

CURIOSIDAD BARROCA: LA COLECCIÓN EN LA CULTURA LITERARIA  
HISPANOAMERICANA VIRREINAL Y CONTEMPORÁNEA

by

LUIS GONZALO PORTUGAL

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages  
and the Graduate School of the University of Oregon  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of  
Doctor of Philosophy

December 2012

## DISSERTATION APPROVAL PAGE

Student: Luis Gonzalo Portugal

Title: Curiosidad Barroca: La Colección en la Cultura Literaria Hispanoamericana Virreinal y Contemporánea

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Dr. Leonardo García-Pabón	Chairperson
Dr. Massimo Lollini	Member
Dr. Leah Middlebrook	Member
Dr. Marc Vanscheeuwijck	Outside Member

and

Kimberly Andrews Espy	Vice President for Research & Innovation/Dean of the Graduate School
-----------------------	----------------------------------------------------------------------

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Graduate School.

Degree awarded December 2012

© 2012 Luis Gonzalo Portugal

## DISSERTATION ABSTRACT

Luis Gonzalo Portugal

Doctor of Philosophy

Department of Romance Languages

December 2012

Title: *Curiosidad Barroca: La Colección en la Cultura Literaria Hispanoamericana Virreinal y Contemporánea*

My main thesis is that Baroque can be considered not only as an aesthetic or historical period in the seventeenth century; it is also a way of producing knowledge that puts into dynamic interaction diverse genres, disciplines and historical contexts. I visualize my project under the rubric of a cabinet of curiosities, and I reframe the continued juxtaposition of objects, machines, instruments and artwork that characterize the baroque cabinet to offer an explanatory construct of the early modern Hispanic world and modern Latin American literature and culture.

In the first chapter of the dissertation, I contextualize the extensive theoretical discussion on Baroque and Neo-baroque within the studies of collection and curiosity. My main goal with this approach is to create a specific bibliography and understanding of Baroque as a complex process of collecting and displaying different kinds of knowledge through emotions such as wonder and marvel. In the second chapter I examine the impact of the New World on the stable “tower of knowledge” of humanists at the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries. One definitive consequence of this impact was the questioning of the liabilities of ancient text and the need to arrange the

new information, which was coming from different resources, into collections of distant and peculiar objects. Expanding this historical frame, I analyze how *letrados* in the seventeenth century, such as Favián, Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Espinoza Medrano, and Arzans Orsúa, were displaying the New World as the biggest collection of curiosities as a way of constructing an emergent *criollo* subjectivity. After grounding the project in the theoretical and colonial Baroque, my study turns, in the third chapter, to the modern Neo-baroque. I argue that modernity in Latin America is generated by the assimilation of the Enlightenment into a Baroque system. Therefore, Baroque in Latin America represents more than a simple or “erroneous” copy; it is rather a process of “cannibalization” and counterconquest, as José Lezama Lima proclaimed in his literary essay “Baroque Curiosity” (1957).

This dissertation is written in Spanish.

## CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Luis Gonzalo Portugal

### GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene  
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

### DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy, Romance Languages, 2012, University of Oregon  
Master of Arts, Romance Languages, 2007, University of Oregon  
Licenciado en Literatura, 2004, Universidad Mayor de San Andrés

### AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Modern Latin American Literatures and Cultures  
Early Modern Hispanic Literatures and Cultures (Both Spain and the Americas)  
Theories and Poetics of Baroque and Neo-baroque  
Visual Arts and Literature Interactions  
Practices of Collecting and Displaying

### PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow, Department of Romance Languages, University of Oregon, Eugene, 2005-2012  
Catedrático, Pensamiento Crítico, Universidad Católica Boliviana, Bolivia, 1999-2004  
Consultant, Colegio “Saint Andrew’s,” Bolivia, 2004  
Instructor, Área de Lenguaje y Literatura, Instituto Normal Superior “Simón Bolívar,” Bolivia, 2000-2001  
Graduate Teaching Fellow, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, 1999

### GRANTS, AWARDS AND HONORS:

Graduate School Research Award, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2012  
Beall Graduate Dissertation Scholarship, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2011-2012  
Graduate Research Support Fellowship, Oregon Humanities Center, University of Oregon, 2010-2011  
Charles A. Reed Graduate Fellowship, College of Arts and Sciences, University of Oregon, 2010-2011  
Beall Graduate Dissertation Scholarship, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2010-2011  
James T. Wetzel Scholarship, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2009-2010  
Beall Graduate Dissertation Scholarship, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2008-2009

International Understanding Award, Office of International Students, University of Oregon, 2008-2009  
James T. Wetzel Scholarship, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2007-2008  
High Distinction Award, 1<sup>er</sup> Encuentro Nacional de Profesores de Language y Literatura, Universidad Mayor de San Andrés, 2002

PUBLICATIONS:

- Portugal, Luis. "Petrarch's Poetics: From the Abyss of Representation to Creative Imitation." *Humanities Studies and the Digital Age*. Ed. Massimo Lollini. Vol 1, No 1 (2011): 1-6. Web. <journals.oregondigital.org/hsda>.
- . "Ethos, historia e instinto. Conversando con Vicente Cervera." *Coloquio de los perros*. Número 21, Verano 2008. Web. <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero21/olf21vi.htm>>.
- . "Nombrar es nombrarse." *Lenguaje y Literatura* 1.2 (2002): 24-29.
- . "La envidia y el cinismo de Carlos Medinaceli." *Ciencia y Cultura*. Número 9 (2001): 45-55.
- . "La gentileza en las obras. Las poéticas de José Lezama Lima y Jorge Luis Borges." *Mariposa Mundial*. Número 4 (2000): 52-55.
- . "Ciudad de las distancias." *Ciencia y Cultura*. Número 7 (2000).
- . "A. Zamudio: ausente por encuentro." *Diálogo sobre Escritura y Mujeres*. Ed. Ana Rebeca Prada. La Paz: Embajada Real de los Países Bajos, 1999.
- . "El color y la línea en Medinaceli." *Piedra Imán*. Número 2 (1998): 23-31.
- . "La potente impotencia. La poética de Arturo Borda." *Puntos Suspendidos*. Número 6 (1997): 2-4.
- . "Tendencias de la crítica contemporánea." *Rastros de la Crítica Literaria Boliviana, Memorias del IV Simposio de Literatura Boliviana*. Ed. Guillermo Mariaca Iturri. La Paz: Proinsa, 1997.
- . "En el recodo del viento. Entrevista al poeta Jaime Taborga." *Puntos Suspendidos*. Número 5 (1997): 24-29.

## ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank Professor Leonardo García-Pabón my committee Chair, for his assistance in the preparation and elaboration of this work. My profound gratitude to my department committee members: Professors Leah Middlebrook and Massimo Lollini, for their valuable contributions and continued support through this process. I would like to thank Professor Marc Vanscheeuwijck my outside committee member from the Department of Dance and Music, whose enthusiasm for the subject of the baroque had lasting effect.

For their help and encouragement, I am grateful to Analisa Taylor, Amanda Powel, Tania Triana, Nathalie Hester, Stephanie Wood, Barbara Altmann, and to all my Professors and to the staff in the Department Romance Languages. Throughout this dissertation writing process, I was fortunate to receive several scholarships and fellowships; therefore I would like to express my gratitude to Romance Languages, the Oregon Humanities Center, the College of Arts and Sciences, the Office of International Students and the Graduate School.

For their friendship here in Eugene, I am grateful to Paulina Romo Villaseñor, Roberto Arroyo, Selene Jaramillo, Hildegart Kleinhans, Gilberto Zárate, Rafael Arias, Moshe Rachmuth, Tamar Hammer, Heliane Ferreira, John Hicks, Benedict and Ellen McWhirter, David and Betzy Meredith, Sonja Burrows, Krista and Mark Chronister.

I owe eternal gratitude to my parents Belia Tarifa and Hugo Portugal for their unconditional support all these years. To my family in Bolivia, especially my siblings Marco, Jannette, Hugo and Mónica, whose warmth never ceases; to my parents in law:

Blanca and Guillermo, who generously sent me books and music related to my topic of interest; to my wife Blanca Aranda, who has always been one of my best advisors inside and outside of academia, and to my beloved daughter Naira for being a loving human being and for all these years leaving abroad far from our *querida* La Paz.

To my parents, Blanca and Naira

## TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. INTRODUCCIÓN .....	1
II. DE LA COLECCIÓN Y LA CURIOSIDAD BARROCA .....	5
Del Sujeto y el Objeto Curioso .....	5
Primeras Concepciones: Entre la Continuidad y la Ruptura.....	9
José Antonio Maravall y su Estructura Histórica del Barroco.....	13
A Contracorriente del Barroco como Cultura Dirigida .....	19
Walter Benjamín o el Ideal Barroco del Saber.....	38
La Razón Barroca como Posibilidad Ética .....	44
La Colección en La Arqueología del Saber .....	50
Arte Combinatoria: La Ruptura por Saturación .....	57
Estudios Sobre la Curiosa Colección.....	64
Versiones y Reciclajes de la Curiosa Colección .....	80
III. DE LA TORRE DEL SABER AL GABINETE AMERICANO .....	84
Del Concierto de Desconciertos.....	84
Nuevo Mundo Entre Textos Antiguos.....	91
De la Torre del Conocimiento al Gabinete de Curiosidades.....	104
Del Gran Teatro del Saber .....	109
El Saber Absoluto de Atanasio Kircher.....	114
Un Gabinete Americano: La Correspondencia de Favián .....	126
La Inclinación al Saber en Sor Juana Inés de la Cruz .....	136
<i>Primero Sueño</i> o el Desengaño del Saber Absoluto.....	143
El Cuerpo Social del Saber .....	155
La Imagen Jánica del Criollo: Espinosa Medrano.....	161
El Nuevo Mundo en la Historia Sagrada .....	166
La Ciudad de la Cornucopia de Plata .....	171
IV. LA CURIOSIDAD BARROCA DE LA CONTRACONQUISTA.....	178
Versiones del Barroco Americano .....	178
La Colección de Maravillas en Lezama Lima.....	187
Lo Americano y lo Barroco en Lezama.....	195
El Banquete como Gabinete de Curiosidades.....	200
Curiosidad Americana y Europea.....	204
La Curiosidad de la Contraconquista.....	212
Signos americanos: Luis Góngora y José Martí.....	217
Barroco e Independencia Intelectual en América.....	223
Goce al cuadrado en el Teatro Metafórico de Severo Sarduy.....	233
En el Cuerpo de la Mutación.....	243
Travestismo y Barroco en <i>Cobra</i> .....	244
El Efecto Neobarroco y lo Americano.....	249

Chapter	Page
V. CONCLUSIONES .....	255
OBRAS CITADAS .....	257

## LIST OF FIGURES

Figure	Page
1. Saavedra Fajardo, <i>Empresas políticas</i> .....	22
2. Anónimo, <i>Finestra aperta sul cuore</i> .....	25
3. Gerard ter Borch, <i>The Paternal Admonition</i> .....	27
4. Ulyssis Aldrovandi, <i>Serpentum et draconu historiae</i> .....	52
5. Atanasio Kircher, <i>Magnes</i> .....	56
6. Cesar Ripa, <i>Iconologia</i> .....	72
7. Gregor Reisch, <i>Margarita philosophica</i> .....	105
8. Joseph Francois Lafitau, <i>Moeurs des sauvages américains</i> .....	106
9. Ferranti Imperato, <i>Dell'Historia Naturale</i> .....	112
10. Lorenzo Legatti, <i>Museo Cospiano</i> .....	114
11. Atanasio Kircher, <i>Magnes</i> , segunda edición .....	118
12. Georgio Sepi, <i>Musaeum Celeberrimum</i> .....	120
13. Atanasio Kircher, <i>Arca Noe</i> .....	124
14. Atanasio Kircher, <i>Musurgia Universalis</i> .....	125
15. Atanasio Kircher, <i>Musurgia Universalis</i> .....	130
16. Breughel y Rubens, <i>La alegoría de la vista</i> .....	201
17. Breughel y Rubens, <i>Alegoría del oído, tacto y gusto</i> .....	202
18. Jan van Kessel, <i>Europa</i> .....	205
19. Jan van Kessel, <i>Amerika</i> .....	206
20. Jodocus Hondius, <i>America</i> .....	207
21. Museo Nacional del Virreinato, <i>Las castas</i> .....	209
22. Detalles del portal de San Lorenzo, Potosí .....	216
23. Mario Abreu, “Cáliz” de <i>Objetos mágicos</i> .....	238

# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

El propósito central de esta disertación es construir un espacio reflexivo que nos permita releer algunas teorías y poéticas del barroco dentro de los márgenes de la curiosidad y su colección. Debe advertirse, de antemano, que la curiosidad ha sido considerada, a lo largo de la historia occidental, tanto un pecado mortal como una práctica banal de personas ociosas y mentes débiles. Esto acompañaría muy bien, por cierto, a las categorías negativas que se han vertido generalmente desde el siglo XIX sobre el barroco como arte del mal gusto y lo extravagante. Sin embargo, la relación entre barroco y curiosidad no debe ser establecida tan sólo por tales desaprobaciones, sino, y especialmente, porque si en algún período histórico la curiosidad ha gozado de amplia acción y reconocimiento éste fue, sin duda, el siglo XVII, tiempo que se identifica plenamente con el barroco. Ahora bien, no se trata de restringir la práctica de la colección a espacios definidos en la modernidad temprana (como eran los gabinetes de curiosidades) sino de considerarla como un componente inherente a diversas prácticas culturales de la sociedad barroca así como de sus continuas reelaboraciones en la cultura latinoamericana.

A lo largo de los tres capítulos de este trabajo se abordará la curiosa colección desde distintos ángulos para comprobar sus múltiples contextos así como su coherencia y unidad. De esta manera, en el primer capítulo se considera, primeramente, algunas concepciones elaboradas sobre la subjetividad barroca, proponiendo como punto o eje de reflexión la obra de José Antonio Maravall. Las observaciones del sujeto barroco han

postulado que en el siglo XVII se vive un tiempo de transición y que, por ello, el sujeto se encuentra mirando tanto a un mundo medieval como a uno capitalista. Esta transición ha sido percibida también como una crisis social, donde el sujeto es confrontado por un medio ambiente poco confiable, ilusorio y que no cesa de cambiar. Una vez que se establecen estas nociones históricas del sujeto barroco, la atención es puesta en la práctica de la colección. Para ello se consideran algunas reflexiones que se realizaron sobre el objeto o la colección desde las mismas reflexiones del barroco, lo cual no ha sido aún plasmado por la crítica especializada en el barroco. Se toma en cuenta a su vez los avances de los historiadores de las ciencias y los museos para dar mayor sustento teórico al estudio de la colección y la curiosidad. Las lecturas que constituyen este capítulo, sobre el sujeto barroco y su colección, ofrecen una versión de lo que ha sido la discusión del barroco y así intentan proyectar sus posibilidades actuales.

