Lima. De traca es también, a esas alturas de finales de siglo, la simplificación con que valora la irrupción de la renovación gongorina en los inicios del siglo XVII. Por su parte, Moraña, ahora sí con más apoyos prácticos, aplica el modelo teórico a un caso literario concreto, con especial atención a Espinosa Medrano.⁵⁹ El resto del libro posee una utilidad práctica innegable, pues incluye análisis particulares de algunos nombres relevantes: Bernardo de Balbuena, Domínguez Camargo, Sigüenza y Góngora, Espinosa Medrano, sor Juana Inés de la Cruz o Ruiz de Alarcón. Todo ello se complementa con estudios dedicados a la influencia de san Ignacio de Loyola, la corporalidad y el caso del Barroco brasileño. El trabajo más reciente de Mabel Moraña sobre el asunto es de 2023 y lleva por título «Barroco postcolonial».⁶⁰ En su primera página reconoce que «por “Barroco” entendemos a la vez un estilo, un periodo, una cultura, un espíritu, un carácter, una energía que se imprime a la forma y al proceso de producción de significados», por lo que es necesario deslindar, ya que, si todo es barroco, todo deja de serlo. Los avances teóricos en la consideración del asunto no son nuevos, por cuanto se sustentan en que el Barroco de Indias emerge del poder imperial, pero es utilizado para contrarrestarlo. Para estudiar su torsión poscolonial se ofrecen dos hipótesis de trabajo: a) el Barroco es un paradigma de valor epistémico que nos permite profundizar en las relaciones entre poder y resistencia, de cuyo análisis se derivan ciertos rasgos teóricos poscoloniales en su intersección con el *ethos* barroco; b) los retornos del Barroco que inciden en conceptos como el abigarramiento, el carácter antinormativo y anómalo que lo conectan con el Neobarroco de Sarduy o con las teorías de Bolívar Echeverría que considera el Barroco como «inseparable del proceso y asentamiento de la modernidad».⁶¹

La de Moraña es una línea necesaria, revitalizadora, que hará fortuna y creará escuela. Por desgracia, algunos de sus seguidores terminarán cayendo en los mismos excesos interpretativos a los que fueron sometidas las líneas de investigación anteriores. A finales del siglo XX, se llegó a la conclusión de que el Barroco americano supone una crítica al eurocentrismo y al occidentalismo. La paradoja es que se llega al establecimiento de esa radical diferencia, esa otredad, mediante el uso de las herramientas filosóficas actuales, principalmente de origen francés, que son herencia directa de aquella Ilustración no cuajada en América, la que deriva de ese lugar central, como fisura o como pliegue del Barroco en la Europa del siglo XVII. Ese mismo en el

⁵⁹ Mabel Moraña: «Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano», *Relecturas del Barroco...*, o. cit., pp. 31-57.

⁶⁰ Mabel Moraña: «Barroco postcolonial», *El Barroco y nosotros...*, o. cit., pp. 213-236.

⁶¹ Mabel Moraña: «Barroco postcolonial...», o. cit., p. 222.

que desarrollaron su literatura españoles, americanos criollos, mestizos e indígenas del siglo XVII y XVIII y a los que los críticos del siglo XXI hacen ahora hablar en otro idioma, sin siquiera citar sus textos.

No estoy diciendo que las obras de Hernando Domínguez Camargo, Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz, Juan de Espinosa Medrano o Juan del Valle Caviedes no reflejen el impacto del colonialismo, la heterogeneidad cultural de los virreinos o el proceso de mestizaje. Indudablemente sí, se trata de otro proceso sociohistórico, pero la sobrecarga ideológica, queriendo hacerlos exclusivamente lo que no eran, convirtiéndolos en pioneros anacrónicos de una idea teórica, no puede oscurecer a esos creadores excepcionales.

