



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Rossi, María José
Barroco novohispano: la fragua de la contraconquista
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de
Oro, vol. 10, núm. 2, 2022, Julio-Diciembre, pp. 173-189
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.02.12>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517574111016>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Barroco novohispano: la fragua de la contraconquista

New Spain Baroque: the Forge of the Counterconquest

María José Rossi

Universidad de Buenos Aires-IEALC
ARGENTINA
majorossi75@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 173-189]

Recibido: 01-04-2022 / Aceptado: 14-11-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.12>

Resumen. El artículo indaga las fuentes barrocas (hispanas y novohispanas) del neobarroco latinoamericano del siglo xx. La primera parte, dedicada a la poeta mexicana sor Juana Inés de la Cruz, desarrolla tres operaciones hermenéuticas presentes en su obra: la analógica, la feminista y la emancipatoria. La segunda parte articula esas operaciones con el neobarroco de Lezama Lima, al que se considera, de acuerdo con la hipótesis que sostiene este ensayo, un dispositivo poético-lector y un artefacto estético-político destinado a la contraconquista.

Palabras clave. Sor Juana Inés de la Cruz; Lezama Lima; dispositivo lector; contraconquista.

Abstract. The article investigates the Baroque sources (Hispanic and Novo-Hispanic) of the Latin American neo-baroque of the 20th century. The first part, dedicated to the Mexican poet sor Juana Inés de la Cruz, develops three hermeneutical operations present in her work: the analogical, the feminist and the emancipatory. The second part articulates these operations with the neo-baroque of Lezama Lima, which is considered, according to the hypothesis of the essay, a poietic-reader device and an aesthetic-political artifact destined for the counter-conquest.

Keywords. Sor Juana Inés de la Cruz; Lezama Lima; Reading device; Counterconquest.

El presente ensayo se propone indagar las fuentes hispanas y novohispanas del neobarroco latinoamericano del siglo xx. En el siglo de oro novohispano, el primer lugar corresponde sin duda a la poeta mexicana sor Juana Inés de la Cruz. Es con

ella que la *anomalía* americana se presenta por primera vez en su *diferencia*. El neobarroco latinoamericano la retoma y prolonga, tras un largo interregno, en un siglo convulso en el que la revolución cubana expresa una vez más las ansias emancipatorias de los pueblos. Por ello no es contrarreforma sino «contraconquista». En la letra oblicua de su artífice, José Lezama Lima, ese movimiento supone la reapropiación de los recursos materiales y espirituales de América y su metamorfosis en el «horno trasmutativo». A partir de enlaces inéditos y aproximaciones vertiginosas, el sujeto metafórico lezamiano hace *ondular* los mitos e imágenes que habitan la *rememoración* americana. De este modo, el neobarroco del siglo xx corta amarras con los presupuestos que hicieron del barroco el aliado estético-político del aparato monárquico y eclesiástico del siglo xvii, para proponer una nueva visión histórica. La hipótesis que anima esta indagación sostiene así que el neobarroco se presenta como *dispositivo poético-lector* y *artefacto estético-político* que ya no sirve a los fines de la contrarreforma sino de la contraconquista. La novedad del planteo reside en el anudamiento del neobarroco como método (de ahí que se plantee como *dispositivo poético o constructivo*, por un lado, y como *método lector*, por el otro, sesgo, este último, que fuera destacado por Valentín Díaz¹), el cual no debe entenderse de modo puramente formal o trascendental, sino que, en la medida en que el método es un modo de apropiación, y en la medida en que leer es una operación constructiva, deviene *artefacto estético-político*. Quizá convenga subrayarlo: leer a contrapelo, interpretar, sustrayendo al dominio de Amo los significantes apropiados a la emancipación, canibalizando los recursos que convienen a la revuelta salvaje de las comarcas del sur, es un *trabajo* que poco cuenta en los abordajes contemporáneos del barroco latinoamericano. El desacople entre leer y producir un evento político parece fuera de discusión. Lo que aquí se plantea se ubica en las antípodas: ya desde sor Juana, la asunción del significante material que toma cuerpo en la literatura, supone un modo político de comprender la relación entre canon y marginalidad, entre metrópoli y periferia. Entre el sujeto mujer y las masculinidades dominantes en un siglo que fuera "dorado" merced América. Lezama Lima acentúa este aspecto, inaugurando en el siglo xx una manera de comprender el vitalismo vegetal americano como capacidad de absorción de diferentes sustancias nutricias y como ansia de fecundación. Esa absorción filosófica y literaria, llevada a cabo, específicamente, contra la austeridad del Norte, se vuelve contraconquista: reapropiación política de un destino que será, a partir de sus mitos y de sus sueños (de ahí *Primero sueño*), golosamente americano.

1. SOR JUANA Y UN SUEÑO PIRAMIDAL

La producción poética de sor Juana Inés de la Cruz no solo constituye un engrace entre el barroco hispanoamericano del siglo xvii y el neobarroco latinoamericano del siglo xx sino que, como señala Octavio Paz, en ella se consuma la poesía del Siglo de Oro. Lezama Lima no se queda atrás. Sentencia que *Primero sueño*

1. Díaz, 2011, p. 55.

constituye la plenitud del idioma español: «Es la primera vez que, en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de primacía. En el reinado de Carlos II, donde ya asoma la recíproca influencia americana sobre lo hispánico, es la figura central de la poesía»². Mesurado, como es habitual en su estilo, Enríquez Ureña señala que sus primeros versos acusan una gran maestría en las tres variedades de estilo poético que primaban entonces en España: «la fluidez de Lope, el conceptismo de Quevedo, el culteranismo de Góngora y Calderón»³. Pero más allá del tono apologético y del inventario de influencias que pretenden hacer valiosa la aportación de la monja por reunir lo más insigne de la tradición barroca del siglo, la cita de Lezama agrega algo más, pues nos habla de «recíproca influencia»: es España injertando sus modelos. Y es América penetrando el último rincón de la poesía barroca y llevándola a su cénit. Primera ruptura de la relación causal: el producto tiene un efecto retroactivo sobre el modelo, al que modifica y enriquece.