En el segundo capítulo se contextualiza la colección barroca en obras contemporáneas como la novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier y la película *Barroco* de Paul Leduc. En el capítulo se advierte el cambio del saber y la valoración de la curiosidad en la modernidad temprana. Se plantea así que a fines del siglo XV e inicios del XVI el encuentro entre Europa y América causó una gran crisis en el saber libresco del humanista europeo. Esto se debió a que las nuevas referencias geográficas y la llegada de objetos nunca antes vistos no podían ser verificados por los libros de la antigüedad, los cuales eran la fuente principal del saber. Como parte del nuevo conocimiento, el cual empezaba a basarse en la experiencia, hay que comprender la función de las colecciones de objetos únicos y curiosos que intentaban saldar en gran medida la crisis del saber libresco. Sin embargo, en el siglo XVII la colección cambiará

de objetivos y se presentará más espectacular y con la intención de contener y combinar todo el saber producido hasta ese momento. En este ambiente cultural es que se estudia la figura de Atanasio Kircher, quien fue uno de los mayores coleccionistas barrocos. Kircher es de particular importancia en este trabajo porque este jesuita alemán mantuvo una intensa relación epistolar con un sacerdote mexicano, Alexandro Favián. Además, Kircher se convirtió en la Nueva España en parte activa de las reflexiones de los criollos letrados y es, dentro de este contexto, que se interpretan escritos argumentativos y poéticos de Sor Juana Inés de la Cruz. El capítulo analiza igualmente la imagen de la opulenta y curiosa ciudad de Potosí en los relatos de Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela, así como el discurso apologético a favor de la poesía del erudito peruano Espinosa Medrano. Como una conclusión de estas observaciones se puede afirmar que el criollo novohispano proyecta el Nuevo Mundo como la mayor y más increíble colección para asentar y validar una naciente y compleja identidad.

En el tercer capítulo de esta disertación, la discusión del barroco se concentra en autores contemporáneos de Latinoamérica. Así, se considera a críticos como Picón-Salas que a principios de la década de los cuarenta del siglo XX proponía que el latinoamericano permanecía encerrado en el laberinto barroco y que, por ello, no había logrado alcanzar una mentalidad ilustrada. Esta versión del latinoamericano, como habitante del subdesarrollo, puede ser contrastada con la propuesta de Ángel Guido, quien propuso por esos mismos años que el barroco en los virreinos había sido esencialmente un arte de la rebelión y un antecedente fundamental de las luchas de independencia. Sin duda, la afirmación de Picón-Salas tendrá un gran impacto en las reflexiones de Octavio Paz y los de Guido en José Lezama Lima. De todos estos críticos

se profundiza en especial en los textos de Lezama porque en este escritor existe una amplia asimilación del barroco, lo cual nos permite comprender su obra como una colección neo-barroca. Posteriormente, se reflexiona en los textos críticos y literarios de Severo Sarduy y el impacto de sus propuestas en críticos contemporáneos. Este escritor cubano ha señalado que en el barroco histórico se da el paso del círculo a la elipse, en el sentido que en el mundo clásico el círculo mantiene la idea de un universo ordenado y cerrado mientras que en la elipse barroca se comprende la expansión de los signos y la distorsión del universo perfecto. Utilizando este entendimiento de la distorsión y el de la colección se realiza una lectura de *Cobra*, una de sus primeras novelas. Con este capítulo se llega a afirmar la vitalidad del barroco existente en Latinoamérica y su continua elaboración para cuestionar proyectos totalizadores de una modernidad ilustrada.

## CAPÍTULO II

### DE LA COLECCIÓN Y LA CURIOSIDAD BARROCA

#### Del Sujeto y el Objeto Curioso

Si en el Renacimiento se experimenta una conciencia de distancia y ruptura con el pasado, mientras se propone recuperarlo a través de una imitación creadora (Greene, Navarrete, Cruz), a finales del siglo XVI y a lo largo del XVII la experiencia histórica se diversifica, es decir, no es tan sólo Roma con su esplendor sino la egipcia, la china, los primeros mitos y lenguas las que cautivan la atención de una sociedad cada vez más ávida de la extrañeza y lo espectacular. Hay que considerar que la valoración por un tiempo distante y diverso es también paralela a una nueva experiencia espacial en un mundo que, dentro ya de una primera fase de globalización, gusta del objeto lejano y poco común (Pomian, Findlen, Daston, Benedict). En este contexto se puede incluir el asombro que el telescopio, las linternas mágicas, los autómatas, los relojes e instrumentos portátiles, como otras máquinas, causaban a los coleccionistas de curiosidades y al público en general (piénsese también, por ejemplo, en la maquinaria de la ópera, en los recursos de las tramoyas teatrales y ceremonias religiosas). Ahora bien, estos raros objetos, ya del mundo natural o artificial, sufrirán un gran cambio organizativo dentro de una razón ilustrada y mecanizada del XVIII. La Ilustración y la Revolución científica pretenden desembarazarse de cualquier remanente humanístico, metafórico o religioso del saber, tanto en los objetos que se estudian como en los instrumentos que se usan para adquirir conocimiento. Las colecciones de asombros dan paso así a los museos modernos, donde cada objeto es clasificado en una línea temporal y puesto a cierta distancia de otras

piezas. De forma semejante, el método sustituirá a la dispersa curiosidad para establecer el camino hacia una “verdad verificable” y separar, de esta manera, el saber de las pasiones, del error de los sentidos. La valoración de la novedad y de esta verdad repetible pueden comprenderse, de esta manera, como el intento de distanciarse del tiempo de la curiosidad barroca, la cual solía combinar la “ciencia” con la fe, lo antiguo con lo moderno, lo natural con lo artificial, el sujeto cognoscente con su objeto de conocimiento.

A finales del siglo XIX el término “barroco”, con el cual se había catalogado por lo general el arte europeo del siglo XVII, empieza a cobrar un nuevo cariz, a despegarse de una visión negativa y su etiqueta del “mal gusto”. Estas reflexiones iniciales irán a estimular nuevos campos del saber sobre el siglo XVII. Así, a lo largo del siglo XX, barroco ya no es sólo un estilo artístico sino una constante en la historia (D’Ors), una mentalidad social del siglo XVII (Marvall), un signo de rebeldía americana (Guido, Lezama), una forma de comprender la cultura contemporánea (Sarduy, Calabrese), entre otras lecturas. Barroco empieza a viajar y a reinterpretarse entre varias disciplinas intelectuales (filosofía, crítica literaria, historia social, musicología), creándose diversas e incluso contradictorias versiones de lo que podía entenderse como tal. Sin embargo, si algo puede anticiparse sobre estas múltiples nociones, y hasta algunas exageradas generalizaciones, es que pretendían, y aún hoy en día, crear visiones alternativas de la historia y, en gran medida, de comprender los caminos tomados en la modernidad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La revaloración del barroco entendida como un cuestionamiento a los valores de la modernidad ilustrada ha sido señalada por Monika Kaup en su ensayo “Becoming-Baroque: Holding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier”(2005). En este texto se nos sugiere que “the recovery of the Baroque is linked to the crisis of Enlightenment and instrumental reason. The twentieth-century crisis of Enlightenment rationality opens the way for the rediscovery of an earlier, alternate rationality and mode of thought (Baroque reason) that had been repressed and vilified as an aberration beginning in the eighteenth century and continuing through the nineteenth. In the first decades of the twentieth century, both European and American theorist and writers rediscovered the modernity of the baroque, that is, its response to the epistemological and religious crises of the Scientific Revolution and the Reformation. In the wake of the

Partiendo de estos breves trazos históricos y conceptuales, en este primer capítulo se propone reinterpretar diversas discusiones sobre el barroco dentro del marco conceptual de la colección. Ahora bien, comprender el barroco dentro de una forma de coleccionar, ordenar y proyectar lo adquirido, implica comprenderlo fundamentalmente dentro de un saber, el cual se ha identificado con el de la curiosidad. La moderna teoría del conocimiento, que tiene como su gran iniciador a Immanuel Kant (1724-1804) con su *Crítica de la razón pura* (1781), ha puesto su énfasis en el sujeto cognoscente, quien sería en definitiva el que construye su objeto de conocimiento. Sin embargo, en la curiosidad barroca el objeto es el centro de la reflexión, aunque ello no implique, por su puesto, que queden anuladas las posibilidades de expresar la individualidad de un sujeto. En todo caso, el sujeto barroco, ese curioso propietario de particularidades, sería visible a través de una serie de objetos.

Octavio Paz (1914-98) ya ha señalado la importancia que adquiere el objeto en el barroco en su célebre *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). En los primeros capítulos de su libro, Paz reflexiona sobre el mundo cultural del siglo XVII y en esos contextos es que nos brinda una útil diferencia entre el sujeto romántico y el barroco.

[Los sujetos del barroco y el romántico] proclaman frente al clasicismo, una estética de lo irregular y lo único; los dos se presentan como una transgresión de las normas. Pero en la transgresión romántica el eje de la acción es el sujeto mientras que la transgresión barroca se ejerce sobre el objeto. El romanticismo pone en libertad al sujeto; el barroco es el arte de la metamorfosis del objeto. El romanticismo es pasional y pasivo; el

---

twentieth-century crisis of metanarratives, the Baroque, stigmatized by the positivist faith in technological and social progress, newly appears to offer a viable alternative.” (108) Sin embargo, se puede argumentar diciendo que en Latinoamérica no ha existido un proceso de Ilustración como en Europa. Regresaremos a este tema va con mayor profundidad en el tercer capítulo de esta disertación.

barroco es intelectual y activo. La transgresión romántica culmina en la apoteosis del sujeto o en su caída; la transgresión barroca termina en la aparición de un objeto insólito. La poética romántica es la negación del objeto por la pasión y la ironía; el sujeto desaparece en el objeto barroco. El romanticismo es expansión, el barroco es implosión. El poema romántico es tiempo derramado; el barroco es tiempo congelado. (80)

Si, como afirma Paz, en el barroco el sujeto desaparece en el objeto insólito, se puede proponer también que el espacio donde se depositan esos objetos es el de una colección, lugar donde, a su vez, se configura un sujeto. Así, Paz señala el valor del objeto curioso, pero deja de lado esa red de combinaciones que se establecen y que transforman el objeto único en parte de una colección, el cual es una forma de dar orden y crear relaciones entre los objetos poseídos. Con esto se quiere señalar especialmente la doble naturaleza del objeto en el barroco: por un lado, se puede poseer un objeto o pieza particular, única, rarísima, mientras que por otro ese objeto es parte de un sistema de relaciones siempre abierto a nuevas combinatorias, a los desplazamientos de la curiosidad. La extrema particularidad y las diversas relaciones entre objetos, muchas veces inesperadas y sorprendentes, es a lo que nos enfrentamos cuando se habla del objeto y su combinatoria barroca. De esta forma, se puede comprender la colección barroca como un microcosmos, por el cual el sujeto se adueña de una sociedad y un mundo erráticos y cambiantes. A su vez, la combinatoria barroca hace que el sujeto y el objeto no sean campos definidos y estables sino en continuo movimiento e interrelación: se puede hablar de un objeto curioso, pero también un sujeto puede ser catalogado como tal.

Debe aclararse, de antemano, que este primer capítulo no intenta ser un resumen y/o revisión exhaustiva de todas las versiones o variaciones que se han dado sobre el

barroco desde sus inicios, a fines del siglo XIX. En este capítulo, por el contrario, se busca analizar algunos momentos específicos de esta discusión donde se ha reflexionado, de alguna forma, en torno a la colección. Con ello mi investigación intenta salvar un vacío en la crítica actual, en el sentido que si la más reciente crítica sobre el barroco ha empezado a hacer uso de los estudios de la colección, no ha prestado atención, sin embargo, a los antecedentes de esta discusión en las mismas reflexiones sobre el barroco.. Con la intención de dar la visión más amplia posible, el capítulo se inicia con los orígenes de las teorías sobre el barroco, prestando atención a las reflexiones dadas sobre el sujeto y, posteriormente, a su particular colección.

### **Primeras Concepciones: Entre la Continuidad y la Ruptura**

Heinrich Wölfflin (1864-1945), uno de los fundadores de la historia moderna del arte, es también uno de los primeros en considerar que no se debía enmarcar al barroco bajo las designaciones del mal gusto y lo decadente. En su primer libro, *Renacimiento y barroco* (1888), Wölfflin propone que el barroco era un estilo artístico que, aunque en relación al Renacimiento, requería su propio campo de estudio. De esta manera, el barroco no tendría que ser visto como una culminación o decadencia de lo clásico, sino como un estilo totalmente diferente. La razón por la que el barroco no gozó de esa independencia se debió, según Wölfflin, a que “unlike the Renaissance, the baroque style is not accompanied by theoretical rules: it developed without models. There appears to have been no sense of breaking fundamentally new ground and as result the new style did not receive a name.” (*Renacimiento* 23) *Stilo moderno, capriccioso, bizzarro, stravagante* son algunos términos que anteceden a “barroco” y que atestiguan ese terreno no limitado

y/o carente de definición. Veinte siete años después, Wölfflin logra materializar cinco pares de conceptos en *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Estos principios, con los que se empezaría a definir el estilo renacentista del barroco, son por orden de estudio: a) de lo lineal a lo pictórico, b) de lo superficial a lo profundo, c) de la forma cerrada a la forma abierta, d) de lo múltiple a lo unitario y, por último, e) de la claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos. Con estos cinco pares de conceptos Wölfflin intentaba resolver el problema de la continuidad y la periodicidad entre Renacimiento y barroco, dándole así un campo propio de estudio al barroco y no tan sólo como consecuencia o efecto de otro estilo.

Sin duda, la noción principal de Wölfflin, de que el barroco no podía ser considerado como una degradación o simple continuidad del Renacimiento, fue la que dio inicio a la discusión sobre el barroco, la cual puede ser considerada como una de las más intensas y, también, continuas a lo largo del siglo XX e inicios del XXI. Sin embargo, cabe señalarse también que los postulados de Wölfflin, del barroco como un estilo artístico, fueron casi inmediatamente cuestionados por Werner Weisbach (1873-1953) con *El barroco arte de la contrarreforma* (1920), libro que aborda el arte barroco desde un contexto histórico y social. Hasta *El barroco arte de la contrarreforma* las observaciones sobre el barroco se habían hecho generalmente en el área de lo formal y lo estilístico y, por otro lado, habían dejado de lado o minimizado la importancia de países como España o Francia (Wölfflin, por ejemplo, consideraba a Roma como el origen del barroco). Weisbach coloca en el centro de su reflexión a la Contrarreforma católica e intenta observar cómo la pintura y la escultura se adecuan a ese movimiento religioso y político europeo. Weisbach, de esta forma, declara que el barroco es un arte que se basa

en la crisis de la fe asociada con la lucha propagandística por las almas y su deliberada intención de manipular a las masas.