Otra de las cuestiones debatidas en el fin de siglo fue la debatida conexión entre el Barroco y la modernidad, sobre la que Petra Schumm compiló el libro *Barrocos y modernos*.⁶² Contiene veintidós artículos vinculados a un congreso organizado por Bolívar Echeverría en la UNAM en 1993, a otro sobre el mismo asunto celebrado en Berlín en 1994 y a la colaboración solicitada a algunos estudiosos. El volumen abarca un arco amplio de intereses, desde planteamientos generales sobre el concepto de Barroco hasta su conexión con el Neobarroco, pasando por diversas relecturas de textos canónicos —Balbuena, Domínguez Camargo, sor Juana— y estudios principalmente consagrados a la cultura popular en el arte barroco. Es destacable un artículo teórico de suma utilidad, no por la articulación de un nuevo marco ni el adelanto de nuevas propuestas de asedio, sino por su carácter de resumen sistemático. Se debe a Walter Moser y explora la trayectoria desde el origen europeo del Barroco hasta su implantación y reciclaje en América Latina, así como su consiguiente impacto colonial y poscolonial.⁶³ Su autor analiza el barroco desde la perspectiva de la literatura comparada. El trabajo señala de qué forma fue reutilizado y transformado el modelo mediante la fragmentación de la memoria cultural y su reconfiguración en nuevos espacios sociohistóricos. Apropiación inicial, por tanto, del barroco europeo y su reconfiguración como bandera de identidad cultural poscolonial. Para Moser, las cuatro vinculaciones principales serían: a) la transferencia cultural durante la colonización —paradigma cultural de imposición imperial, religiosa y estética—; b) el establecimiento de una tradición barroca americana, con sus variaciones nacionales y discontinuidades internas que la alejaban de la europea; c) el desarrollo del Barroco europeo y, sobre todo, de su revalorización historiográfica, no solo desde la fenomenología de principios del siglo XX, sino en el contexto de la posmodernidad por su potencial de transformación estética y cultural; y d) el resurgimiento neobarroco

⁶² Petra Schumm (ed.): *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Fráncfort-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1998.

⁶³ Walter Moser: «Du baroque européen et colonial au baroque américain et postcolonial», *Barrocos y modernos...*, o. cit., pp. 67-82.

contemporáneo, tanto en Europa como en América, con diversidad de enfoques, más teórico y artístico aquí, más simbólico de la identidad cultural poscolonial allí. El carácter proteico del Barroco queda así demostrado, al tiempo que se destacan sus tensiones internas y diferencias continentales.

Una de las virtudes del libro coordinado por Petra Schumm fue la exploración de una dinámica que estaba siendo desarrollada desde hacía unos años. A ella se va a volver con abundancia, desde Granada y con nuevas perspectivas, en 2023, hace tan solo dos años, con el útil volumen *El Barroco y nosotros*, del que ya he citado algunas aportaciones válidas, como las de Fernando R. de la Flor y Mabel Moraña, y otra olvidable.

Sin dejar de lado la línea trazada por el volumen colectivo de Schumm, es preciso ahora mencionar el importante libro de la estudiosa brasileña Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, sobre todo su primer capítulo, «El Barroco en el ocaso de la modernidad», donde se sostiene la tesis de que América latina es un «continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo», dando lugar a una modernidad disonante, una modernidad «otra» marcada por los reciclajes del Barroco en la modernidad latinoamericana.⁶⁴ Chiampi detecta dichas manifestaciones en el modernismo, la vanguardia, el boom y el posboom. Los nombres fundamentales para la llamada americanización del Barroco siguen siendo, cómo no, Lezama, Carpentier y Sarduy. No dejan de ser conocimientos asentados, nada nuevo, pero sí nos interesa la conclusión sobre la visión pesimista de la historia en el marco teórico de la crítica posmoderna al modelo modernizador impuesto por la intelectualidad euronorteamericana. El carácter incompleto de este proyecto, que procede del pensamiento europeo del siglo XIX y se proyecta a América Latina como víctima de la modernización, ya fue discutido ampliamente y tiene, otra vez, como clave de bóveda, la incapacidad del mismo para integrar lo «no occidental» —indios, mestizos, negros, proletariado urbano, inmigrantes rurales— a un modelo nacional de democracia consensual.⁶⁵ La fisura barroca es fundamental para entender esto, pero la confianza desmedida en el Neobarroco como utopía de lo estético no es compartida por quien suscribe este texto. Sí definiendo, para descender o ascender a la literatura, la modernidad de sor Juana que vital y espiritualmente es ejercida, atención, a través de su experiencia barroca y no fuera o en contra de ella.