La poetisa mexicana incursiona en una extensa variedad de registros poéticos cuyo producto más personal es sin duda *Primero sueño*, poema filosófico que si bien emula *Las soledades* de Góngora en algunos aspectos, en otros se aparta completamente de él. «La dimensión del poema es muy otra que las fiestas sensuales que rodean los himeneos meridionales», dice Lezama. «Es lo más opuesto a un poema de los sentidos»⁴. Y completa: incluso el *tempo* es diverso: lento en uno, vivace en el otro. Tampoco concluye en el tópico barroco del desengaño, del pesimismo o de la nada ontológica. A diferencia de *El criticón* de Gracián, cuyos personajes peregrinan un mundo sin comunidad que solo les demuestra su vacío⁵, el viaje de sor Juana culmina en el planteo de un límite: el humano se sabe dividido, por lo que sufre los estragos de la paradoja. Impulsada por el brío de su ánimo arrogante, desembarazada de los afanes del cuerpo, cadena y cadáver, al final de su viaje vertical el alma conoce que desconoce. Novedad del contenido pero también de la forma, pues es el arrebato de la palabra poética, no una disquisición racional, la que le presta alas a la especulación. Es intensificando las peripecias de la lengua y sus metáforas, cuyo tránsito emprende con osadía, que la soñadora hará su aprendizaje necesario. Y es a través de las ataduras del lenguaje —remedo de su atadura a la institución eclesiástica pero entre las que, a diferencia de esta, encontrará el modo de *decirse* y de *silenciarse* a sí misma— que desemboca en la paradoja del saber y del no saber de la que no se sale con argumentos o encadenamientos lógicos. Podría hacerlo. Pero prefiere dejar al lenguaje en estado de tensión, sobrecogido por la visión de la complejidad atroz de la naturaleza («espantosa máquina inmensa»), frente al cual retrocede perplejo, consciente de que la empresa de investigarla, le resulta, como a Sísifo, demasiado grande. La vuelta o el despertar es la derrota de una inteligencia a la que solo le queda un recorrido hecho de anhelo, destellos de verdad y prodigiosas palabras.

2. Lezama Lima, 1993, p. 106

3. Henríquez Ureña, 2014, p. 123.

4. Lezama Lima, 1993, p. 107.

5. De la Higuera, 2013, pp. 320 y ss.

Resulta innegable la incidencia en sor Juana del gongorismo, pues a ese molde debían ajustarse los escritores de la época de acuerdo con la clerecía jesuita, la cual modela la cultura colonial, el tipo del intelectual y la forma literaria⁶. Pero los tópicos y la perspectiva son completamente nuevos. Merced al dominio de la forma barroca, «hubiera podido esperarse que mucho de su obra fuese de tema impersonal»⁷. Y, sin embargo, no es esto lo que ocurre. Sor Juana se *sitúa* en un espacio *otro*, con musicalidades diversas a las de la metrópoli, en el que confluyen y colisionan lenguas y tradiciones incompatibles entre sí (la indiana, la hermética, la renacentista, la neotomista, la cartesiana) y sentidos temporales opuestos (el tempo cristiano no es el tempo de los aztecas⁸). Sor Juana se sitúa en los entresijos de ese espacio-tiempo *otro* como criolla, como singularidad y como mujer.

Por lo que hace a su gabinete filosófico, la monja abraza el hermetismo neoplatónico. La huella del gnosticismo es fuerte, así como la de Giordano Bruno y la del jesuita Atanasio Kircher, heredero, a su vez, de la tradición hermética⁹. Asombrosas convergencias, como las que observa entre las pirámides de México y de Egipto se explican, de acuerdo con estas fuentes, por la presunta procedencia común de ambos pueblos de Harpócrates, el dios del silencio, cuyos hijos han recalado en la Atlántida, continente perdido, término medio de la imaginación, isla de ensueños. La inteligencia geométrica de sor Juana se encuentra a gusto entre estas concordancias fascinantes. Pero no menos fuerte y poderoso es el saber de los indios herbolarios acerca de las mágicas infusiones, a cuyo hechizo la poetisa no puede (o no quiere) sustraerse, tal como se deja leer en un romance epistolar: «¿Qué mágicas infusiones / de los indios herbolarios / de mi patria, entre mis letras / el hechizo derramaron?»¹⁰.

La religión de la semilla de los ancestros muestra su potencia, así como potente es la sonoridad náhuatl, la antigua lengua mexicana, la que hablan las nodrizas (*chichiguas*) y las criadas. Es una lengua musical, plástica, llena de consonantes. El universo sonoro en el que creció Juana Inés era muy peculiar —observa Flores¹¹—: sus tonos, timbres, intensidades y variantes sonoras nutrieron la lengua de la futura monja. Está el español hablado por criollos, negros, indios y mestizos, pero también el náhuatl. El bullicio se incrementa en las fiestas, caracterizadas por una verdadera polifonía lingüística. No siempre se presta debida atención a la importancia del oído y de la voz en la cultura barroca. Esa diversidad de saberes se ve propulsada por un acontecimiento fundamental: el «descubrimiento» de América.

América es lo nuevo y lo viejo, es la edad de la inocencia que se vuelve abruptamente presente haciendo realidad todos los mitos y fantasías respecto de la infancia dorada de la humanidad. Europa se encuentra con sus propios orígenes. Pero también con ritos extraños, sacrificios cruentos, ingesta de sangre humana

6. Yurkievich, 2010, p. 301.

7. Henríquez Ureña, 2014, p. 124.

8. Gruzinski, 1991.

9. Flores, 2010, p. 170.

10. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 73.

11. Flores, 2014, p. 87.

mezclada con semillas que la teología cristiana trata de digerir a través de un método de interpretación sincretista. La operación de sor Juana es otra. Y es peligrosamente audaz.