Lo que a este arte le falta por completo es la ingenuidad. Ya no le es posible dejarse vivir de modo tan sereno, equilibrado, libre de inquietudes, sosegado y seguro de sí mismo como en tiempos anteriores. Como ya no existe, desde la crisis de la fe, una ingenua sumisión a la doctrina cristiana de la salvación; como la contrarreforma ha mantenido su frente de lucha contra el espíritu de Lutero, hay en el arte católico algo conscientemente agresivo, tendencioso, propagandístico que se manifiesta asimismo en la relación con lo santo y en la calidad de sus imágenes. (329)

Weisbach ve al barroco subordinado al servicio de la Iglesia y como cabeza de ese movimiento coloca a San Ignacio de Loyola (1491-1556), quien habría revivido la vieja idea de la *ecclesia militans*. El ejército de sacerdotes está así relacionado con un ejército de imágenes en las que se apela a una “fantasía sensitiva”, a la unión de lo erótico y lo místico, a una “mística nupcial”. Weisbach al identificar tanto a San Ignacio de Loyola como a Santa Teresa de Jesús (1515-82) como las guías del movimiento logra dar una mayor relevancia a España. Así, el problema de la interpretación de los estados y los procesos espirituales internos en la pintura “fueron concebidos en España del modo más auténtico y profundo.” (324) La importancia de España se acrecienta con los años en el pensamiento de Weisbach, quien en tres conferencias dadas en 1941 llega a afirmar que España tiene una naturaleza barroca. En estas conferencias se percibe que la Contrarreforma no es ya un punto central para Weisbach, por el contrario pasa a ser un elemento más junto con el absolutismo y la cultura islámica. Weisbach explica que la combinación de la cultura árabe con el arte renacentista italiano crea en España una forma peculiar de concebir la decoración (plateresco) y es este arte el que prepara el terreno para el barroco: “Spaniard was particularly ready to surrender himself to the

baroque idiom with its lavish and exuberant ornamentation. In this sense plateresque and baroque go hand in hand”. De ahí que estas propuestas lo llevan a declarar que: “Baroque art has for Spain an especial importance in so far as there is reflected in it something intrinsically national and Spanish.” (6) Para Weisbach, lo barroco se convierte así en algo intrínseco de la cultura española.

Helmut Hatzfeld (1892-1979) en su libro *Estudios sobre el barroco* (1964) ya había advertido ese cambio en Weisbach al momento de plantear un barroco eterno en España, pero Hatzfeld llega a ampliar la propuesta de Weisbach al decir que España es en verdad el origen y el propulsor del barroco. Hatzfeld considera que lo que en verdad acontece con el barroco es un proceso de hispanización de la cultura italiana.

No es la contrarreforma, sino España como tal, la responsable de la difusión del Barroco histórico en Europa; como lo es también de esa misma contrarreforma, tanto la jesuítica como la de Trento. Existía en España un gusto barroco permanente y eterno, que daba preferencia a lo raro, a lo complicado y a lo divino sobre lo terrestre, bello y mundano. Este gusto resistió la influencia clásica greco-romana del renacimiento italiano, modificándola a la española, y propagó este gusto renacentista modificando a la propia Italia. Fue allí, entonces, en Nápoles y en Roma particularmente, donde se originó el Barroco histórico. Se extendió éste por Francia, Alemania e Inglaterra y regresó a la misma España. (29)

Hatzfeld considera al barroco como un renacimiento hispanizado y coloca a España como centro y difusor del barroco. Así, se declara al finalizar el libro que “fue en España, por supuesto, donde este Barroco italiano encontró acogida más entusiasta, y fue España, la nación contrarreformista, católica y barroca por excelencia, la que lo maduró y lo extendió por toda Europa.” (468) De esta manera, la cultura hispana, que en principio no es parte muy activa de la discusión del barroco, se convierte, a medida que los temas se dirigen a ámbitos cada vez más sociales y políticos, en un referente indispensable.

Estas propuestas irán a tener una gran acogida la siguiente década en la misma España, con los estudios y propuestas de José Antonio Maravall.

Ahora bien, los estudios de Maravall representan un punto importante en la discusión del barroco porque sus propuestas logran dar una unidad y proyección a gran parte de las reflexiones que se había dado en Europa y, más importante aún, su obra se ha vuelto un antecedente indispensable para la discusión del sujeto barroco en la crítica contemporánea. Las siguientes páginas reexaminan cómo Maravall interactúa con otras propuestas de su tiempo para formular sus reflexiones sobre el barroco y la crisis general del siglo XVII (indicándose así sus principales aportes), y, posteriormente, se reconsideran también los legados de Maravall en la crítica contemporánea sobre el barroco hispánico en relación a los estudios del sujeto barroco.

### **José Antonio Maravall y su Estructura Histórica del Barroco**

En noviembre de 1966, José Antonio Maravall asiste a una conferencia en la École Pratique de Hautes Études de París con una ponencia titulada “El barroco como cultura de masas.” En su presentación el historiador español afirma que el teatro en el siglo XVII fue el gran aliado de la monarquía en una sociedad donde la libertad individual amenazaba con destruir el orden establecido. A su vez, siente que su confianza es respaldada al saber que ese mismo año Étienne Thuau editaba *Raison d’État et pensée politique à l’époque de Richelieu*, libro donde se indica que el influyente ministro francés había depositado en el teatro de su tiempo la *defense et illustration*. Aunque Maravall ve afirmada su propuesta de la función social del teatro en el siglo XVII, cree, por otro lado, que el término más apropiado para esa política de defensa es el de propaganda. El teatro

servía así como propaganda para mantener y promover los valores monárquicos en una sociedad urbana y masiva. Maravall publica su ponencia en francés en 1968 y en español en 1969 y 1972, este último año, sin embargo, es corregida y adquiere el formato de un libro pequeño junto a un estudio de emblemas. *Teatro y literatura en la sociedad barroca* es ese primer libro donde se propone delinear al barroco como una respuesta conservadora frente a una sociedad en crisis por una creciente individualidad. Tres años después, Maravall da a la imprenta *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, texto donde a pesar de ampliarse y profundizarse los temas sobre el barroco, el teatro sigue siendo un punto de referencia para comprender una estructura compleja de productos culturales que están al servicio de las instituciones de poder.

Cuando Maravall publica *Teatro y literatura*, el término barroco ya había sufrido múltiples transformaciones desde las concepciones estilísticas que había propuesto Wölfflin. Así, Maravall considera que barroco no era simplemente un estilo artístico, relacionado especialmente a la arquitectura, pintura y escultura. Para Maravall el barroco era una estructura histórica que abarcaba a algunos países europeos del siglo XVII y, por otro lado, su interés se centraba en comprender las mentalidades de la época como los mecanismos de control usados en diferentes productos culturales para salvaguardar los privilegios de la nobleza.<sup>2</sup> Un antecedente, en este contexto ideológico, era por su puesto el libro de Weisbach, *El barroco: arte de la Contrarreforma*. Como se vio, Weisbach comprendía al barroco como un arte al servicio de la Iglesia católica y, por ello,

---

<sup>2</sup> Massimo Lollini en “Maravall’s Culture of the Baroque: Between Wölfflin, Gramsci, and Benjamin” (1997), observa que los trabajos de Wölfflin y Maravall elaboran sus propuestas del estilo y la estructura histórica bajo un mismo entendimiento: el barroco está regido por un principio de unidad y subordinación. Si Lollini ve un paralelo entre ambos críticos, no deja de señalar, por otro lado, las diferencias entre estilo y estructura: el primero puede aislarse de un ambiente cultural, mientras que estructura busca una comprensión de la cultura como una totalidad. Sin embargo, como no existe una visión objetiva de la cultura (Lévi-Strauss), no se podría plantear un todo general y compacto como una estructura cultural.

observaba un carácter agresivo, tendencioso y propagandístico en él. El Cristo lacerado y desfigurado, el santo en pleno tormento o éxtasis buscaban despertar o vivificar en el espectador la compasión y la devoción católica. Aunque Maravall considere en gran parte la propuesta de Weisbach, con quien logra crear un mayor nivel de identificación será con Hatzfeld, debido, en gran medida, a la importancia que se le da a España.

Maravall comparte con Hatzfeld el interés en dar un rol central a España, que hasta entonces había permanecido, según Maravall, en los márgenes de la discusión, pero Maravall es más cuidadoso al no reclamar una esencia o nacionalización del barroco para España: “Decir Barroco español equivale tanto como a decir Barroco europeo visto desde España.” (*La cultura* 48) Sin embargo, la idea del barroco americano como eco o copia del europeo, que ya había señalado Hatzfeld, sigue vigente: “Derivadamente, la cultura de una época barroca puede hallarse también, y efectivamente se ha hallado, en países americanos sobre los que repercuten las condiciones culturales europeas.” (*La cultura* 23) Aunque Maravall admita que en la América hispánica se puede encontrar el barroco, éste, tanto por su naturaleza de secundariedad, como de mezcla con otras culturas (como las indígenas), no podía ser incluido como parte activa en sus reflexiones o en su definición general del barroco. Por lo tanto, la propuesta de un barroco visto desde España mantiene, en definitiva, una política activa de dominación cultural sobre América. No es de extrañar, por ello, que estudios sobre el barroco americano como los de Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Ángel Guido o José Lezama Lima, entre otros, no hayan sido siquiera nombrados.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Otro antecedente importante en los estudios de Maravall es René Wellek, quien a mediados de los cuarenta escribió una de las primeras visiones panorámicas de las reflexiones sobre el barroco, “The Concept of Baroque in Literary Scholarship” (1945). El ensayo de Wellek se recupera en *Concepts of Criticism* (1963), pero Maravall lo consulta en la versión española de 1968. Aunque el texto de Wellek es

Por otro lado, si se veía en el barroco un posible camino para incluir a España dentro de un discurso europeo, el barroco indicaba igualmente cuando España había dejado de ser parte de Europa. Maravall procuraba dar así una explicación histórica de la postergación económica e intelectual española. En ese sentido, debe considerarse que su interés por el barroco también puede ser entendido como un intento por explicar la realidad de la sociedad española moderna, la cual en los inicios de la década de los setenta veía finalizar un periodo de encierro y control causados por una política franquista. Si barroco era, efectivamente, una comprensión delimitada tanto geográfica (sólo en Europa) como histórica (sólo en el siglo XVII), sus repercusiones podían observarse en otras partes del globo y en sociedades contemporáneas.

De esta manera, bajo el interés histórico del barroco se encuentra un intento por comprender y delinear los caminos que fue tomando la sociedad europea moderna. Dentro de esta comprensión histórica, el barroco se situaría en un punto intermedio entre el mundo medieval y el moderno: “Si al terminar la Edad Media se caminaba en el sentido de liberar las energías sociales del esquemático *ordo* medieval, al terminar el siglo XVI se diría que la dirección se ha invertido, y se busca subordinar las fuerzas del individuo en la sociedad a un régimen de estratificación cerrada, según fórmulas jurídicas de privilegio.” (*Teatro y literatura* 27) El barroco no puede usar los métodos de control de aquel “esquemático *ordo* medieval” porque se enfrenta a una sociedad masiva y urbana en la que los sujetos gustan de nuevos y complejos entretenimientos, como de

---

un compendio de autores y propuestas sobre el barroco, la ausencia de críticos latinoamericanos es evidente. Por otro lado, Maravall se equivoca al atribuir a Wellek una idea de Spengler, de que gran parte de las manifestaciones culturales del XVII son entendidas bajo la denominación del barroco. Wellek es muy esquivo al dar una sola definición de barroco y, por el contrario, considera al barroco como un concepto hecho sobre la base de diferentes interpretaciones, útil, en ese sentido, para cuestionar los límites periódicos o clasificatorios.

algunas “libertades” sociales dadas por el anonimato. La tensión barroca se situaría, por lo tanto, entre el intento de mantener un mundo tradicional y estratificado, pero haciendo uso de artefactos culturales modernos. Maravall propone que esas nuevas estrategias de control deben ser entendidas y denominadas como “resortes psicológicos”.<sup>4</sup>

Estos resortes interiores serían usados en los productos culturales (teatro, fiestas, emblemas) para desalentar a los sujetos en su deseo de medrar o alterar el orden social establecido. Por ello, las producciones culturales de la época llegan a conformar una unidad (estructura) “por su enfoque y por su tema; y, sobre todo, por la unidad de la experiencia histórica que nos ayudan a comprender: la de la sociedad española, bajo la monarquía absoluta, en la gran crisis que vino a interrumpir o a desviar su desarrollo en los siglos modernos.” (*Teatro y literatura* 12) Ante una crisis de poder la monarquía responde con la represión de las libertades de los sujetos, lo cual hace que España se cierre a los avances científicos y económicos. El barroco representaría así una desviación o interrupción en la marcha de una línea histórica progresiva, lo cual, por su puesto, Maravall lamenta. No con disimulado menosprecio, se afirma en *La cultura del Barroco* que lo extraño, lo extraordinario, las extravagancias culturales y de los gobernantes eran

---

<sup>4</sup> En 1986 Terry Cochran traduce al inglés *La cultura del Barroco* y, en su nota introductoria, “The Translating Mechanism,” nos entrega una valiosa observación basada en su labor de traductor: *medios, recursos* y, en particular, *resortes* han sido de difícil traducción por la ambigüedad de los términos. Cochran se pregunta sobre la operación ambivalente de los *resortes*: “are they the motivations of individuals or are they what serves to motivate individuals? Is the internal mechanism within consciousness, the mechanism of thinking, or is it merely the way the expedient works?” (xxvii). Maravall utiliza la metáfora de los *resortes* para presentar una de sus propuestas principales: la manipulación barroca opera en el nivel psicológico, en los “internos mecanismos” del sujeto. Sin embargo, Cochran percibe que *resortes* pueden describir tanto una acción como una reacción y, por otro lado, tampoco definen el origen ni el fin de dicha (re)acción. Una lectura que considera el poder tan sólo como fuerza represiva observaría que estos resortes son manipulados por las instituciones del poder ante los cuales el sujeto “reacciona” de forma mecánica, sin ninguna voluntad ni resistencia. Cochran, por su parte, entiende que la ambivalencia de *resortes* indica una doble operación (de control y libertad), necesaria para entender la propuesta de Maravall.

la novedad en la España barroca, una novedad que, en verdad, revaloraba los intereses tradicionales y la aceptación del orden.