En 2004, aparece en Madrid un libro verdaderamente monumental con una sola palabra como título: *Barroco*. Un tomazo de más de 1300 páginas coordinado por Pedro Aullón de Haro que incluye nada menos que 42 artículos, algunos de ellos de extensión considerable. Están ahí casi todas las épocas, países —incluidos China

⁶⁴ Irlemar Chiampi: «El Barroco en el ocaso de la Modernidad», *Barroco y modernidad*, pp. 17-41, México: FCE, 2000.

⁶⁵ Irlemar Chiampi: «El Barroco ... », o. cit., p. 37.

y Japón—, enfoques, conceptos estéticos, disciplinas y facetas del diamante Barroco.⁶⁶ Ya cité los trabajos contenidos aquí del propio Aullón de Haro y de Pérez Bazo, aunque para el caso del Barroco hispanoamericano el que más nos interesa es el de Vittoria Borsò, «Del Barroco colonial al Neobarroco», escrito con rigor y buen sentido crítico, sin demasiada aportación novedosa, pero de suma utilidad por su carácter recapitulativo ya en los inicios de este siglo.⁶⁷ Comienza con la asunción de la dificultad para valorar el Barroco de Indias que, tras su especificidad aceptada como expresión de la conciencia criolla en torno a la diferencia cultural respecto a Europa, ha sido estudiado con creciente interés a partir de las líneas de interpretación trazadas por Moraña, según hemos intentado exponer en páginas anteriores. También es rentable la enumeración de cuatro funciones que cumple el Barroco como paradigma cultural: a) la época colonial y el criollismo barroco son fases fundadoras de la identidad criolla o mestiza y coinciden con el origen de la crónica testimonial; b) la teatralidad del Barroco corresponde a la «ciudad letrada» hispanoamericana y a la tendencia al cosmopolitismo, signo peculiar del criollismo americano; c) es una estética de la redundancia y de la repetición. La alegoría del cuerpo, la personificación de la multiplicidad y de la proliferación son los momentos sobresalientes de la estética barroca; y d) el Barroco como estilo corresponde a la ontología de América.⁶⁸ El resto del trabajo consiste en una ejemplificación por autores, siempre necesaria por lo que venimos diciendo, que comienza con Balbuena, continúa con los jesuitas Domínguez Camargo y Sigüenza y Góngora, prosigue con el caso ya a estas alturas más estudiado, y lo merecía, de Espinosa Medrano y, cómo no, la figura central de sor Juana. El resto es proyección en la literatura del siglo xx: Carpentier, Lezama, Sarduy, Borges, Glantz, Fernando del Paso y Carmen Boullosa. En suma, un artículo respetable y necesario, aunque carente de innovaciones teóricas.

Surgen en los últimos años un cúmulo de artículos repetitivos y superficiales junto a otros de rentabilidad crítica. Los peores van desde la actualización sencilla y acrítica de teorías bien conocidas hasta la pura inanidad, los mejores ofrecen aportaciones plausibles.⁶⁹ En esa crisis de superproducción también hay excepciones. Quisiera

⁶⁶ Pedro Aullón de Haro (coord.), *Barroco...*, o. cit.

⁶⁷ Vittoria Borsò, «Del Barroco colonial al Neobarroco», *Barroco...*, o. cit., pp. 1003-1060.

⁶⁸ Vittoria Borsò, «Del Barroco...», o. cit., p. 2010.

⁶⁹ El arco de calidad es amplio. Patricia Escandón: «La cultura barroca en Indias: la visión de Mariano Picón Salas», *Latinoamérica*, n.º 42, 2006, pp. 35-49, recordando a Picón Salas, considera que «el estudio profundo y sistemático de la cultura barroca americana sigue siendo un tema pendiente en las minutas de los historiadores» (p. 36). En su trabajo, sigue acriticamente a Carpentier, pasa de puntillas sobre la literatura y vuelve a señalar la persistencia y omnipresencia del barroco en Hispanoamérica. Llega a afirmar que el Barroco sería la primera manifestación de cultura global, si exceptuamos la romanización. Angela Ndalianis, en sus numerosos estudios, detecta la presencia del barroco en expresiones contemporáneas y analiza los rasgos del barroco en la era digital, pero su línea de investigación se centra principalmente en el Neobarroco y su proyección en la sociedad del entretenimiento, como puede verse desde *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*,