En lo que sigue daremos cuenta de las tres operaciones hermenéuticas de sor Juana por las que su barroco se distingue del de sus contemporáneos, a la vez que traza un puente, insospechado para ella misma, al futuro, al neobarroco del siglo xx: a) la analógica, b) la feminista y c) la emancipatoria.

a) *La operación analógica*

Conocedora de las mitologías pagana, griega, romana y azteca, sor Juana da cuenta, en su loa para el autosacramental *El divino Narciso*, de la sorprendente analogía entre el rito prehispano de ingesta del dios de las semillas y la liturgia cristiana, en la que el dios se hace vianda en la eucaristía para sellar la comensalidad de los creyentes. Su método consiste en comparar, no tanto para diluir las diferencias, sino para atender a este núcleo último de sentido que aglutina visiones del mundo.

La loa comienza con un *tocotín*, mezcla de danza, música y canto indígena habitual en Nueva España. La fuente mitológica pudo haber sido, según su editor Méndez Plancarte, la *Monarquía indiana*, de fray Juan de Torquemada. De allí toma sor Juana el rito azteca llamado Teocualo, consistente en la elaboración de una imagen sagrada con granos y semillas amasados con la sangre de víctimas sacrificadas. Esa estatua es luego reducida a partículas y repartida entre los comensales. Como los gentiles, los aztecas «tenían un dios para el grano, todo el tiempo que estuviese sembrado y escondido en la tierra, sin nacer». Un dios subterráneo que demanda «humana sangre vertida» en «sacrificios cruentos» en los que el corazón aún palpita¹².

La tesis de sor Juana, de carácter etnográfico, no carece de audacia. Pues la tendencia era sostener que las similitudes entre los ritos eran trampas demoníacas. Así al menos lo asevera Juan Ruiz de Alarcón en su *Tratado de las supersticiones gentilíticas*¹³. Los jesuitas, por su parte, interpretaron esas similitudes como una *prefiguración* de la verdadera religión. Pero ella va mucho más allá: no se limita a ver en el dios azteca Quetzalcóatl una prefiguración de santo Tomás, sino que establece una analogía entre una ceremonia centrada en la teofagia con el sacramento cristiano de la eucaristía. La comparación no es para aquilatar diferencias sino para encontrar la semilla común que conecta los heterogéneos. Ni trampa demoníaca ni prefiguración pagana sino equiparación de los distintos. La interpretación, pues, entraña efectos políticos: en la medida en que divide el campo de inscripción de las ideas, abre un nuevo frente de batalla y polemiza con riesgo de su cuerpo, poniéndose en uno de los lados de la discusión. Pero la analogía no termina allí: al contemplar su imagen en el espejo de agua y enamorarse de ella, Narciso, el

12. Ver sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 383.

13. Flores, 2010, p. 30.

dios pagano, se asemeja a Cristo, que se enamora de la naturaleza humana de la cual es partícipe. La conexión que establece sor Juana enlaza así tres mundos: el pagano, el azteca y el cristiano¹⁴.

Ya en el autosacramental, la batalla entre el Cielo y la Religión (parte europea) y Occidente y América (parte americana), en la que las flechas de los indios son vencidas por los arcabuces de los españoles, es una alegoría de la sustitución violenta de las antiguas creencias por la dogmática cristiana. Los indios se encuentran confundidos. Inquieren. Expresan su asombro. Gesto sutil de sor Juana que, de este modo, traza una diferencia entre un saber que se formula a través de asombros, preguntas y enigmas, y un saber sentencioso y edificante que no deja lugar a la duda. Entre un decir que tiene la forma del acertijo, críptico y esotérico, y un decir definitivo que mata.

b) La operación feminista

Otra audacia de sor Juana está en asumir una posición que corta amarras con un barroco fuertemente varonil y monárquico, para asumir una posición feminista y desjerarquizante. Son hartos conocidos aquellos versos que dicen: «Hombres necios que acusáis, a la mujer sin razón» como para insistir en ellos. Paz señala con razón que la gran novedad es que haya sido una mujer y no un hombre el autor de esas redondillas satíricas. El poema fue ruptura y comienzo: por primera vez en la historia de la literatura en lengua española, «una mujer habla en nombre propio, defiende su sexo y, con gracia e inteligencia usando las armas de sus detractores, acusa a los hombres por los vicios que ellos achacan a las mujeres»¹⁵. Pero la precocidad respecto de su propio tiempo no se limita a la lengua española: tampoco en la literatura femenina de Francia, Italia e Inglaterra del siglo XVII, se constata gesto similar.

Son indicios, atrevimientos. No los mantiene a lo largo de toda su producción, es cierto: no es fácil hacerlo en un medio hostil a la inteligencia desprovista de barbas. Pero ella aprovecha los resquicios o, mejor dicho, los abre, dejando que su savia circule y horade. Lo va a pagar caro porque, como sabemos a través de la carta dirigida a sor Filotea, para gozar del privilegio de los libros, es necesario contar con el favor de la autoridad política y religiosa. Sor Juana lo tuvo... hasta que, después de arduas batallas —cuya violencia se expresó en las duras advertencias destinadas a torcer su pasión por las letras profanas y reconducirlo a las sagradas— lo pierde; renuncia así a los libros, dona su biblioteca, hace penitencia y se dedica a cuidar a sus otras hermanas de la peste que por entonces assolaba la ciudad, muriendo en 1695 a los 46 años de edad.

14. Puccini y Yurkievich, 2010, p. 382.

15. Paz, 1983, p. 399.

En la mencionada carta que la monja dirige a sor Filotea, disfraz con el que el arzobispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz traviste su verdadera identidad, no solo discute en términos teológicos y filosóficos diversas cuestiones, sino que intercala de manera inédita para la época su propia autobiografía. Paz señala que la carta reúne tres registros: el del alegato, el de las memorias y el de la exposición de ideas, convirtiéndose así en un documento único en la historia de la literatura hispánica, en donde «no abundan las confidencias sobre la vía intelectual, sus espejismos y sus desengaños»¹⁶. En este sentido, resulta un complemento del poema filosófico *Primero sueño*, «un monumento del espíritu en su ansia de conocer», mientras que la *Respuesta* es el relato de los afanes de ese mismo espíritu contados en lenguaje directo y familiar¹⁷.