El concepto de crisis social, en la que Maravall sitúa al barroco, era una de las discusiones más activas entre los historiadores europeos de la segunda mitad del siglo XX. *Crisis in Europe (1560-1660)*, editada en 1965 por Trevor Aston, es una importante selección de ensayos escritos desde la década de los cincuenta sobre el tema de la crisis general de la sociedad europea en el siglo XVII. En la introducción del libro, Christopher Hill resalta que la discusión sobre la crisis había permitido ante todo ampliar el estrecho horizonte nacional de la historiografía tradicional. El tema de la crisis exigía también, a los historiadores del momento, comprender grandes movimientos históricos. Así, por ejemplo, se interrogaban, ¿por qué se tuvo que esperar hasta los siglos XVIII y XIX por una Revolución industrial?, ¿por qué no se dio esa Revolución después de la expansión de los siglos XV y XVI? Distinguir la transición del sistema feudal al capitalista era lo que subyacía en la discusión de la crisis económica y política del XVII. Maravall retoma la propuesta de la crisis, como desviación del progreso de las sociedades modernas y el rol central del Estado, no la considera tan sólo en un ámbito político y económico. Para Maravall la crisis del XVII involucraba a todos los niveles de la cultura (donde lo literario era un componente fundamental) e incluso considera que se debía dar mayor importancia a las crisis sociales que a las económicas porque los que “detentan el poder, los que lo soportan, toman actitudes que tardarán en desechar, aunque la situación haya llegado, décadas después, a ser otra.” (*La cultura* 62) Recordemos también que como historiador de las mentalidades, Maravall encuentra valiosos diversos elementos culturales (magia, artes ocultas, fealdad, fiestas, moral, “extravagancias” técnicas y

verbales), las cuales para un historiador de la crisis general del XVII pasaban desapercibidos o, bien, no tenían ningún valor histórico.<sup>5</sup>

### **A Contracorriente del Barroco Como Cultura Dirigida**

En su análisis panorámico sobre la discusión de la crisis en el siglo XVII, “The General Crisis in Retrospect: A Debate without End” (2005), Elliott critica los aportes de Maravall al afirmar que el historiador español se quedó demasiado impresionado con las proyecciones de gloria y triunfo de la monarquía así como con la efectividad de tales artefactos culturales. Se debe tener en cuenta que Elliott venía proponiendo su lectura sobre la sobreimpresión de Maravall desde la década de los ochenta. Así, por ejemplo, en una reseña de 1987 sobre *The Culture of the Baroque*, el historiador inglés declara que Maravall, como otros críticos, sobreestimaron la pasividad de los sujetos de las sociedades del siglo XVII, exagerando la capacidad de manipulación y control de las autoridades monárquicas. Esta afirmación tuvo un gran impacto en muchos lectores futuros de Maravall, quienes, aunque han criticado las propuestas de Maravall, no han

---

<sup>5</sup> La comprensión de la crisis como desvío o detenimiento hacia una economía capitalista y progresista fue la que E. J. Hobsbawm usó para reavivar la temática con su ensayo “The Crisis of the Seventeenth Century” en 1954. Futuras críticas, como las de H. R. Trevor-Roper en “The General Crisis of the Seventeenth Century” (1959), consideraron que en la reflexión de Hobsbawm se omitía la interrelación entre el Estado y la sociedad. Siguiendo de esta línea de reflexión, Niels Steensgaard, en “The Seventeenth-Century Crisis” (1970), reconocía la importancia del Estado en la problemática de la crisis, pero le daba al Estado un rol más activo y decisivo: “The crisis was not a production crisis but a distribution crisis; the revolts were not social revolutionary, but reactionary against the demands of the State.” (50) Steensgaard proponía que la razón de la crisis se debía a un “absolutismo dinámico” que atentaba contra el equilibrio y la convivencia social. En este mismo contexto, J. H. Elliott, con “Revolution and Continuity in Early Modern Europe” (1969), señalaba la importancia de la idea de “patria” con la cual los catalanes a mediados del XVII habían resistido las exigencias fiscales, administrativas y constitucionales del gobierno central. Elliott percibe así que se debía observar no sólo al Estado en su función innovadora sino también en la resistencia generada por las comunidades que se encontraban bajo el poder estatal. De esta manera, la discusión inicial sobre la crisis económica y política se desplazaba a la función renovadora y reguladora del Estado sobre la sociedad. Sin embargo, muchas de estas aproximaciones se centraban aún en factores económicos y políticos, dejando de lado el plano intelectual y cultural.

revalorado, por otro lado, las de Elliott. Sin embargo, una lectura más detenida de *La cultura del Barroco* puede advertir que aunque la tesis principal es que el barroco era un intento por contener el avance del individualismo, no significaba, por ello, “que no se produzcan casos, y aun muy frecuentes, de repulsa de lo que se propone. Y ahí está todo ese fondo conflictivo y de oposición en el XVII, sin tener presente el cual –también en esto hay que insistir– no se puede comprender nada.” (198) Elliott tampoco considera, por otro lado, la obra completa de Maravall. Recordemos que a un año antes de la reseña de Elliott, Maravall da a la imprenta su último libro, *La literatura picaresca desde la historia social* (1986), en el cual se intenta descifrar ese fondo conflictivo y de oposición del barroco. En este libro se dan con tres tipos de sujetos que, según Maravall, se pueden encontrar en el barroco.<sup>6</sup>

En el primer grupo están los integrados, que son los que defienden y montan un sistema de propaganda para la monarquía (en los que entran los cultivadores de la comedia); en un segundo grupo están los que aceptan el sistema, pero lo critican (Saavedra Fajardo, Gracián, Quevedo) y, finalmente, un tercer grupo que son los discrepantes activos, “al que hasta hace poco tiempo se le había dedicado ninguna o muy poca atención”. (9) Es a este último grupo de los discrepantes que Maravall le dedica toda su atención en su último libro. En este grupo, en el que entran desde los revolucionarios

---

<sup>6</sup> En el prólogo de *Estado moderno y mentalidad social, siglos XV a XVII* (1972), Maravall considera que son dos los campos de investigación que le han interesado: la inserción del hombre moderno en la historia y la concepción del sistema de Estados, el cual afectaría a toda la vida social. En el prólogo de la *Literatura picaresca*, Maravall advierte que antes de terminar *Estado moderno* se había percatado de la existencia de tres sectores en el seno de la monarquía hispánica: propagandísticos, críticos y desviados. Se puede concluir, de esta manera, que si han existido dos campos de investigación en Maravall, la clasificación de los tres sectores podría incluirse dentro de sus estudios sobre el Estado y su régimen de autoridad y libertad. José Andrés Gallego, en “La cultura del barroco en la obra de J. A. Maravall” (1988), considera que se puede añadir a esos dos campos un tercero: el de los estudios del barroco. Sin embargo, se puede ver que las propuestas de Maravall sobre el Estado moderno y la clasificación de los tres sectores forman una unidad con su propuesta general del barroco.

hasta los retraídos, el pícaro es el escogido para el estudio por ser “uno de los fenómenos más significativos en la crisis del siglo XVII”. (10) El pícaro responde así al efecto del creciente individualismo, el cual puede ser entendido también como ansias de movilidad social que serían posibles gracias al ambiente masivo y anónimo en el que se vive en la ciudad barroca. En el anonimato ciudadano es posible el engaño y la falsificación de la personalidad, con los cuales el pícaro puede ostentar un rango y riqueza que no le pertenecen. De esta manera, el engaño se convierte en la posibilidad de la movilidad social en el barroco y el arma que los pícaros, entre otros desviados, usan para conseguir sus beneficios que atentan contra el orden social.

Se puede argumentar, sin embargo, que el engaño no es algo privativo de los pícaros en el barroco. Maravall, en ese sentido, atribuye el engaño a un solo tipo de sujeto, mientras se puede observar que el engaño está en distintos niveles de la sociedad, sobrepasando incluso la idea de un *tipo* de sujeto. Así, por ejemplo, cuando Diego Saavedra Fajardo nos señala en *Empresas políticas* (1640), que no se puede confiar en lo que se ve o en el valor común atribuido a las cosas lo hace cuando se dirige al príncipe y no necesariamente a los pícaros. Específicamente en la empresa 46 (*fallimur opinione*) se nos presenta el emblema de un remo visto bajo el agua, el cual parece, equivocadamente, quebrado (Fig.1). Usando este emblema, Saavedra Fajardo aconseja que no se debe confiar en las percepciones u opiniones ajenas porque éstas pueden llevar al error y finalmente al mal gobierno.



Fig. 1. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, 1640.

“Nos engañan muchas veces las opinión de las cosas”, nos advierte Saavedra Fajardo en un tono confidencial para enfatizar que la forma en la que se llega a conocer el mundo tiende, muchas veces, a no ser el correcto. En definitiva, se puede indicar que el cuidado que se pone para conocer el mundo y a las personas en el barroco tiene un alto sentido político muy concreto que es el buen gobierno.

No deseo que el Príncipe sea de la escuela de los escépticos, porque quien todo lo duda, nada resuelve, y ninguna cosa más dolosa al gobierno que la indeterminación en resolver, y ejecutar. Solamente le advierto que con recato político este indiferente en las opiniones, y crea que puede ser engañado en el juicio, que hiciere de ellas, o por amor, o por pasión propia, o por siniestra información, o por los halagos de la lisonja, o porque le es odiosa la verdad, que le limita el poder y da leyes a su voluntad, o por la incertidumbre de nuestro modo de aprender, o porque pocas son como parecen principalmente las políticas, habiéndose ya hecho la razón de Estado un arte de engañar y de no ser engañado, con que es fuerza que tengan diversa luces y así más deben considerar que ver, sin que el Príncipe se mueva ligeramente por apariencias y relaciones.” (303-304)

Como se puede apreciar el engaño se convierte en una forma de gobernar, de mantener control sobre los súbditos y no sólo como un ascenso social en el pícaro o en otros sujetos del barroco. Con esto se puede comprender las diversas y hasta contradictorias fuerzas que se manejaban bajo el engaño: por un lado, atentaba contra el orden establecido; pero por otro, el engaño permitía mantener, también, ese mismo orden. De esta manera, el engaño o la disimulación no deben ser tomados como actitudes completamente negativas destinadas a cierto grupo (tipos) de personas. En muchos sentidos, en el barroco lo oculto, aquello que no aparece a primera vista como evidente es lo correcto, y esto tanto para un mundo natural como social. Si hablamos que en el barroco se mantiene una correspondencia entre sociedad y mundo esa correspondencia hay que entenderla en el sentido de lo velado, de aquello que se oculta a nuestra vista y entendimiento. Así nos lo da a entender también Torquato Accetto (1590-1641) con su libro *Della Dissimulazione onesta* (1641), donde se nos aclara que en el mundo todo disimula y, especialmente, la belleza. El hombre debe aprender, de esta manera, de la disimulación del mundo para que con tal honesta disimulación se encuentre el verdadero saber y la correcta actuación en el mundo.<sup>7</sup>

[...] graves desórdenes acontecen en el mundo cuando no se emplea el recurso de ocultar las cosas que no vale la pena dejar de ver. Y más allá de cuanto les ocurre a los hombres, si también se considera la naturaleza por tantas otras obras de acá abajo, comprendemos que todo lo bello no es más que una gentil disimulación. Digo lo bello de los cuerpos que están sujetos a la mutación, entre ellos las flores, y entre las flores su reina. Y se encontrará que la rosa parece bella porque a primera vista disimula ser cosa tan caduca, pero la disimulación en ella no puede durar. Y, aunque de la belleza mortal suela decirse que no parece cosa terrena, luego cuando se

---

<sup>7</sup> Un antecedente importante sobre el tema del engaño, aunque más en el ámbito político, es *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento* (1987) de Rosario Villari. Ver también *Le muse, le maschere e il sublime: G. B. Vico e la poesia nell'eta "argione spiegata"* (1994) de Massimo Lollini.

considera la verdad ya no es otra que un cadáver disimulado por el favor de la edad. (65)

Fernando de la Flor con *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* (2005), ha intentado también apartarse de la estructura histórica y de los tipos de sujetos de Maravall prestando atención al recurso de la simulación de Accetto. De la Flor presta así atención a lo que él llama el *imaginario* barroco para analizar las respuestas y negociaciones del sujeto en la sociedad barroca. Básicamente esas estrategias barrocas se darían bajo la pasión fría del engaño. Engañar sería así una respuesta que el sujeto utiliza para enfrentarse a una sociedad que intenta controlarlo al conocer sus más secretos pensamientos y sentimientos. El engaño también le permitiría al sujeto proteger su interioridad frente a un mundo cambiante y poco seguro. Por su carácter ilustrativo, quiero referirme al noveno capítulo de este libro, “*Lavartus prodeo* (avanzo oculto)”, donde encontramos el dibujo de un hombre que se ha quitado las máscaras sociales, las cuales se encuentran en el piso (Fig. 2). En esta imagen, el hombre con mirada que parece ser sincera nos señala su corazón, el cual se encuentra detrás de una ventana con rejas. El corazón, centro de la persona, de su ser, se encuentra descubierto, pero aún en su mayor entrega, en el desnudamiento del sujeto, el corazón está protegido. La imagen si bien nos presenta el deseo de la persona de revelarse (de tener una ventana en el pecho) también nos indica del cuidado que se debe tener al hacerlo, dado que la ventana está hecha de rejas. Las diversas máscaras por el piso y el corazón encarcelado nos hablan de una ruptura entre la vida privada y pública, un quiebre que nos hace percibir al mundo como un teatro y un arte de la simulación.



Fig. 2. Anónimo, *Finestra aperta sul cuore*, 1594.

Baltasar Gracián en su *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) nos habla también del valor de la prudencia para mantener el control de la emociones. Ese control es necesario porque la sociedad barroca se percibe como un lugar lleno de peligros. De esta manera, el hombre del siglo XVII se contempla como un ser complejo a diferencia del renacentista o el de la antigüedad, como bien puede leerse en el primer aforismo del *Oráculo*: “Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor. Más se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete, y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos que con todo un pueblo en los pasados.” (153) El saber empírico, político y moral del hombre barroco se apoya en la prudencia y la disimulación, lo cuales ayudarían a crear juegos de ingenio y entredichos para poder operar en una

sociedad donde nada es lo que aparenta; lo cual, como ya se ha dicho, no implica necesariamente algo negativo o repudiable sino un arte del gobierno personal y social.