destacar como ejemplo, por alejarse de la ortodoxia cultural dominante, la sagaz crítica realizada por Emilio del Valle Escalante en «Latinoamericanismo, Barroco de Indias y colonialidad del poder: reflexiones sobre políticas de exclusión».⁷⁰ En ese artículo, se ponen en cuestión las teorías de la conciencia criolla subalterna. Valle Escalante, maya guatemalteco conocido como Emil Keme, historiador y experto en literaturas indígenas, nos recuerda cómo la crítica precedente considera el Barroco una defensa que incorpora lo «otro» a un discurso utópico de simbiosis cultural, en el que muchos escritores figuran como sujetos de la identidad americana. Con gran perspicacia, el autor matiza profundamente todo esto rebatiendo las últimas lecturas interpretativas sobre Espinosa Medrano. Contra ellas, Valle Escalante precisa que el Lunarejo reafirma un proyecto cultural que legitima a Europa, por cuanto en su rearticulación del discurso eurocéntrico hace un elogio convencido de Homero y de Gón-gora, y nunca de los bárbaros. Aquí el concepto clave es la «colonialidad del poder»: la cultura occidental constituye un modelo hegemónico en el presente. Aunque se haya alcanzado histórica y formalmente el fin del colonialismo, el poder social actual sigue constituido sobre una nueva colonialidad liderada por grupos hegemónicos eurocéntricos. Aunque no lo cita, toda esta reformulación me hace pensar en Slavoj

Londres-Cambridge (MA): MIT Press, 2004. Mas recientemente, Julieta Lizaola: «Momentos del Barroco ibérico. Desventura, sueño, resistencia y creación», *El Barroco y nosotros...*, o. cit., pp. 195-212, vuelve a recordarnos la importancia del contexto histórico y cultural: con énfasis en la dinámica religiosa Reforma y Contrarreforma, la influencia de franciscanos y dominicos en el proceso y la cuestión cardinal del fracaso del ideal humanista. En el mismo volumen, Ignacio Agüera Fernández: «El *ethos* barroco como *pliege*. Operatividad y función estratégica del concepto filosófico de Barroco...», o. cit., pp. 51-81, traza las coordenadas en que se sitúan el punto de vista historicista, representado por Maravall, el filosófico, que se remonta a Eugenio d'Ors y los puntos de vista más actuales e intermedios entre ambas instancias, el concepto de *pliege* de Gilles Deleuze y el *ethos* barroco estudiado por Bolívar Echeverría. A este último crítico dedica un artículo con aportaciones aprovechables Ana Lilia Fénix Pichardo: «Entre el *ethos* barroco y las eras imaginarias. Diálogos posibles entre José Lezama Lima y Bolívar Echeverría», *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana*, n.º 19, 2023, pp. 5-20. A la cuestión central del mestizaje vuelve Borja García Ferrer en «Mestizaje y Barroco en América Latina», *El Barroco y nosotros...*, o. cit., pp. 237-263. Una actualización útil de ciertos conceptos y recorridos bien asentados en un amplio contexto puede verse en Miguel Corella, «Lo barroco. Historia de un concepto estético desde la Europa de entreguerras hasta la posmodernidad», *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, n.º 26, 2023, pp. 51-63. Por último, no me resisto a recomendar un libro colectivo repleto de sugerencias: *Lexikon of the Hispanic Baroque. Transatlantic Exchange and Transformation*, ed. Evonne A. Levy y Kenneth Mills, Austin: University of Texas Press, 2013. En este volumen se cotejan 43 palabras en el ámbito de España y en el de Hispanoamérica. Algunas de estas entradas son sumamente jugosas y nos permiten reflexionar sobre el diverso proceso de desarrollo de esos 43 conceptos en ambas orillas. También de 2013 y en la misma línea de relaciones trasatlánticas debe citarse el número especial de la revista *Calíope: Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry: Transatlantic Baroque*, ed. Crystal Chemris, vol. 18, n.º 2, 2013, con útiles y sugerentes aportaciones teóricas. Basten estos trabajos como muestra de la actualidad del Barroco en nuestros días. La bibliografía es mucho más extensa y está formada tanto por estudios destacados —siento olvidar alguno— como por otros que no merecen ser citados.