Aún para el lector del siglo XXI, su audacia hermenéutica es notable. La carta es una defensa de las letras profanas, a las que pone en pie de igualdad con las letras sagradas. Conmueve asimismo el modo honesto y llano en que pone a la vista el imperio del deseo:

Teniendo yo como 6 o 7 años, y sabiendo ya leer y escribir [...] oí decir que había Universidad y escuelas en que se estudiaban las ciencias, en México. Y apenas lo oí empecé a matar a mi madre con insistentes e importunos ruegos sobre que, mudándome de traje, me enviase a México para estudiar y cursar la universidad.

El recurso al traje varonil se le niega, el deseo no se cumple y solo queda la vía religiosa «por tal negación que tenía para el matrimonio», aunque su genio imperpetinente la inclinaba antes a la vida en soledad que a la vida en comunidad, para —según confiesa— no tener otra preocupación que la libertad del estudio, «ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros»¹⁸. Claro que ese silencio tiene su reverso, ya que advierte lo duro «que es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro». La observación remite a los jardines de letras de Platón y a sus invectivas contra la escritura y su mutismo, incapaz de responder. También fue duro, confiesa, no tener condiscípulos «con quien conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo solo un por maestro un libro mudo, por condiscípulo, un tintero insensible»¹⁹. Con su queja, cifra en la voz viva y en la sensibilidad el éxito del aprendizaje. No solo no bastan los libros: los otros son necesarios, tanto por su intelecto como por la materialidad de su voz, por la dicha del intercambio, por esa energía sensible que enamora cuando los cuerpos se implican en el conocer. Con esa confesión —que entraña el valor de la sensibilidad cuando ella se halla en concierto con otras («el tintero insensible no responde») — señala un derrotero *otro* para las pedagogías del alma.

16. Es una carta en respuesta a un sermón pronunciado cuarenta años antes por el padre António Vieira, jesuita portugués dedicado a la evangelización de la tribu tupí en Brasil.

17. Paz, 1983, p. 538.

18. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 831.

19. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 833.

c) *La operación emancipatoria*

No se puede desconocer que sor Juana escribe para el poder: son la iglesia y la corte las que le encargan poemas y autosacramentales para las celebraciones (cumpleaños, bautizos, llegada de los virreyes, fiestas religiosas). Pero ella se las ingenia para mostrar su vena indócil a los mandatos, para hacer valer su independencia de pensamiento y desplegar su agudeza en las catedrales de una ciencia vedada a las mujeres. Ahí está *Amor es más laberinto* para demostrarlo, una comedia que se estrena en el palacio virreinal en enero de 1689 para celebrar el cumpleaños del virrey. Es una comedia de intriga, galantería, equívocos y duelo protagonizada, entre otros, por Teseo y Baco. Pero son estas estrofas pronunciadas por Teseo las que llaman nuestra atención por su fuerte tono contencioso:

Pruébese aquesta verdad,
con decir que los primeros
que impusieron en el mundo
dominio, fueron los hechos,
pues, siendo todos los hombres
iguales, no hubiera medio
que pudiera introducir
la desigualdad que vemos,
como entre rey y vasallo,
como entre noble y plebeyo²⁰.

El fragmento refiere el origen de la desigualdad y de la dominación. No es del todo original: la idea de que la fuerza produce desigualdad circulaba entre jesuitas y filósofos neotomistas españoles como Luis de Molina, Francisco Suarez y Francisco de Vitoria. Y, sin embargo, una vez más, Octavio Paz señala que desde todo punto de vista el poema es insólito, pues no es fácil explicarse cómo semejantes principios pudieron haberse expuesto en el palacio sin escándalo. Destinado a legitimar la existencia del Estado, el sentir común de la época no era la libertad natural de los humanos, sino su naturaleza caída. Pero sor Juana no sigue a los agustinos sino a los neotomistas, fundadores del constitucionalismo moderno, para quienes la voluntad popular es la fuente legítima del poder estatal. En el poema, es la fuerza bruta el factor que explica el salto de la sociedad natural libre a la sociedad política sujeta y jerarquizada, en la que unos sirven como esclavos y otros mandan como dueños. De haber tenido reservas frente a esta tesis, algún otro personaje del poema la hubiese refutado. Pero ninguno lo hace. La autora pone en boca de Teseo lo que es su más alta convicción: la de la libertad e igualdad natural de todos los humanos.

Recapitulando: el criterio de interpretación intertextual sugiere que, entre la analogía de cristianos y bárbaros presente en la *Loa*, el alegato feminista que aparece en la carta a sor Filotea y la premisa de la igualdad natural de los humanos que se argumenta en la *Comedia*, hay un entramado, una sutil conexión en la que destacan la suprema potencia de la libertad y del talento, a los que nada ni nadie pueden contener cuando se anudan al deseo. Potencia que es atrevimiento, fuerza

20. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 714.

demoledora, creativa. Ningún convencionalismo ni interdicto pueden hacer valer sus derechos frente a una inteligencia que constata que, más allá de las jerarquías y las divisiones, somos todos iguales, que solo la brutalidad genera marginación. Discurso ideológico alternativo al del imperio español, el de sor Juana es «un discurso que busca restablecer el modelo de un 'gobierno político' primordial: platónico, egipcio, imaginario, criollo e indígena a la vez, cifrándose en un origen atlántico —desconocido y secreto, sin historia, puramente negativo»²¹, cuyos efectos aún estamos lejos de calibrar. La operación radical de desconexión de los presupuestos políticos y teológicos que abonaron la implantación del barroco áureo en América, ya está en marcha.