Sobre lo oculto, lo que no está revelado en el barroco, creo pertinente traer a colación las observaciones que hizo también sobre este tema Wölfflin. Cuando el crítico de arte opone el barroco a lo clásico, en el sentido que el primero se centra en el movimiento a diferencia del segundo que lo haría en el reposo, nos indica que el barroco puede presentar al espectador bajo la sensación de algo oculto, que es muchas veces el mismo tema de la obra: “While classic art aimed at revealing the movie in absolute clarity, the purpose of the baroque is not to be nuclear, but to make clarity look like an accidental by product. Sometimes the baroque plays with the charm of the hidden.” (*Principles* 206) Así, Wölfflin observa que en la pintura *Paternal Admonishment* (1654) de Gerard ter Borch (1617-81), el título no parece corresponder al cuadro, donde un hombre sentado parece conversar con una muchacha que está en el centro de la ilustración y a la que no se le puede ver el rostro (Fig. 3).

Si el tema del cuadro apunta al discurso del padre no se sabe con certeza si la muchacha interpela o acepta los mandatos paternos, porque ella mantiene el rostro oculto al espectador. El título del cuadro, nos advierte Wölfflin, no acompaña al cuadro mismo. Wölfflin considera que ese ocultar es algo muy propio del barroco: “That is a representational possibility which only the baroque knows.” (*Principles* 206) Ahora bien, si en el mundo existen secretas conexiones a las cuales el humano debe imitar ocultando, en el cuadro de Borch lo develado, lo oculto se presenta en primera instancia como aquello donde confluye todo el cuadro; es decir, es el punto de composición.



Fig. 3. Gerard ter Borch, *The Paternal Admonition*, 1654.

Con todo lo dicho, si Maravall nos entrega tres sujetos dentro de la sociedad barroca, se puede observar, a la vez, que el discreto y prudente son sujetos demasiados complejos para ser situados en ciertos tipos o categorías únicas de sujeto. El estar ocultos es una forma de resistir, de ampliar las posibilidades de interpretación o sentido en los sujetos barrocos. Aquí reside una limitante de los “tipos” definidos y hasta monolíticos de Maravall. Sin embargo, la subjetividad barroca está más cerca de aquel sujeto que Maravall nos presenta en su libro *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (1960). En este libro, Maravall nos indica a un Velázquez dueño de un arte que trabaja sobre la base de la individualidad, con lo cual se daría paso a la experiencia moderna en el arte.

La verdad y la vida las pone Velázquez, porque las encuentra en sí como experiencia que ha suscitado la presencia del otro. Por el retrato entra la experiencia personal, reconocida como testimonio básico en la pintura.

Pero no nos referimos con ello, contra lo que algunos podrían suponer, a la experiencia del retratado, sino a la del retratista. De esta manera, el realismo del retrato alude a la realidad del que lo hace. Parece que la presencia del otro nos afecta más honda y vivamente que ninguna otra experiencia y nos despierta sobre nuestro propio testimonio personal.  
(121)

De esta manera, en el barroco la posibilidad artística no se encontraría tanto en la copia de un modelo sino en la afirmación del artista como creador. En la mirada de Velázquez se encuentra un espacio donde el sujeto, al insertarse en la sociedad, no deja de mirar y participar desde su individualidad. En “La construcción de identidades en la primera modernidad española” (1995), Nicholas Spadaccini y David Castillo llegan a afirmar que la mirada del pintor “representa el punto de vista del ciudadano del estado y no, como pretende Foucault (*The Order of Things*), la mirada del rey. De hecho el rey es reemplazado del centro de producción de significación en la pintura de Velázquez; es decir, el rey, contrariamente a lo que ocurría en la *comedia*, deja de mediar en los procesos de experiencia vital.” (11) Aunque Spadaccini y Castillo mantienen (y mantendrán) la idea de que la comedia es esencialmente propagandística, nos ayudan a comprender, por otro lado, cómo se inscribe la mirada del pintor en el cuerpo del rey en el caso de Velázquez. Tomando en cuenta estas observaciones, se puede afirmar que más allá de la idea de un definido sujeto crítico, desviado o inscrito (según la estructura de Maravall), se logra concebir un sujeto doble capaz de proyectarse en otro espacio para existir y participar. Esta operación proyectiva o de desdoblamiento puede ser entendida, en el contexto del barroco, como el actuar del prudente o discreto. El discreto inscribiría así su individualidad dentro del cuerpo de la sociedad en un juego de relaciones de poder porque puede habitar varios espacios a la vez. Más que pertenecer a un concepto de

estructura histórica este sujeto tendría su campo de acción en un continuo cambio de relaciones dadas por la ambigüedad y la pluralidad de sentidos.<sup>8</sup>

Quizá la crítica más significativa que se ha hecho a las propuestas de Marvall ha sido aquella que reconsidera las interconexiones entre el sujeto y la sociedad, además de comprender las diversas relaciones de poder en las prácticas culturales barrocas.<sup>9</sup> En este contexto, las reflexiones de Michel Foucault (1926-84), sobre las relaciones de poder y cómo el ser humano es transformado en sujeto social han sido fundamentales para los críticos actuales del barroco en su intento por reformular la propuesta del barroco hispánico como cultura guiada. Foucault advierte, por ejemplo, en “The Subject and Power” que si se habla de estructuras o mecanismos de poder se cae en el error de creer que existe un grupo de personas que ejercitan su poder sobre otras; por el contrario, habría que considerar que el término “poder” implicaría, ante todo, una interrelación o reciprocidad entre sujetos. Así, en lugar de pensar el poder como una estructura uniforme y represiva en todo instante, se debería observar el juego de relaciones entre individuos y la negociación de los sentidos.

---

<sup>8</sup> Aurora Egido en “La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes” (2003), analiza cómo la discreción construye un teatro dentro del teatro. Considerando esta propuesta, se puede argumentar que la interrelación de planos del discreto contrastaría con la percepción de una estructura social en la que los sujetos se dividen en compartimientos definidos y donde el poder se ejerce de forma vertical.

<sup>9</sup> Sobre la crítica que ha reflexionado en torno a las instituciones de poder y su interrelación con los sujetos, ver las colecciones *Culture and Control in Counter-Reformation Spain* (1992) editada por Anne Cruz y Mary Elizabeth Perry y *Cultural Authority in Golden Age Spain* por Marina Brownlee y Hans Ulrich Gumbrecht. Importantes también son *Ideologies of History in the Golden Age* (1997) y *The Subject of Modernity* (1992) por Anthony Cascardi. En el ámbito americano, *Relecturas del Barroco de Indias* (1994) por Mabel Moraña, *Agencias criollas. La ambigüedad “colonial” en las letras hispánicas* (2000) por José Antonio Mazzotti, *Constructing the Criollo Archive: Subjects of Knowledge in the Bibliotheca Mexicana and the Rusticatio Mexicana* (2000) de Antony Higgins y *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas* (2009) por Juan Vitulli y David Solodkow.

Enmarcado en esta comprensión, John Beverley, con *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America* (2008), observa no tanto la producción de los productos culturales del barroco sino su receptividad. Dejando de lado la idea del poder como un factor solamente negativo (Foucault), Beverley propone que la práctica ideológica del barroco, en ambos lados del Atlántico, habría estado en la habilidad de comprometer y convencer a las masas a través de la ambigüedad y la pluralidad de sentidos. Así, el barroco sería una inteligencia desarrollada o agudizada por la literatura y otras formas estéticas más que un instrumento o una representación del poder.

The Baroque is a form of power founded on aesthetics, rather than being the aesthetics representation of a form of power, which is what I take to be Maravall's position. I don't think Maravall has the concept of aesthetic effect. He is interested in the Baroque as a cultural formation, and he is interested in how the human condition is represented in it. But I don't think he has a sense of the aesthetic as a specific form of knowledge or practice. (154)

El barroco no tendría tanto que ver con el tema o un mensaje claro y definido sino más bien con la forma o el acto de procesar la continua multiplicidad de posibilidades. Este procesamiento (o arte de agudeza) permitiría una dualidad de límites y libertades gracias a la pluralidad y la arbitrariedad entre significado y significante (Saussure). Según Ferdinand de Saussure el signo lingüístico puede ser entendido como una moneda de dos lados, el significado (concepto) y el significante (sonido-imagen), los cuales establecen una relación a través de una convención social.

Anthony Cascardi, en “Beyond Castro and Maravall: Interpellation, Mimesis and the Hegemony of Spanish Culture” (2008), cuestiona a Maravall en la misma línea de Beverley, por un esquemático entendimiento de la sociedad y una falta de comprensión

en la interrelación entre el sujeto y las instituciones de poder: “The link between individual subjects and the collective subject of Spain (the historical “we”) remained somewhat obscure in Maravall’s work, in part because the social whole, of which literature is a part, is so comprehensively defined; concrete subjects seem, as a result, transformed into types.” (144) Cascardi propone ir más allá de las propuestas de Maravall prestando atención al punto de articulación (producción/recepción) entre las entidades colectivas y los individuos. Así, la reflexión crítica de la mirada del *Lazarillo* sobre la cultura española o el lenguaje del *Quijote* tendrían una función doble: la de reforzar y cuestionar la hegemonía imperial. Cascardi visualiza aquel punto de conexión entre las instituciones y los sujetos como el espejo fragmentado en los emblemas políticos y morales de Diego de Saavedra Fajardo. Frente a ese espejo roto un león erguido deja leer: “siempre el mismo.” La producción de esta unidad sería una distorsión (ideológica) que le concedería al sujeto barroco preservar una imagen de sí mismo aún en los momentos de mayor fragmentación. Esta imagen de unidad sería la que le permite a Lázaro presentar su vida como una totalidad o, también, viabilizar (por algunos críticos) una lectura ética del *Quijote*, a pesar de sus impredecibles actos. Esta mimesis fracturada en la producción y reproducción del imperialismo español, es la que Cascardi considera más apta para reemplazar las propuestas de la estructura social del barroco de Maravall. Sin embargo, tanto en las propuestas de Cascardi como en las Beverley, aunque se señalen muy bien los puntos en los cuales se puede reorientar los estudios del barroco hispánico, se puede cuestionar que estos críticos no han considerado las propuestas de Maravall sobre los conflictos internos del barroco sin los cuales, como ha advertido el historiador español, no se puede comprender nada del barroco.

En el contexto de pluralidades, ambigüedades y reconstrucciones barrocas, que han sido motivadas en gran parte como una crítica a la obra de Maravall, se debe considerar también *Libertad y límites. El barroco hispánico* (2004) de Spadaccini y Martín-Estudillo. Estos críticos consideran que si, por un lado, existe control por parte de las instituciones de poder, ello no significa, por otro, que no existan posiciones divergentes. Así, se afirma que en el barroco “nos enfrentamos a una dialéctica de límites y libertad dentro de la cual determinados textos no pueden siempre emplazarse exclusivamente dentro de una categoría.” (45) Esta comprensión del barroco volverá a ser formulada en *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context* (2005), editada también por Spadaccini y Martín-Estudillo. Sin embargo, aunque las aproximaciones a los contextos del barroco se presentan con más matices, se mantiene ante todo la idea de que el teatro, como otros productos culturales masivos, eran simplemente instrumentos de propaganda política. Así, en la introducción de *Hispanic Baroques* se afirma que la interpretación del barroco de Maravall “seems to be especially useful in dealing with the impact of certain “mass-oriented” cultural products of the 1600s.” (xv) De esta manera, aunque los editores de *Hispanic Baroques* analicen que el teatro de Cervantes es antagónico a la propaganda monárquica o que hay pícaros que terminan afirmando la negatividad del medrar, resaltando la complejidad de los productos culturales barrocos, la comedia y otros artefactos masivos (sermones y celebraciones religiosas) no dejan de ser percibidos como una entidad compacta al servicio de los poderosos: “In the respective examples of sermons and sacramental plays, an audience became absorbed into power network that was an expression of God’s will, while in the case of the early Lopean

*comedia*, the symbolic identification was often with the King and was effected through an honor code that demanded absolute obedience.” (xix)

Que algunos estudios sobre el barroco hispánico conciban al barroco fuera de una comprensión monolítica y estática, pero sigan percibiendo a la comedia como un producto propagandístico, se puede comprobar en *The Theater of Truth: The Ideology (Neo)Baroque Aesthetics* (2010) de William Egginton. En este libro se apunta que el problema central de la modernidad se da en que el sujeto cognoscente reconoce que sólo puede acercarse al mundo a través de un velo de las apariencias, por ello la verdad debe establecerse como la adecuación del conocimiento a ese mundo velado. La modernidad se establece así como un desgarramiento del mundo, la pérdida de la verdad, de un orden universal y en la paradoja de que para ser moderno se dependa del pasado. De esta manera, se reconoce que el conocer en el barroco se enfrenta a las apariencias que el mundo proyecta, a las ilusiones que oculta una verdad, pero que a la vez reconoce que sólo a través de esas apariencias se puede alcanzar el conocimiento.

[...] modernity’s fundamental problem of thought is that the subject of knowledge can only approach the world through a veil of appearances; truth is defined as the adequation of our knowledge to the world thus veiled; hence, inquiry of any kind must be guided by the reduction of whatever difference exists between the appearances and the world as it is. The problem, or why the problem remains a problem, is that the subject of knowledge only ever obtains knowledge via his or her senses, via how things appear, and hence the truth thus sought will itself always be corrupted by appearances. It is precisely in this sense that the title of this book, *the theater of truth*, emerges as the paradoxical name for the baroque as a problem of thought: the Baroque deceptive appearances on center stage, making it the ultimate goal of all inquiry; in the same vein, however, the Baroque makes a theater out of truth, by incessantly demonstrating that truth can only ever be an effect of the appearances from which we seek to free it. (2)

Para Egginton la modernidad del barroco se sitúa en un problema del conocer: la verdad que se encuentra oculta sólo puede ser revelada por el artificio, pero a la vez, se reconoce, que la verdad ha sido constituida por ese artificio. Es en este contexto que se puede reconocer que los pliegues y decoraciones, al ser lo secundario en el arte clásico, se constituyen en el barroco en una entidad autónoma.