⁷⁰ Juan del Valle Escalante: «Latinoamericanismo, Barroco de Indias y colonialidad del poder: reflexiones sobre políticas de exclusión», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 23, 2006, pp. 115-133.

Žižek, lector de Althusser, Lacan, y Foucault, bajo la égida de Hegel.⁷¹ La pregunta debe ser, por tanto, ¿qué objetivos persiguen quienes siguen justificando el Barroco de Indias como hito trascendental de una identidad y una modernidad americanas? Eso nos obliga a repensar el lugar prioritario de la herencia cultural mestiza para definir lo americano, ya que la construcción de esa ideología conduce a la política del olvido y al silenciamiento de las culturas autóctonas. A principios del siglo XIX, el deseo de suprimir el trauma imponiendo nuevas formas culturales impulsó unos procesos que, en el fondo, no buscaban sino transferir el poder de la metrópolis «a las manos de los colonos para que continuarán haciendo exactamente lo mismo». De ese modo, según Valle Escalante, la crítica cultural celebratoria del Barroco de Indias sigue difundiendo una ideología excluyente que, al fermentar un deseo de modernización en América, la hace caer en la seducción ideológica occidental para propiciar el eclipse y, por tanto, la perpetuación de los problemas esenciales. Como diría Žižek, a propósito de lo que en 2025 está pasando en el mundo y que incluye una crítica al paralizado pensamiento llamémosle de izquierdas, la atención a las reivindicaciones particulares deja de lado los peligros globales de peso: caos económico y social, catástrofe climática, extinción nuclear.⁷² Es el propio sistema el que fomenta los particularismos, la palabra ya estaba en Ortega, para seguir manteniendo su hegemonía. La crítica revisionista del Barroco de Indias, sustentada en presupuestos teóricos surgidos desde el seno mismo de lo hegemónico y disfrazados de resistencia, desarrolla disfraces como el del mestizaje cultural para prolongar simuladamente lo que dice rebatir, dejando en la sombra, y ya sometida a la amnesia, la cuestión central.⁷³

No puedo concluir esta revisión, que no ha rehuído en ningún momento el análisis crítico ni la valoración, sin mencionar el nombre que, hoy por hoy y a mi juicio, representa el método, el arte y el rigor, exento de pedantería, a la hora de abordar el Barroco americano. Me refiero a Martha Lilia Tenorio. Sus estudios inciden como un fino bisturí en el corazón del momento barroco colonial. Es el nombre antagónico de las corrientes críticas simplificadoras y el mejor antídoto contra los excesos interpretativos. Su manera de aproximarse al Barroco lleva siendo desde hace décadas la más rotunda, sólida y fecunda de las desarrolladas recientemente en América y para América. Lejos de teorizaciones incapacitantes, la profesora de El Colegio de México ha sabido dedicarse, con humildad y sin caer en los cantos de sirena de la posmodernidad, a lo que

⁷¹ Para su nueva manera de abordar la ideología, véase Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología* [1989], Isabel Vericat Núñez (trad.), Madrid: Siglo XXI, 1992.

⁷² Son iluminadores sus dos libros traducidos recientemente al español. Slavoj Žižek: *Contra el progreso*, Pablo Hermida Lazcano (trad.), Barcelona: Paidós, 2025; *El cielo en desorden* [2021], Damià Alou (trad.), Barcelona: Anagrama, 2025.