2. EL PASAJE DEL BARROCO NOVOHISPANO AL NEOBARROCO: JOSÉ LEZAMA LIMA

La consideración del barroco como dispositivo poético-lector, como «máquina para hacer ver y para hacer hablar» a decir de Deleuze²², comienza con sor Juana, se renueva, 200 años después, en el «fundador» José Lezama Lima²³, para concluir en el neobarroco latinoamericano de Severo Sarduy²⁴ y de Haroldo de Campos, que lo convierte en operación antropófaga²⁵. Pero la propuesta no se detiene en los preámbulos del método. Inmanente al ejercicio del pensar (no hay aquí ningún apriorismo trascendental), decanta en *artefacto* estético-político con intención emancipadora.

Nos centraremos en lo que sigue en la propuesta de Lezama en lo que concierne a: a) las peripecias del método, b) la idea de mestizaje y c) la contraconquista. Nuestro material serán las conferencias que dictara en La Habana durante enero de 1957 y que fueron publicadas ese mismo año bajo el título *La expresión americana*. Es un libro que reúne lo dicho a viva voz, audible aún bajo las letras mudas, pero en la forma del *ensayo*, con toda la carga que tiene el género entre escritores latinoamericanos: lo que se ensaya sin pretensión de ser obra final pues es interrogante y discusión, asombro y enigma²⁶. El escrito recorre una serie de figuras, va de los mitos fundantes al «señor barroco»²⁷, al romántico, al estanciero, al criollo (el hijo de españoles, negros, indios, chinos, nacidos en América) y finalmente al americano como suma o síntesis de ese legado.

Pese a la proximidad del evento que significó un faro para las revoluciones proletarias del mundo, Lezama nos habla allí de otra revolución —de aquella se sentirá desencantado al poco tiempo²⁸. Una revolución que consiste en vivificar la lectura de nuestros mitos fundantes, pues ello afecta el modo que tiene América de com-

21. Flores, 2014, p. 36.

22. Deleuze, 1999, p. 155.

23. Sarduy, 1999, p. 1405.

24. Sarduy, 1972.

25. Ver entrada «Antropofagia» en Rossi y González, 2021, pp. 49-56.

26. Grüner, 2013.

27. Ver entrada «Señor barroco» en Rossi y González, 2021, pp. 215-221.

28. Gilman, 2012, p. 58.

prenderse a sí misma. «Todo tendrá que ser reconstruido —apunta con gravedad— invencionado de nuevo»²⁹. La emancipación tiene que gestarse en una potencia distinta, no sobre una base ilustrada (a la que, no obstante, no desdeña) sino sobre una base imaginada de tinte humanista que aloje la propia naturaleza insumisa, la materia revulsiva de nuestros sueños y su expresión. Para ello hay que dejar de lado esa idea de que el impulso de América proviene de la razón mimética, de la copia de modelos, pues otro es el suelo y otro es el paisaje, otra la naturaleza y otro el espacio: «El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo se licúa si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea en el sueño»³⁰.

Como un río subterráneo, recorre la prosa poética de Lezama el ímpetu de la revolución y de la resistencia. Por eso, nada tiene que ver su neobarroco con el que vemos desplegarse en *L'età neobarocca* (1987) de Omar Calabrese, puramente formal, ignorante de la historicidad que anima los encuentros fortuitos entre las formas. Estima Lezama, por sobre otros, el aporte de Curtius, a través del cual llega a Aby Warburg y a sus formas peregrinas en el tiempo. Previene de dejarse encantar por un autor de moda como Spengler, cuyos «hechos homólogos» consienten felices paralelismos pero decantan en pesimismo³¹, pues cuando una misma forma se encarna en diversas materias dando lugar a un organismo equivalente, o cuando se afinca únicamente en el seno de la cultura en que nació (como parece sugerir T.S. Eliot), no hay creación, hay repetición. Y también cansancio, tedio, melancolía: «clasicismo». En cambio, no hay ninguna posibilidad de que una forma se replique en el tiempo; en el universo humano no hay chance de clonación. Lezama cierra el paso a la interpretación de la historia en términos de *corsi e ricorsi*. Tampoco hay imitación, injerto o trasplante. Puede haber cansancio, hastío, momentos de euforia creadora que declinan en tedio, en que las formas pierden vitalidad y se deshagan «en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío». Puede haber selva y desierto, momentos de borrasca y otros de tímido rocío, pero no homologías.

a) *Las aventuras del método*

Si bien Lezama asume el comparatismo de sor Juana expresado en la *Loa*, su método tiene otras intenciones: destruir las homologías, deshacer los parecidos, reconectar de modo novedoso imágenes y textos, ignorar los géneros preestablecidos y sus jerarquías implícitas. El comparativismo es productivo en la medida en que ignora épocas y fronteras, de lo contrario naturaliza los criterios de organización geopolítica del territorio. Al contrastar, en cambio, una «era imaginaria» con otra, se muestra la peculiar disposición de cada cual, se alcanza la imagen fundadora y se obtiene una nueva «visión histórica». Es lo que ocurre en el sencillo ejercicio de *Mito y cansancio*: la proyección retrospectiva del *Libro de las horas* de

29. Lezama Lima, 1993, p. 67.

30. Lezama Lima, 1993, p. 188.

31. De ahí la diferencia con Gracián, cuyo «pesimismo trágico» ha sido destacado entre otros, por García Casanova, 2003.

los hermanos Limbourg en *La cosecha* de Brueghel, permite la emergencia de dos tipos de campesinado: uno solemne y gravoso bajo el hechizo del señor feudal, otro informal y festivo, alejado del castillo en bullicioso kermese. Si la analogía de sor Juana pone a la vista la proporcionalidad en la función, las conexiones de Lezama desarticulan toda posibilidad de establecer homologías que amortigüen diferencias. Se trata, en cambio, de detectar singularidades, de engendrar articulaciones que posibiliten la emergencia de una nueva visión. El método propicia enlaces y urdimbres, abona la reactivación de viejos mitos, se empeña en la recuperación de oscuros personajes (como el de Fray Servando de Mier, retomado a su vez por Reinaldo Arenas en su novela *El mundo alucinante*), inspira *contrapunteos*³²: un entrecuchar de elementos de cuya antítesis surge una chispa, una luz que ilumina sus sesgos respectivos: «De ese espacio contrapunteado depende la *metamorfosis* de una entidad natural en cultural imaginaria»³³. *Metamorfosis*: lo natural es travestido por la potencia de la imaginación, que de ese modo se incorpora a la historia. Y más adelante: «Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones»³⁴. Imponente programa: en adelante, tendrá que ser la ficción la que rellene las elipsis, los vacíos o desiertos no cubiertos por el archivo o el documento³⁵.