Entender al barroco como “problem of thought”, aproximarse al mundo a través de un velo de apariencias, implicaría distinguir dos estrategias según Egginton: una mayor, que sería la estructura básica de la representación en el barroco, donde los sujetos aunque entiendan que la representación frente suya es artificial no dejan de convencerse de que existe una verdad detrás de ese artificio. Esta estrategia, en definitiva, sería una de control y no permitiría la capacidad crítica del espectador (Lope de Vega sería una de las figuras centrales). A la otra estrategia se la cataloga como menor y en ésta el sujeto se negaría a aceptar la oposición entre representación y realidad, tomándose conciencia así de que siempre se está frente a mediaciones. Esta estrategia permitiría, por lo mismo, una reflexión de la representación y exigiría una recepción crítica por parte del espectador (esta estrategia de libertades se desarrollaría en los textos de Cervantes). En definitiva, Egginton, como algunos de los críticos analizados hasta ahora (en especial con Spadaccini, Castillo y Martín-Estudillo), afirma ir más allá de la propuesta del barroco como un enorme aparato de propaganda, pero en su propuesta sigue perfilando a la comedia de Lope como un instrumento al servicio de las instituciones tradicionales de poder. Aunque Egginton afirme en su libro que la belleza del barroco reside en que ambas estrategias pueden intercalarse, no ofrece, sin embargo, una lectura de esas interrelaciones en la obra de Lope, la cual queda identificada con la estrategia mayor.

El que muchos de los críticos del barroco hagan alusión o elaboren sus propuestas en oposición o, bien, siguiendo algunas líneas de Maravall, pone en evidencia que el historiador español es un punto de referencia ineludible para entender las nuevas líneas de reflexión de la crítica contemporánea sobre el barroco hispánico. En este contexto, las observaciones de Anthony Cascardi sobre los aportes y límites de Maravall son particularmente útiles. Cascardi considera que una de las mayores contribuciones de Maravall con sus estudios del barroco fue el de crear un diálogo más flexible y fluido entre lo literario y las estructuras sociales. Ampliando esta reflexión se puede decir que si bien se han cuestionado ciertas propuestas específicas de Maravall (su clasificación de los sujetos, su concepto de poder y regulación del Estado, el teatro como instrumento de propaganda, etc.), no se puede negar, por otro lado, que Maravall, con su intento de sacar a la literatura de su aislamiento, dio también nuevas áreas de exploración y, subsecuentemente, cuestionamientos para la crítica actual. De esta manera, se puede visualizar a Maravall como un común denominador que permitiría ver de forma más orgánica las áreas de investigación que la crítica actual ha ido desarrollando sobre el barroco hispánico, y especialmente aquellas relacionadas con los estudios de la subjetividad y el poder en el barroco. Cascardi también afirma que la gran limitación de Maravall se encuentra en el uso de un término estético (barroco) para comprender procesos históricos: “But one striking limitation of this work was that aesthetic designations (e.g., ‘baroque’) served mainly as umbrella terms for historical phenomena that could not easily be imagined as associated on other grounds.” (“Beyond” 143) Sin embargo, Cascardi considera al barroco como un tema a tratar y no como una posible y activa revisión de los criterios críticos para acercarse a las prácticas culturales del XVII.

Después de todo, habría que señalar, es desde los estudios del barroco que se han cuestionado y transgredido muchas veces los límites que el pensamiento ilustrado ha impuesto sobre la clasificación de disciplinas y períodos históricos. De esta manera, si existe un límite en Maravall al tratar de dar una visión de unidad o estructura social del barroco, se debería considerar, por lo tanto, que aquellas diferentes citas que se interrelacionan en los textos del español (literatura, magia, teatro, política, economía, etc.), y que crean una fluidez y movilidad entre literatura y sociedad, surgen dentro y como parte de su comprensión del barroco. Maravall al intentar acercarse de mejor forma a la producción móvil del artefacto cultural barroco ha modificado su comprensión y, también, su escritura histórica.

La lectura realizada sobre la escritura de Maravall puede entrar en tensión con la propuestas que el mismo historiador nos ha entregado, en el sentido que para Maravall el saber barroco era ante todo una “extravagante curiosidad”. Así, por ejemplo, en el último capítulo de *La cultura del barroco*, que trata sobre la novedad, invención y artificio del teatro y las fiestas, se apunta que en el barroco la producción intelectual fue desviada por el control de los soberanos. La ciencia, el saber, el ingenio estaban al servicio de sorprender a las masas para adormecer las conciencias de los espectadores. Ahora bien, este es un punto muy importante en su propuesta general del barroco, porque se considera que el barroco representó un atraso o desviación de un “razonable desenvolvimiento”, que sería el del saber en la modernidad. Maravall lo comprende así:

Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto. (467)

Maravall comprende que la novedad en el barroco estaba viciada por mantener las preferencias de los soberanos y, por lo tanto, ésta se convierte en extravagancia, es decir, no se transforma o evoluciona “naturalmente” en un conocimiento científico e ilustrado. De esta manera, la fascinación por la magia y brujería estaban en el mismo nivel que el interés por las máquinas y el saber técnico en el barroco, porque ellos funcionaban como controles de las emociones y, también, como “una desviación de la capacidad innovadora, y, con ella, una reducción del gusto por los artificios a las manifestaciones banales de una curiosidad caprichosa.” (470) El barroco, en definitiva, era una “desviación” del saber racional que habría empezado con el Renacimiento y que luego habría encontrado su cauce “natural” con la Ilustración. El saber barroco como esa “curiosidad caprichosa” sería un saber múltiple donde todo era parte de una gran metáfora universal. Así, por ejemplo la relación común que se hacía entre los relojes y corazones era para dar a entender los secreto movimiento del universo. “Espectáculo jocundísimo”, nos advierte Emanuele Tesauro (1592-1675) en *La filosofía moral* (1670), “si por un cristal del pecho pudieran transparentarse los movimientos del corazón, como de los de los relojes.” Sin duda el saber barroco es un espectáculo, uno que alterna el movimiento mecánico con el del cuerpo humano y el cuerpo humano con la maquinaria universal. Es en este contexto que los gabinetes de curiosidades eran una colección de objetos organizados, especialmente, con la función de asombrar, en el sentido que el asombro, la curiosidad son ejes del conocimiento basados en posibles y ocultas correspondencias, del cual el sujeto era un microcosmos. Si el gran aporte de Wölfflin fue comprender que el arte barroco merecía su propio campo de reflexión, lo cual permitió abrir la discusión moderna del barroco, de la misma forma se puede afirmar que se debe

comprender el conocimiento barroco no como una desviación o una interrupción entre el saber renacentista e ilustrado, sino que merece su propio campo de reflexión, uno que, por lo demás, se relaciona mucho con una conciencia actual del saber y la historia, donde la incertidumbre de la realidad y los grandes discursos cuestionan la “verdad verificable” y objetiva. Es en este contexto, que en las siguientes páginas se propone un seguimiento de ciertos críticos y estudios que se han dado sobre el saber barroco bajo la óptica de la colección como un evento espectacular y campo del saber.

### **Walter Benjamin o el Ideal Barroco del Saber**

Propongo empezar con Walter Benjamin (1892-1940) y, más concretamente, con su libro *El origen del drama barroco alemán* (1928), la investigación de la colección dentro de las reflexiones del barroco. A pesar de ser un crítico importante de la modernidad y el barroco, Benjamin no es siquiera nombrado por Hatzfeld, Welck o Maravall, cuando éstos realizan sus propuestas del barroco. Benjamin quizá no tuvo mucho que decir a los primeros estudiosos del barroco (se debe aclarar que el libro de Benjamin fue una tesis doctoral rechazada por ser fragmentaria y hermética en varios pasajes), pero para nuestro tema, Benjamin se torna indispensable, en especial si se desea proponer una bibliografía y entendimiento de la colección y el saber barroco.

En la introducción de *El origen del drama barroco alemán*, “Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento”, se nos advierte que el texto filosófico en su forma acabada puede convertirse en doctrina. Esta primera reflexión nos abre a la misma escritura de Benjamin, la cual, como ya se dijo, surge fragmentaria, hermética y, por su puesto, muy lúcida. De igual forma, Benjamin nos introduce al barroco como un mundo

fragmentario y en ruinas; el *Trauerspiel* que ha sido traducido como “drama barroco”, puede ser también interpretado como “celebración mortuoria” o el “juego de la tristeza”. Sin embargo, si Benjamin ve un espacio de ruinas y tristeza en el barroco, comprende que en ese espacio se encuentra una “voluntad artística”, un impulso vital que es de creación. Ahora bien, la voluntad artística no fue un concepto creado por Benjamin, sino que fue inicialmente propuesto por el historiador del arte Alois Riegl (1858-1905) en su libro *Historical Grammar of the Visual Arts* (1899). Riegl opone su voluntad artística o del arte (*kunstwollen*) a las propuestas de Gottfried Semper (1803-1879), quien había determinado el estudio del arte de acuerdo a un saber técnico y funcional: “One can accordingly recognize the fundamental mistake of Semper’s theory, which stated that the creation of art originated with the practical purpose of utility.” (297) Riegl comprende así que el arte no puede ser reducido a una función utilitaria sino que el arte, por el contrario, encuentra sus propios caminos e influencias en la historia. Es en este contexto que Riegl afirma que “the precursors of modern Impressionism were the Dutch painters of the seventeenth century.” (361) Riegl intenta ver así las relaciones internas del arte, fuera de una concepción utilitarista o causal de la historia. Esta idea de Riegl es fundamental para comprender el estudio de Benjamin, en el sentido que Benjamin desea comprender el origen del arte y la mentalidad moderna en el barroco, así como Riegl había propuesto que las raíces del arte contemporáneo se podían encontrar en el barroco. El lenguaje violento y quebrado, la decadencia, la naturaleza del colapso, la conciencia del epígono barroco son elementos constitutivos de la misma modernidad para Benjamin. En ese sentido es que se recobra la voluntad artística, como una voluntad que surgiría en momentos donde se da una “decadencia”. Así, por ejemplo, si existiría una razón de la

relevancia del barroco, después del colapso de la cultura clásica en Alemania, ésta descansaría en tal voluntad artística. Benjamin utiliza así la voluntad del arte para comprender ese juego o vitalidad de las ruinas, para utilizar la violencia y la fragmentación como elemento creativo y libre de la causalidad.

[...] muy por encima de las reminiscencias de la Antigüedad, se impone una sensibilidad estilística actual. Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca. Pues es común a las obras literarias de aquel período el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido y el adoptar estereotipos con vistas a su realce a la espera de un milagro. (171)

En otro momento, Benjamin afirma que el hombre moderno está echado en cama y que desvariando transforma las palabras que escucha en un delirio. Tal parece ser ésta la vitalidad en momentos donde no hay nada nuevo, aparentemente, que crear, donde se pone en juego la maquinaria de la sustitución y las ruinas no se conciben más como nostalgia de un pasado glorioso sino como una voluntad de creación. El tema de las ruinas va a relacionarse con el de la alegoría barroca en la tercera parte del libro, “Alegoría y *Trauerspiel*”. La alegoría barroca es entendida por ser de naturaleza fragmentaria y proponer diferentes metáforas de un solo tema. Sin embargo, la alegoría es comprendida más allá de una función estilística: en la alegoría barroca descubrimos una mentalidad, una forma de comprender y ordenar el mundo. “Las alegorías son el reino del pensamiento”, nos dice Benjamin, “lo que las ruinas en el reino de las cosas.” (171) Con esta afirmación se señalaría el transcurso que se realiza entre lo artístico y la esfera del saber.

Tanto el tema de la alegoría como de las ruinas han sido estudiados por varios críticos de la obra de Benjamin; sin embargo, creo pertinente que se debe prestar atención

a la alegoría en relación a la colección, lo cual, hasta donde se tiene conocimiento, ha sido dejado de lado por la crítica. Casi al finalizar la tercera parte del libro, Benjamin es más específico acerca del saber barroco y la alegoría.

El ideal barroco del saber, el almacenamiento, del que las gigantes bibliotecas eran un monumento, llega a realizarse en los caracteres de la escritura. En su calidad de imágenes, y casi tanto en China, a éstos se los considera no sólo signos de lo que hay que saber, sino también dignos de ser sabidos por sí mismos. (178)

Si el barroco es ese espacio donde se “acumulan” o “almacenan” fragmentos, la imagen que Benjamin usa para comprender ese almacenamiento dentro de la esfera del saber es una biblioteca (que es también una colección). Ahora bien, la biblioteca barroca surge luego de las exploraciones del siglo XVI y también como un compendio de toda la explosión de conocimientos que se venía experimentando en ese entonces. De esta manera, si en el XVI se da una expansión del saber, en el XVII se concentraría todas esas experiencias en la imagen de una biblioteca o archivo descomunal. Sin embargo, la señalización del saber barroco en las bibliotecas tiene un doble juego: las bibliotecas almacenan libros, pero también en sí mismas son objetos de interés. La letra barroca, con sus particulares tipologías, se convierte también en objeto curioso y digno de colección. Ese saber se presenta en la forma de una letra caprichosa y curiosa. Lo que Benjamin nos indicaría, de esta manera, es una auto-referencialidad del saber barroco: no es tan sólo conocer un objeto, sino que el saber es en sí un objeto, también coleccionable y digno de ser apreciado.

Benjamin observa que ese “almacenamiento” de fragmentos es lo que inauguraría una escritura moderna. Eso se podría percibir en algunos escritores románticos, como el

caso de Novalis (1772-1801). La referencia a Novalis en el libro de Benjamin no es en lo absoluto fortuita, porque en ella se desea hacer evidente la estrecha relación entre los escritores barrocos y románticos para señalar una modernidad del barroco. Lo que Benjamin lee en Novalis es esa fascinación que aún queda por el fragmento y más aún el espacio donde se colecciona tales trozos. De esta forma, la mirada moderna va a encontrar como poética esos cuartos donde se han guardado cosas superfluas y mínimas, un cuarto donde aún se sigue percibiendo cierta maravilla por el detalle y el fragmento.