⁷³ Véase también al respecto el libro de Gayatri Spivak, *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, Madrid: Akal, 2010.

debe dedicarse principalmente un filólogo, a la investigación cuidadosa sustentada en el estudio de la documentación y en el conocimiento de los textos, de la historia, de la sociedad y de la literatura. Bastarían como muestra de ello los dos monumentales tomos de la antología de *Poesía novohispana*, publicados en 2010 y editados y anotados por ella con pulcritud, finura y documentación.⁷⁴ Un extraordinario complemento de los tres volúmenes de Alfonso Méndez Plancarte. Pero hay más: ahí está también ese excelente trabajo de síntesis, ejemplo de exhaustividad y rigor, que es *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*.⁷⁵ No podemos olvidar tampoco su atención a la poesía de certámenes, como muestra su edición en 2021 del *Triunfo parténico*, de Carlos de Sigüenza y Góngora.⁷⁶ No es mala manera de estudiar el Barroco hispanoamericano. También, cómo no, en nuestro siglo actual es absolutamente necesario realizar esta tarea trazando las ineludibles vinculaciones entre el XVII, con Góngora como ejemplo, y el siglo XX, con otro nombre que proclama, instaura y resume el nuevo estatuto literario de América: Borges. Su libro reciente sobre ambos creadores es una perla surgida de aquel que injustamente llamó con zafiedad Menéndez Pelayo el muladar del culteranismo.⁷⁷

La máquina del tiempo. Del XVII al XXI y ahora otra vez para atrás, del XXI al XVII. Decía con gracia sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a sor Filotea* que si Aristóteles hubiera guisado mucho más hubiera escrito. Es una cita muy repetida. Yo carezco de esa gracia femenina, pero estoy convencido de que, si sor Juana hubiera podido escuchar la música de Johann Sebastian Bach, mucho más hubiera pensado, pero pensó y escribió lo que quiso y pudo, y no todo nos ha llegado. Ni escuchó a Bach, ni vivió de primera mano los procesos sociales, políticos y filosóficos de los que han derivado algunas de las interpretaciones sobre su obra más contumaces de los últimos cincuenta años. Era un imposible. Pese a la decepción previsible de los estudiosos del poscolonialismo, sor Juana no era un sujeto poscolonial y hasta dudo de que fuera una escritora barroca, por mucho que se impregnara de sus orígenes y de la cultura de su época, y por mucho que aparezca incardinada en la historiografía de ese movimiento, en cuyo nombre se han perpetrado tantos abusos interpretativos y que, a día de hoy, cada vez dice menos porque lo dice todo.

⁷⁴ Martha Lilia Tenorio: *Poesía novohispana. Antología*, presentación de Antonio Alatorre, 2 tomos, México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.

⁷⁵ Martha Lilia Tenorio: *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, México: El Colegio de México, 2013.

⁷⁶ Carlos de Sigüenza y Góngora: *Triunfo parténico*, estudio preliminar y edición crítica de Martha Lilia Tenorio, México: El Colegio de México, 2021. Para el sabio mexicano es de consulta obligada el estudio de Antonio Lorente Medina: *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, Madrid: UNED, 1996, así como su edición de *Oriental planeta evangélico*, Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 2010.

⁷⁷ Martha Lilia Tenorio: *Borges y Góngora: un diálogo posible*, México: El Colegio de México, 2022.

Este libro contiene 39 estudios dedicados a la literatura hispanoamericana virreinal, a las visiones que América produjo en otras literaturas y a las recuperaciones poéticas y narrativas del pasado americano en la literatura hispanoamericana contemporánea. Su diversidad temática permitirá encontrar, para los siglos xvi, xvii y xviii, trabajos sobre crónicas de Indias, poesía lírica y épica, tratados educativos o memorias que reconstruían expediciones y vivencias, junto a los que ofrecen un análisis del contexto cultural, político y material en el que se desarrolló la escritura y la vida. La percepción de ese pasado, dada a lo largo del siglo xx y lo que va del xxi, en la novela histórica y biográfica, la ficción alternativa, la minificción y la poesía no conducen a una armonía de las partes o a un diálogo entre el pasado y el presente, más bien muestran una discordia entre lo que se fue y lo que se quiere ser. Entre esos dos planos temporales, el lector encontrará unos capítulos que proponen perspectivas de estudio, algunas son propias de la época que nos rodea, otras siguen la senda que no ha dejado de transitar la Filología. Si este libro, fruto del trabajo de sus autores, sirve para aprender quizá consiga que a nadie *le pese lo que no pesa*.