Es Alejo Carpentier el que, desafiando la línea rígida que pretende mantener separados los dominios de la ficción y los hechos puros, el de la literatura y la Historia, recupera el dato fehaciente para anclarlo a un relato ficticio habitado por la lógica de lo real-maravilloso, en la que el prodigio no amenaza ni estremece. En *El tajo y la ingesta de sentido*³⁶ nos hemos ocupado ampliamente de esta cuestión, profundizando los lazos de la narratividad con aquellos discursos que mantienen la pretensión de ser «verdaderos». Aquí trazo, como «novedad», y para sustentar mi punto de partida, un linaje que estimo productivo. Linaje, como todos, retroactivo, es decir, producido desde el presente, y que hace que, por ejemplo, Gabriela Cabezón Cámara pueda reconocer en sor Juana a una de sus precursoras. O al menos así lo es para esta lectora. Parafraseo la tesis que preside *El tajo y la ingesta*: en tanto habitante anfibio de territorialidades múltiples, el dispositivo neobarroco habilita pasajes, imagina heterogeneidades, promueve la contaminación de un género con otro y la emergencia de la verdad allí donde menos se la espera. De ahí que una novela pueda trazar un magnífico retrato social (lo fue Dickens para Marx), o

32. Ortiz, 1940.

33. Lezama Lima, 1993, p. 63.

34. Lezama Lima, 1993, p. 65.

35. Véase Sommer, 2004. Como aclara Irlemar Chiampi en su estudio introductorio a *La expresión americana* (2017), la «técnica de la ficción» a la que alude Lezama fue preconizada por Arnold Toynbee y adoptada por Curtius. Pero ya a mediados del siglo XIX, el escritor venezolano Andrés Bello propone la conexión necesaria de ficción e historia en su ensayo de 1848 «Las repúblicas hispano-americanas. Autonomía cultural». Un autor neobarrocos que, según mi criterio, entreteje de manera magistral documento histórico y ficción, es Alejo Carpentier. Novelas como *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, o *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, se construyen en cambio como un palimpsesto, textos que se tejen sobre las ruinas de otros cuyas huellas quedan inscriptas en su superficie.

36. Rossi e Iruela Toro, 2022.

un *paper* científico rozar las fronteras de la retórica con sus catacresis y metáforas antropomórficas (como los «agujeros negros» de la astronomía y las especies biológicas «invasivas»). El neobarroco no quiere ser guarda aduanero en las fronteras de las disciplinas ni de las lenguas, pues es la derrota de la especialización la que asegura mejores intuiciones que la separación quirúrgica y aséptica de los campos disciplinares.

El barroco, como señala Rousset³⁷, hace ondular, pone curvas allí donde preside la línea recta, una contracurva allí donde la única curva convexa se insinúa soberana. No descansa el ojo a la vista de una escena barroca. Un ente real vacila por la presencia de su otro, de su par ficticio, a quien reclama. La duplicación no es reiteración de lo *mismo* sino engendro de un *otro* extraño. El método de Lezama, como las curvas de Borromini, remueve lo que está muerto o petrificado, insufla de nueva vida. Esta es *su* revolución. Por eso, apenas ocurre la gesta de 1959, se siente al margen de ella. Hay algo allí que a su criterio se obtura, se anquilosa, que lejos de hacer prosperar la imaginación, rica en enlaces, la detiene.

Un enlace metafórico no se limita al descubrimiento de analogías. Es una llave que habilita relaciones inéditas, que proporciona nuevas constelaciones de sentido y abre a una visión *otra*. Lezama utiliza esa llave en sus escritos. Su audacia lo lleva, por ejemplo, a proponer un hexagrama del I Ching como «puerta que se abre» para la lectura de una pintura del Renacimiento o de una leyenda ecuatoriana. Lo cerrado o lo abierto dicen «algo»; por inspiración del libro sapiencial, se convierten en clave lectora.

El que produce esas filigranas es el sujeto metafórico, el cual «destruye el pesimismo encubierto de las teorías de las constantes artísticas»³⁸. Sujeto activo, las síntesis y conexiones que promueve no ocurren por subsunción de la experiencia sensible en una categoría a la manera del sujeto trascendental kantiano, sino por el enlace inédito de experiencias distantes entre sí, aparentemente inconexas. La imaginación productiva se impone al intelecto. Ese sujeto metafórico interpela de nuevo el legado mítico que constituye la savia de América. Pero no para fundar la cultura en la ancestralidad: «Sería erróneo pensar que la facilidad de esas expresiones, fábulas milesias o ruinas de Pérgamo, para constituirse fácilmente en entidades culturales imaginarias, se deba a la pátina prestada por lo ancestral o lo milenario»³⁹. La refundación no es desde un suelo dotado de esencias perennes, ni es un tesoro intocable convertido en reliquia el objeto de la actividad rememorante. No es el culto a los héroes del pasado lo que reavivará el fuego que todo lo rompe ni la épica la forma bajo la cual serán recordados los creadores. Es en la revitalización de los mitos y de su llama poética que se cifra la posibilidad de una revolución para América. En tal sentido, recupera la idea de «rememoración» por sobre la de «memoria»: hasta las piedras poseen la capacidad de replicarse para su preservación; en cambio, la recordación es siempre vivificante, no deja nada igual a sí mismo. De ahí que su relectura del mito de Acteón, a quien la contemplación de las musas lo