Que el genio romántico comulga con el espíritu barroco precisamente en la esfera de lo alegórico queda igualmente claro en este otro fragmento: “Poemas que meramente suenan bien y están llenos de bellas palabras, pero sin ningún sentido o coherencia; de los que se comprenden a lo sumo estrofas aisladas, como fragmentos de las cosas heterogéneas. La verdadera poesía puede tener, en el mejor de los casos, un sentido alegórico global y producir un efecto indirecto, como la música, etc. La naturaleza es, por lo tanto, puramente poética, del mismo modo que lo son el gabinete de un mago, el laboratorio de un físico, un cuarto infantil, un desván y una despensa”. No se debe considerar en modo alguno accidental esta relación de lo alegórico con los gabinetes de magia o los laboratorios de alquimia, tal como precisamente se los conocía en el Barroco, tenían de fragmentario, desordenado y agobiante. La obras de Jean Paul, el mayor alegorista de todos los poetas alemanes, ¿no vienen a ser acaso cuartos infantiles y aposentos encantados de este tipo?. (182)

La referencia a los espacios donde los objetos se almacenan (el gabinete de un mago, el laboratorio de un físico, un cuarto infantil, un desván, una despensa, quizá también debamos añadir una biblioteca) serían los lugares que Benjamin identifica como propios del barroco. Sin embargo, el pensamiento fragmentario de la modernidad, que Benjamin identifica en primera instancia con el de la alegoría barroca, podría ser rastreada también en la escritura y percepción de los románticos alemanes (como lo da a entender la cita de Novalis). Siguiendo esta línea de reflexión, se puede argumentar que

la propia escritura de Benjamin (la cual acumula citas, trozos de distintos conocimientos) se constituye también en una escritura barroca, en el espacio donde se “almacena” o, mejor, colecciona distintos fragmentos. Benjamin ha indicado en otras oportunidades que sus textos intentan acercarse al arte de citar sin comillas y que su teoría está íntimamente conectada con la del montaje literario, donde cada cita, frase, imagen debía emerger como un bandido armado para sorprender y suspender al lector. Así, no sólo es lo que Benjamin dice sino cómo lo dice y es, en este contexto, que su escritura fragmentaria (barroca) se nos presenta coherente. Por otro lado, cuando Benjamin nos habla de lo “fragmentario, desordenado y agobiante” de estos espacios hay que comprender que nos encontramos frente a una colección; de esta manera, no es un desorden absoluto sino que existe un sentido interior que le da coherencia a esa aparente dispersión.

Estos parecen estar ordenados arbitrariamente: *El palacio confuso*, el título de un drama español, podría adoptarse como esquema explicativo de la alegoría. Esta corte está sujeta a la ley de la “dispersión” y la “recolección”... Según la dialéctica de esta forma expresiva, la falta de rigor en la ordenación sirve de contrapeso a cierta voluntad fanática de coleccionismo: especialmente paradójico resulta el profuso despliegue de instrumentos de penitencia y de poder. (182)

La referencia que se nos hace al mundo del coleccionista, a esos espacios donde se habita los espacios de un “orden desordenado” (haciendo uso aquí de una expresión en Don Quijote), nos ayudaría a tener una visión más completa y compleja de la propuesta de Benjamin sobre la alegoría y la modernidad del barroco. En el ensayo sobre Benjamin, “Under the sign of Saturn” (1972), Susan Sontag (1933-2004) ha notado también la importancia de la colección para entender la modernidad en Benjamin.

The genius of Surrealism was to generate with ebullient candor the baroque cult of ruins; to perceive that the nihilistic energies of the modern era make everything a ruin or fragment –and therefore collective. A world whose past has become (by definition) obsolete, and whose present churns out instant antiques, invites custodians, decoders, and collectors. As one kind of collector himself, Benjamin remained faithful to things. According to Scholem, building his library, which included many first editions and rare books, was “his most enduring personal passion”. (120)

Sontang, siguiendo las propuestas de Benjamin, comprende que se debe abordar el tema de la fragmentación dentro del contexto de la colección y, a la vez, como un elemento constitutivo de la modernidad. Es interesante, por otro lado, entender la biblioteca personal de Benjamin en la cual se almacenaban primeras ediciones y libros raros, especialmente cuando Benjamin nos habla de las bibliotecas barrocas como objetos en sí mismos de conocimiento. En gran medida Benjamin comprende que en el espacio del barroco, de la fragmentación, se encuentra ese gabinete del coleccionista donde se revitaliza el pasado como una posibilidad del presente. La biblioteca, gabinete, laboratorio barroco más que negar el pasado o hacer distinciones clasificatorias en base a un concepto lineal del tiempo, asimila y combina todos los fragmentos en posibles relaciones. Tal parece ser la idea de la biblioteca monumental barroca, una que no rechaza o desecha, sino que colecciona esperando, según Benjamin, “un milagro”, una lectura que de sentido a todos los fragmentos pero sin reducirlos en su individualidad.

### **La Razón Barroca como Posibilidad Ética**

En su libro *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (1984), Christine Buci-Glucksmann plantea al barroco como un paradigma de pensamiento y escritura, tomando en consideración, en gran medida, los escritos de Benjamin. Buci-Glucksmann retoma el

concepto de la catástrofe y la redención mesiánica (el “milagro”) para ver cómo Benjamin, considerando una mística del judaísmo, “used to ‘interrupt the flow of time’ and to practice what we might call *suspensive violence* –violence which cuts off breath, voice, representation.” (60) El juicio se suspende con la interrupción, se rompe el círculo del encantamiento y cuando eso sucede la posibilidad del Otro aparece, aquel que no tenía un rostro en el mundo sublime del arte clásico. Una razón barroca involucraría, de esta manera, una postura ética frente al mundo porque presenta la posibilidad y el deseo por lo Otro.

[...] in the baroque signifier proliferates beyond everything signified, placing language in excess of corporality. At the risk of appearing still more paradoxical, we might say that baroque reason brings into play the infinite materiality of images and bodies. And this beings so, it always has to do with otherness as desire. (139)

El barroco con su teatralización de la existencia y la lógica de la ambivalencia plantea la discontinuidad, el desplazamiento del centro para revelar al Otro; por ello, el barroco de Benjamin “involves an ethical choice in favour of the ‘mass of excluded ones’ and a union of minds with ‘those who are asleep’.” (66) El tiempo barroco de Benjamin es el de la ruina y la dislocación, pero ello incluye, como señala Buci-Glucksmann, una postura ética. De ahí también que las ruinas no sean entendidas tanto como lamento de un pasado sino como la probabilidad de reconocer al Otro. El hecho de que la literatura barroca apila fragmentos incesantemente, conocimientos innecesarios u obsoletos sería para desactivar la idea de un saber auténtico o supremo, de una verdad única y total. En ese sentido, el barroco se relacionaría más con una concepción de la realidad como se la concibe en la postmodernidad, donde la inestabilidad de las formas en movimiento reabre

o replantea continuamente las estructuras de la realidad, abriendo, al mismo tiempo, tanto la posibilidad de la ilusión como del desengaño. A la vez, parafraseando a Benjamin, se puede decir que la sensibilidad moderna se encontraría en la pureza y belleza del fracaso, en aquella voluntad artística que reconoció en el barroco.<sup>10</sup>

En *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999), Mieke Bal aborda también el tema del barroco como una forma de pensamiento y como una revelación de lo Otro. Sin embargo, el Otro que estudia Bal, en el arte contemporáneo, en primera instancia es el Otro histórico. Se evita así pensar que desde el presente se puede comprender el pasado; por el contrario, el encuentro del presente con el pasado logra modificar a ambos lados. El pasado se pliega en el presente, así como el presente se pliega también en el pasado. Con esta vital interrelación se evitaría la visión de la historia como una línea progresiva, de causas y efectos. Bal clasifica así su comprensión histórica como *preposterous*, donde lo que viene primero es lo último en irse y donde la tradición no significa necesariamente “continuidad” o “ruptura”, sino un continuo plegarse. Aunque Benjamin y el trabajo de Buci-Glucksmann son citados en el libro de Bal, su piedra angular será, sin duda, Gilles Deleuze (1925-95), y en especial su libro *El pliegue: Leibniz y el barroco* (1988).

El barroco para Bal se constituye ante todo en una perspectiva, la cual puede ser entendida como una forma de pensar: “The Baroque, then, is not seen here as a ‘style’ but a perspective, a way of thinking which first flourished during a specific period and which now functions as a meeting point whose traffic lights make us halt and stop to think about

---

<sup>10</sup> Aunque Buci-Glucksmann reflexiona sobre una razón barroca, partiendo de las lecturas de Benjamin, la crítica francesa lamentablemente no lo relaciona con ese espacio de la colección. Sin embargo, he creído pertinente presentar la perspectiva de Buci-Glucksmann porque es con *Baroque Reason* que Benjamin se concibe como pensador barroco. Para una lectura ética del barroco, considerando en gran medida los escritos de Benjamin, ver también “Eruptions of the Ethical Baroque” de Steven Shankman.

(the culture of) the present and (some elements of) the past.” (16) Para Bal, y siguiendo en esto a Deleuze, considera al barroco como una perspectiva, en la cual se reúnen diversos puntos de vista, una variación.

En este momento de la discusión, creo pertinente recuperar lo que Deleuze señala al inicio de *El pliegue* en tanto que “el barroco no hace referencia a una esencia sino a una función operativa, a un rasgo.” (1) Ahora bien, esa función operativa barroca comprende la línea no como una secuencia de puntos sino que cada punto se comprende como un pliegue, el cual se pliega sobre otro (lo cual es muy pertinente para comprender la interrelación entre el sujeto y el objeto en el barroco). La imagen usada para comprender cómo el universo se pliega y despliega (el cual es también otro pliegue) es la del *origami*, el arte de plegar el papel. El estudio de Deleuze se concentra, en definitiva, en el filósofo alemán Gottfried Leibniz (1646-1717). Como muchos filósofos e intelectuales barrocos, Leibniz estaba interesado en comprender el movimiento continuo, el cual podría ser comprendido, para Leibniz, en la figura del pliegue. Deleuze nos da una lectura, siguiendo las ideas del filósofo alemán, de lo que entiende por pliegue en la primera parte de su libro.

Leibniz lo explica en un texto extraordinario: un cuerpo flexible o elástico todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue, de modo que no se separan en parte de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión. Así, pues, el laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, como la arena fluida en granos, sino que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito o se descompone en movimientos curvos, cada uno de los cuales está determinado por el entorno consistente o conspirante. “La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos.” Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una

caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. (14)

En el barroco el tema (la esencia) queda desplazado por el efecto (el pliegue), que en un punto de vista clásico es lo secundario (la forma). Ahora bien, en el siguiente capítulo del libro de Deleuze se nos presenta que esa inflexión (pliegue) se constituye en una perspectiva cuando se posee un punto de vista, el cual comprende una serie de variaciones.

No es exactamente un punto, sino un lugar, una posición, un sitio, un “foco lineal”, línea que surge de líneas. Se le llama *punto de vista* en la medida en que representa la variación o inflexión. Tal es el fundamento del perspectivismo. Este no significa una dependencia respecto a un sujeto definido previamente: al contrario, será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista. Por eso la transformación del objeto remite a una transformación correlativa del sujeto... No es una variación de la verdad según el sujeto sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esa es precisamente la idea de la perspectiva barroca. (31)

Si el movimiento continuo no es visible como puntos que conforman una línea, como granos de arena que se escapan de un puño, sino como pliegues que se ejecutan hasta el infinito, entonces lo que vendría a constituir a un sujeto barroco sería esa perspectiva que capta una variación (metamorfosis) o algo (anamorfosis). Esa captación, sin embargo, no implica que el sujeto es un hecho en sí, algo ya dado de antemano, sino que es conformado por esa perspectiva. Es en ese sentido que sujeto y objeto están plegados entre sí, conectados e interrelacionados y, a la vez, entendidos como acontecimientos, eventos, procesos y no como entidades fijas e inamovibles. Aquí el sujeto pierde completamente su espacio de seguridad y se confronta con lo Otro. La

perspectiva barroca, implica, de esta manera ese estado o punto (pliegue) donde se encuentra una variación de pliegues. En ese sentido es que Bal considera que las obras artísticas pueden “pensar”, en tanto imágenes que mantienen cierta comprensión del arte y la realidad, pliegues de una comprensión que se dio en la época del barroco y que afectaría nuestra percepción del mundo en la actualidad. La propuesta de Bal si bien parte de algunas observaciones de Deleuze, del barroco como una forma de pensamiento y para reflexionar sobre el arte contemporáneo, Bal profundiza en proponer una historia, una reflexión no sólo del barroco sino que ese punto de vista sea declaradamente *barroco*. De forma muy clara, Bal considera que este saber barroco debe ser parte de una filosofía contemporánea.

I summarize and integrate the elements of baroque vision that can be conceived of as a contemporary philosophy of knowledge in which it is no longer physics that is the paradigm of how to pursue knowledge but a form of knowledge of “other people”. Frame form being an idealized universalizing humanism, such a paradigm entails engagement, changeability, and mutuality, and, as my project suggests, includes the acceptance of a subject position which is congenial to baroque point of view as Deleuze (1993) described it on the basis this point of view that involves two mobile positions. It neither entails something that is simply relativism nor allows universalism or absolutism to assert itself. The term, rather, is *entanglement*. This entanglement moves along, whether we are looking at the historical Baroque or at later manifestations of a “baroque style,” or at ourselves in the tones that the Baroque has set for us so that we can have baroque (re-)visions. But in each case, the outcome –us, our view- is different because differently entangled. (25)

El punto de vista barroco, *entanglement* (enredo), evitaría comprender el barroco como a) relativismo (que puede asociado con las lecturas que se han hecho del barroco como subversión), o como b) absolutismo (el cual se relacionaría con un barroco basado en el control y la manipulación). El punto de vista barroco, que sería móvil, permitiría

comprender el barroco histórico y sus remanentes en la modernidad y, lo que me parece más interesante, crear nuestras visiones sobre la historia, arte y/o saber desde esa perspectiva barroca. Así, lo que Bal busca no es tanto una epistemología del barroco sino una que sea barroca con una visión caracterizada por una vacilación (enredo) donde objetos y sujetos o, bien, dos puntos en movimiento (pasado y presente), se pliegan entre sí y se modifican mutuamente. En el punto de vista barroco lo que está bajo análisis, de esta manera, es un proceso, el acto de plegarse, es por eso que al inicio del libro Deleuze anuncie que el barroco es un efecto y no una esencia. Lo que se puede deducir, de toda esta reflexión, es que varios de los temas que se han tratado para estudiar el barroco (muerte, ruinas, desengaño, ilusión, etcétera) se han concentrado en temáticas fijas y no han comprendido al barroco como proceso, así como nos lo hace notar Bal: “Not of a ‘true’ or ‘certain’ fixed meaning for the painting but of a process of meaning production in which subject and object become two mobile, correlated subjectivities. This process, not the object alone, is the object of analysis according to baroque point of view.” (36) El saber barroco sería ante todo un proceso, una forma actuante que no se basa en la clasificación sino en cómo distintos puntos se afectan y se pliegan continuamente entre sí. En este contexto se puede comprender que las categorías aisladas de objeto y sujeto sólo son posibles como espacios en movimiento que se afectan continuamente.