37. Rousset, 2009.

38. Lezama Lima, 1993, p. 71.

39. Lezama Lima, 1993, p. 63.

lleva a metamorfosearse en ciervo y a dormir con las orejas tensas «atento a los peligros», esté cargada de malos presagios. Y que resulte estremecedora la que hace del mito de las águilas tomado de Plinio, en el que se multiplican los símbolos de «astucia, cautela o resguardo». «¿Qué enemigos —se pregunta— justificaban esa vigilancia extrema?»⁴⁰. Contrapunto, pues, con *Primero Sueño*, en el que los animales nocturnos aguzan sus oídos («Tímido ya venado/con vigilante oído»⁴¹) pues el peligro altera su descanso. Pero esa cautela no redunde en astucia acomodaticia, recurso al que apelan algunas éticas barrocas. Para que las palabras no sean «guerreros yertos» que se escanden bajo una capa de «geológica ceniza», hay que hacer ondear las expresiones, entramar los tiempos, tensionar y romper. A esa operación que dota de alma las cosas por un juego de contrastes y nuevas texturas, Lezama le da el nombre de «contrapunto animista».

b) Mestizos americanos, mestizos españoles

Para Lezama, América es un espacio dotado de expresión propia, un «paisaje»⁴², naturaleza transfigurada por el *logos espermatikos* de lo humano, no espíritu inerte. Lejos, pues, de ser un continente virgen o vacío en el que habita el buen salvaje a la espera de la llegada de la civilización, América es «espacio gnóstico» y «horno trasmutativo».

Lo que estas dos poderosas metáforas lezamiana sugieren es que América es lugar de confluencia de credos y visiones del mundo. Indios, chinos, negros e hispanos reclutan aquí sus saberes y sus prácticas. Estas diferencias se funden en el horno trasmutativo, y al cocerse y fundirse, se transfiguran, mutan y metamorfosean dando lugar a un producto completamente novedoso que no es ni imitación ni réplica, como ha llegado a sentenciar Helmut Hatzfeld⁴³. De ahí que sustituya, en gesto precursor, la noción de «cultura» como totalidad cerrada sobre sí, por el sintagma «era imaginaria», tejido construido a partir de trueques, préstamos de relatos y visiones pertenecientes a diversos universos culturales; un «mosaico», dirá más tarde Lévi-Strauss, cuyo centro es una imagen⁴⁴. La noción de que hay diversos ingredientes para la construcción de una era imaginaria, implica la derrota del principio de identidad. Es la imagen la que le permite a una «era» sobresalir, dejar un legado, o pasar totalmente desapercibida, incluso perecer: «Sobre este hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia»⁴⁵.

40. Lezama Lima, 1993, p. 87.

41. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 185.

42. Rossi, 2020.

43. «A mi entender todo barroco protestante y aún el barroco de la América hispánica y católica, son barrocos derivados, es decir, imitativos y analógicos, sin auténtica fuerza creadora» (Hatzfeld, 1973, p. 500).

44. Lévi-Strauss, 1972, p. 160.

45. Lezama Lima, 1993, p. 67.

Lezama no limita el mestizaje a América. En el ensayo «Sumas críticas del americano», encuentra que la transculturación es propia de toda época creativa. Tanto el conglomerado cultural griego como el español son producto de intercambios y solapamientos. Otros procesos remiten a la ingesta, a la voracidad por incorporar todo aquello que resulta provechoso, «nutritivo», según su verbosidad golosa. Su culinaria no es austera, ignora la pureza, abraza la contaminación de los sabores. La fijación a una esencia inalterable sería una forma de positividad y de muerte. De la cultura española valora su combinación paradójica de permeabilidad y espíritu de resistencia: «El centro de la resistencia hispánica es el roquedal castellano, eso motiva que en España las influencias no puedan ser caprichosas o errantes, sino esenciales y con amplia justificación histórica»⁴⁶. En el espíritu hispano hay una voluntad decidida, una «pedregosidad», por la que las influencias son recibidas con «reverencia ética» y «fervor ascético» pero con renuencia; es un espíritu que filtra aquello que es «caprichoso y errante», y se queda con lo que es «fuerte y necesario». Dado a las comparaciones, encuentra en cambio que en América el espacio gnóstico es abierto, hay en él un *simphatos*, una capacidad amplia de absorción de sustancias nutritivas; un ansia de «fecundación vegetativa» debido tanto a su «mundo ancestral» como a su paisaje, los cuales operan como un atractor de diversas partículas. De ese modo, ante las «formas congeladas del barroco europeo» y su actitud defensiva tras la contrarreforma (también Gracián, en ese sentido, se hace eco de la fatiga a la que llevó la imitación: de ahí su invitación a innovar⁴⁷), América ofrece una salida. Una salida afirmativa, que radica en la posibilidad de engendrar un nuevo espacio proliferante: «Solo en ese momento América instaura una afirmación y una salida al caos europeo»⁴⁸.

c) *Contraconquista*

A «Mito y cansancio clásico» sigue «La curiosidad barroca». Allí es donde hallamos la expresión «arte de la contraconquista»: «Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista»⁴⁹. El sintagma entabla un contrapunto con la tesis del alemán, según la cual, por su apelación al dramatismo y a la ilusión de los sentidos, el estilo barroco fue el que mejor se prestó a los propósitos políticos y pedagógicos de la Compañía de Jesús. Cuando Lezama trueca contrarreforma por contraconquista, introduce un movimiento inverso a aquél que guiara la conquista: si por ella el barroco se injerta en América a los fines de la «conquista», de la colonización y explotación del cuerpo de la tierra y de los hombres, el «señor barroco» americano se reapropia a su manera del espacio, recupera los deleites del cuerpo y lleva un estilo de vida en el que derroche y la fiesta conviven con una miseria «que dilata los placeres de la inteligencia». Miseria brillante que no esquivo el placer, las paradojas se instalan en el continente. Por eso resulta maravilloso el pasaje donde Lezama

46. Lezama Lima, 1993, p. 200.

47. Blanco, 2003, p. 220.

48. Lezama Lima, 1993, p. 202.

49. Lezama Lima, 1993, p. 91.

ubica al señor barroco en su gran sala, presto a presidir el «banquete literario» por el que van pasando, ante su vista, los componentes que hacen a la culinaria americana (coles, berenjenas, tabaco, café) trasmutados por el horno poético de diversos representantes literarios (Domínguez Camargo, Lugones, sor Juana), al que están invitados también los poetas americanos (Whitman, Melville), y donde no faltan los frutos del Siglo de Oro hispano (Lope de Vega, Quevedo): a todos Lezama integra a su mesa.

Contraconquista es pues apropiación, absorción y deglución de aquellos elementos artísticos y recursos estéticos que trajo el conquistador (de ahí la sintonía con el concepto de «antropofagia» de Haroldo de Campos⁵⁰). Y es reapropiación de los recursos proliferantes que emanan del cuerpo tullido de América. Ambas operaciones se dan en un paisaje, en tierra cultivada. La forma informante (*logos espermatikos*) hace cuerpo en una materia receptora, no pasiva sino «protoplasma incorporativo».

Producto de la integración y absorción *tensiva* de elementos de diversos universos culturales (indígenas, negros, chinos, hispanos, europeos), el arte americano esquiva toda hibridación, la cual lleva, a la larga, a la neutralización de la potencia disruptiva de los elementos. Lo suyo en cambio es resistir la asimilación uniformizante⁵¹. De ahí que las dos peculiaridades del barroco amerindio sean para Lezama «tensión y plutonismo»⁵²: el barroco americano rompe como el fuego, sacude las homologías, derrota la uniformidad; luciferino, se delecta monstruoso como la naturaleza nativa, «esa naturaleza que parece rebelarse y volver por sus fueros» para hacer fiesta, no duelo melancólico⁵³. La materialidad sensible y comestible americana hace del barroco amerindio un banquete. Sus máximos artífices son el indio peruano Kondori y el escultor brasileño el Aleijadinho que, con su lepra creadora, raíz proliferante de su arte, «riza y multiplica, bate y acrece lo hispánico con lo negro». Ambos encienden y avivan «las chispas de la rebelión, que, surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida por las bocanadas del verídico bosque americano»⁵⁴.

3. FINAL

La disidencia de sor Juana, entre cuyas letras vemos asomar la voz plebeya de los mestizos, se anuda a la de Lezama en su predilección por personajes que actúan en los márgenes, cuerpos deshechos que obran maravillas. En ambos, los animales que eligen para sus prosas y poesías, tensan los oídos vigilantes a espectros y enemigos. La paradoja, el silencio, la sinestesia, la oscilación entre saber y no saber, entre concepto y palabra sensible, marcan la singularidad de la operación latinoamericana. Se parte del cuerpo del texto para sanar las llagas que dejan los

50. Haroldo de Campos, 2000.

51. Bollini y Levinton, 2018, p. 136.

52. Lezama Lima, 1993, p. 90.

53. Álvarez Solís, 2015.

54. Lezama Lima, 1993, p. 119.

imperios. Ambos construyen una alternativa anómala que desafía la normatividad desde una estética que se hace política en la concavidad dorada de las hornacinas de los templos barrocos, en la plaza pública donde acuden los pueblos y en el banquete literario que nos acercan sus manjares.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Solís, Ángel, *La república de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco*, Buenos Aires, La cebra, 2015.

Blanco, Emilio, «Los géneros literarios en Baltasar Gracián», en *El mundo de Baltasar Gracián*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 219-246.

Bollini, Horacio, y Norberto Levinton, *Iconografía jesuítico-guaraní (1609-1768)*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2018.

Campos, Haroldo de, «De la razón antropofágica: diálogo y diferencia de la cultura brasileña» [1981], en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 2000, pp. 1-23.

Chiampi, Irlemar, «La historia tejida por la imagen», en José Lezama Lima, *La expresión americana*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 11-38.

Deleuze, Gilles, «¿Qué es un dispositivo», en VV. AA., *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 155-163.

Díaz, Valentín, «Apostillas a *El barroco y el neobarroco*», en Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, Cuadernos de Plata, 2011, pp. 37-72.

Enríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2014.

Flores, Enrique, *El fin de la conquista*, México, D. F., UNAM, 2010.

Flores, Enrique, *Sor Juana Chamana*, México, D. F., UNAM, 2014.

García Casanova, Juan Francisco, «El mundo neobarroco de Gracián y la actualidad del neobarroco», en *El mundo de Baltasar Gracián*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 9-52.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Grüner, Eduardo, *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Buenos Aires, Godot, 2013.

Gruzinski, Sergei, *La colonización de lo imaginario*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1991.

Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973.

- Higuera, Javier de la, «Lo insoportable de la verdad», en *El mundo de Baltasar Gracián*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 303-358.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Obras completas*, México, D. F., Porrúa, 1985.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas. De la miel a las cenizas*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993 [1957].
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra, 2002 [1940].
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Puccini, Darío, y Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rossi, María José, «Del paisaje al cosmos: de José Lezama Lima a Isabelle Stengers», en *Meditaciones sobre la tierra*, ed. Adrián Cangí y Alejandra González, Buenos Aires, Autonomía, 2020, pp. 247-268.
- Rossi, María José, y Alejandra González (eds.), *Glosario de términos (neo)barrocos, con imágenes de Nuestramérica*, Buenos Aires, Eudeba, 2021.
- Rossi, María José, y David Iruela Toro, *El tajo y la ingesta del sentido. Incursiones estético-políticas del neobarroco nuestroamericano y su deriva neobarrosa*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2022.
- Rousset, Jean, *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado, 2009.
- Sarduy, Severo, «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno, *América Latina en su Literatura*, Buenos Aires, UNESCO - Siglo XXI, 1972, pp. 167-184.
- Sarduy, Severo, «El heredero», en *Obra completa. Tomos I y II*, ed. crítica Gustavo Guerrero-François Wahl, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1999.
- Sommer, Doris, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.