### **La Colección en La Arqueología del Saber**

Antes de Deleuze y Bal, el filósofo francés Michael Foucault, con *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (1966), había propuesto una arqueología del saber para comprender los procesos del saber en el mundo occidental, el

cual llega a ser pertinente para nuestro estudio de la colección barroca. En su libro, Foucault nos indica que el orden que se le atribuye a las cosas implica también un orden cultural, el cual, en definitiva involucra una organización del saber y la lengua (concepto muy útil para este estudio que considera la colección barroca). Así, por ejemplo, el enciclopedismo del siglo XVI intentaba reconstruir por medio de las palabras un orden en el mundo (el cual habría sido perdido en la torre de Babel). El estudio de la lengua era, por lo tanto, equiparable a la de las ciencias naturales o, incluso, a la mística por su deseo de nombrarlo todo, de comprender que el mundo era un libro que había que descifrar. Ahora bien, este mundo se rige por las palabras escritas y puede dar a conocer un objeto haciendo visible las diferentes envolturas que se han creado en torno de él.

Un ejemplo, que creo pertinente señalar en la reflexión de Foucault, es la referencia que se hace a Ulyssis Aldrovandi (1522-1605), un naturalista y coleccionista del siglo XVI. Específicamente, en *Historia serpentum et draconum* (publicada póstumamente en 1640), Foucault detecta que el saber no se centra en ver o demostrar algo, sino en interpretar el objeto. Así, por ejemplo, en el capítulo de la serpiente en general se despliegan los múltiples posibles sentidos de la palabra serpiente, dándose así: los equívocos (diferentes sentidos de la palabra serpiente), sinónimos, etimologías, diferencias, formas, descripción, anatomía, naturaleza, costumbres, temperamento, coito, generación, anatomía, naturaleza, costumbres, alimentos, fisonomía, antipatía, simpatía, mitología, dioses, emblemas, símbolos, sueños, simulacros, medicina y, finalmente, usos diversos. Lo que se puede notar en esta clasificación, que se hace con motivo de la serpiente, es la exploración de los diversos sentidos que pueden estar alrededor de esta

palabra, no implica necesariamente una disección de sus partes o las diferencias entre sus especies sino las capas de sentido que se pueden detectar de la palabra.

Esta representación de lo que es el saber humanista del siglo XVI, es también posible de ser detectada en las ilustraciones. Así, por ejemplo, en la portada de *Historia serpentum et draconum* se puede distinguir dos furiosos dragones que se encuentran parados en pedestales y en éstos se leen las siguientes inscripciones: *vigilantia* y *dominium*; es decir, palabras asociadas con el sentido cultural que se le da al dragón, animal imaginario y altamente simbólico (Fig. 4).



Fig. 4. Ulyssis Aldrovandi, *Serpentum et draconu historiae*, 1640.

La vigilancia y el dominio del saber, de la clasificación de los múltiples sentidos se asocia con el dragón. En la base del frontispicio se puede observar dos emblemas asociados con la serpiente bajo las alas de otro dragón. Una de las serpientes se muerde la cola, representando un círculo perfecto y se lee la inscripción: *immortalitas*; la otra

serpiente se enrosca en una vara y se lee: *salus*. El cuerpo físico y el espiritual se representan en la imagen de la serpiente, el orden depende así del sentido cultural, humanista en el que puede ser comprendido la serpiente y los dragones.

Ahora bien, la relación entre las palabras y las cosas, nos advierte Foucault, cambia radicalmente en el siglo XVII. Así, si bien en el siglo XVI “se había planteado la pregunta de cómo reconocer que un signo designa lo que significa; a partir del siglo XVII se preguntará cómo un signo puede estar ligado a lo que significa.” (50) Las palabras se distancian de las cosas porque su relación queda cuestionada al reconocer la artificialidad del lenguaje. En cierta medida el lenguaje se vuelve objeto del lenguaje, es la mirada, ahora, la que crea al objeto, la copia al original, el cuadro mira ahora al espectador. Es en este contexto que Foucault nos entrega su lectura de *Las Meninas* de Diego de Velázquez (1599-1660), donde el espectador es el modelo y se despliega el espacio donde se encuentra el acto mismo de mirar. En este espacio de desplazamientos el loco, en *De Don Quijote de la Mancha*, “tomas las cosas por lo que no son y a unas personas por otras; ignora a sus amigos, reconoce a los extraños; cree desenmascarar e impone una máscara.” (56) Estaríamos así frente a la inversión de los sentidos: por todas partes se ven similitudes pero en ellas solo se reconoce la ilusión, que una cosa puede ser otra. No es extraño, se puede añadir, que las ilusiones ópticas (como por ejemplo el *trompe l’oeil*) hayan estado al orden del día o que en el teatro usualmente se proyectara un teatro dentro del relato. Así, en el barroco no se buscaría comprender el orden del mundo (porque nada es lo que aparenta) sino a la misma representación: el ver viéndose. Ahora bien, se puede también considerar que los diversos y dispersos objetos que se pueden apreciar en las pinturas barrocas (como en las naturalezas muertas y, especialmente, en los gabinetes de

los curiosos coleccionistas) nos indican un mundo donde el “orden” se encuentra en un espacio oculto, que se encuentra en el nivel mismo de la representación. Así, bajo la apariencia de un desorden (o de una ilusión) el mundo nos enseña su naturaleza hermética y en ese hermetismo la simbiosis y las más diversas combinaciones pueden ser gestadas.

Lo que me parece importante resaltar es que los aportes de Foucault pueden, efectivamente, ser enmarcados dentro de una reflexión sobre el coleccionista y sus contextos intelectuales y culturales (como ya vimos, por ejemplo, con casos tan concretos como con el de Aldrovandi). Sin embargo, considero también que Foucault limita su perspectiva cuando supone que en el siglo XVII se da un cambio definitivo al método y al sistema. Así, por ejemplo, al intentar definir las diferencias entre el siglo XVI y el XVII lo hace a través de las semejanzas y las diferencias, donde el método jugaría un rol central.

En el siglo XVI, la identidad de las plantas y de los animales quedaba asegurada por la marca positiva (con frecuencia visible, a veces oculta) de la que eran portadores: por ejemplo, lo que distinguía la diversas especies de pájaros no era tanto las diferencias entre ellas, sino el hecho de que ésta ahuyentara la noche, aquélla viviera en el agua y que la otra se alimentara de carne viva... Pero, a partir del siglo XVII, ya no puede haber más signos que los que se encuentran en el análisis de las representaciones según las identidades y las diferencias. Es decir, que toda designación debe hacerse de acuerdo con una cierta relación con todas las otras designaciones posibles. Conocer lo que pertenece como propio a un individuo es tener para sí la clasificación o la posibilidad de clasificar el conjunto de los otros. La identidad y lo que la marca se definen por el resto de las diferencias. Un animal o una planta no es lo que indica –o traiciona- el estigma que se descubre impreso en él; es lo que no son los otros; no existe en sí mismo sino en la medida en que se distingue. Método y sistema no son sino dos maneras de definir las identidades por la red general de las diferencias. (145)

La diferencia que se nos da entre el XVI y XVII, con respecto a la clasificación de las plantas y animales, tiende a ser, al parecer, demasiado general. Si bien existe una discusión sobre el método y el sistema en el XVII, en el libro se considera especialmente a René Descartes (1596-1650), Foucault no ha tomado en cuenta otros sistemas de organización como, por ejemplo, el religioso. Así, si bien Foucault considera a Aldrovandi en el siglo XVI pierde de vista, sin embargo, al coleccionista del siglo XVII, el cual es fundamental para entender cómo se organizan los objetos y el saber en el barroco. De esta manera, habría que señalar que uno de los mayores coleccionistas del siglo XVII fue el jesuita alemán Atanasio Kircher (1601-80), quien trabajó dentro de la protección de la Iglesia católica en Roma –en el segundo capítulo de esta disertación se explora con más detalle la vida y obra de Kircher. En la colección de Kircher, que se proyecta muy a menudo en sus libros, se puede comprender el orden de las cosas del barroco. Para visualizar aquel orden hermético y experimental del mundo creo pertinente presentar el frontispicio de su libro *Magnes* (1641), porque en esta sugerente imagen se puede comprender aquella fuerza magnética que los pensadores barrocos (religiosos o no) creían se encontraba en el mundo y que, gracias a ella, se visualizaba una unidad del mundo.

La portada de *Magnes* nos indica cómo todos los conocimientos se encuentran relacionados por una fuerza divina (lo magnético, en este sentido, se puede equiparar con el amor y/o el saber divino), pero esa fuerza magnética no es visible y las uniones no son evidentes y dadas a simple vista. Tan sólo una mirada que sepa comprender las secretas relaciones entre las cosas podrá entender el orden de lo visible e invisible. Los conocimientos encadenados en la imagen (teología, filosofía, física, poesía, retórica,

cosmografía, mecánica, perspectiva, astronomía, música, geografía, aritmética, magia natural y medicina) encierran la leyenda: *Omnia nudis arcanis conexa quiescunt*; es decir, el mundo descansa en la conexión secreta, oculta de todos sus elementos (Fig. 5).



Fig. 5. Atanasio Kircher, *Magnes*, 1641.

El nivel secreto que se nos presenta aquí es el que ordena la múltiple y aparente dispersión, pero a la vez sólo presentando tal “dispersión” es que se puede comprender la fuerza magnética (los nudos secretos) que opera en todos los objetos y conocimientos. A la vez, esta especial y magnética colección barroca nos proporciona la unión de un saber religioso y científico o experimental. El esfuerzo de la Iglesia católica por mantener dentro de su esfera de conocimiento el nuevo saber que se da en la época (astronomía, mecánica, cartografía, etcétera) hace que se incluya o se propague un saber que pueda

unir toda la nueva diversidad que se encuentra en la sociedad barroca del siglo XVII. En ese sentido Benjamin tenía mucha razón al afirmar aquel proyecto monumental del saber en la biblioteca barroca. El orden de las cosas, de los más antiguos como más y nuevos conocimientos son enmarcados dentro de un saber religioso y hermético en el barroco.

Sin duda, el tema del magnetismo había estado presente desde la antigüedad, pero lo que lo convierte en un tema barroco es esa visión religiosa en un mundo donde se da una explosión de nuevos conocimientos, los cuales habían desestabilizado el mundo ordenado y estable de la estética clásica en el Renacimiento. Lo hermético aquí es la posibilidad de la simbiosis, de la unión de diversos y, aparentemente, distantes conocimientos: lo oculto (invisible) ordena y da sentido. Así, si en el Renacimiento se presenta una comprensión de la historia basada en una época de esplendor, de caída y resurgimiento (la visión tripartita de la historia) en la concepción histórica del barroco se acepta todas las historias, todos los tiempos en una mística del saber absoluto. Por lo tanto, si hay una ruptura entre barroco y Renacimiento, ésta no se daría en la medida de un deseo de cortar con el pasado, de negarlo, sino en la intensidad de la asimilación, en la posibilidad de las nuevas combinaciones. De esta manera, se puede afirmar que en el barroco la ruptura se da en el nivel de la saturación, de las posibles y no esperadas relaciones que se puedan establecer entre los objetos más que en el corte claro con el pasado.

### **Arte Combinatoria: La Ruptura por Saturación**

Como se ha señalado el barroco no rompe con el mundo clásico negando o rechazando el pasado; por el contrario, su ruptura o “novedad” surge porque desea

revitalizar lo clásico, pero junto a él otras formas de conocimiento, otros pasados, los cuales son (manteniendo la lógica de este trabajo) coleccionados. Es por ello que las relaciones inesperadas, la sorpresa, el objeto fuera de lugar, lo oculto se convertiría en el punto de composición en el barroco. Desde esta perspectiva barroca, las máquinas “científicas”, el pasado clásico, los objetos, el discurso literario, filosófico son metáforas en rotación. En la Ilustración y el romanticismo se propone romper con el pasado inmediato, sin embargo, desde una perspectiva barroca la Ilustración se convierte en otra metáfora, otro saber (un punto que desarrollaremos en el tercer capítulo)

Octavio Paz en su ensayo “Voluntad de forma” (1989) nos sugiere que para comprender la palabra barroco se debe entender que la distancia que se dio entre el Renacimiento y el barroco estuvo más en el nivel de absorción que de la negación. De esta manera lo barroco sería ese acto de transgredir en la máxima asimilación, el cual se presenta como una definición del mismo concepto que ha viajado por distintas disciplinas.

Barroco es una palabra sobre cuyo origen y significado se discute sin cesar y desde hace mucho. Su indecisión semántica y etimológica –¿qué quiere decir realmente y de dónde viene?- se presta perfectamente para definir al estilo que lleva su nombre. Una definición que no acaba nunca de definirlo, un nombre que es una máscara, un adjetivo que, al calificarlo, lo elude. El barroco es sólido y pleno; al mismo tiempo es fluido, fugitivo. Se congela en una forma que, un instante después, se deshace en una nube. Es una escultura que es una pira; una pira que es un montón de cenizas. Epitafio de la llama, cuna del fénix. No menos variadas que las teorías que pretenden definirlo son sus manifestaciones; aparece en Praga y en Querétaro, en Roma y en Goa, en Sevilla y en Ouro Preto. En cada una de estas apariciones es distinto y, no obstante, es el mismo. Sin intentar definirlo, quizá se puede aventurar esta tímida conjetura; el estilo barroco es una transgresión. ¿De qué? Del estilo que le dio el ser; el clasicismo renacentista. Pero esta transgresión no es una negación; los elementos son los mismos: *lo que cambia es la combinación de las partes*, el ritmo que las une o las separa, las oprime o las distiende, el tiempo que las mueve y

las lleva de la petrificación a la danza, de la danza al vuelo, del vuelo a la caída. El estilo barroco es un sacudimiento, un temblor –y una fijeza. Una estalactita: caída congelada; una nube; escultura impalpable. (450)

La “tímida conjetura” de Paz nos es útil porque nos permite acercarnos a interpretar el barroco por medio de su propia función operativa y no como una consecuencia o antecedente de otros momentos históricos. Así, creemos que Paz ha señalado acertadamente que el barroco históricamente debe ser entendido como un nuevo arte de la combinación, uno que no niega lo clásico sino que lo altera, lo recicla y le da nuevos rostros. De esta forma, las ansias de novedad deben ser entendidas en las posibilidades que se presentan en las combinaciones y no así en la ruptura como rechazo del pasado. Dentro de esta misma reflexión es que podemos añadir la observación que ha hecho Stephanie Merrim, en *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture* (2010), donde se nos advierte que el barroco fue más una combinación de conocimientos que un corte con el pasado. Sin embargo, la perspectiva de Merrim se centra en el saber barroco más que en el arte, como fue el caso en Paz.

[...] the epistemological landscape of the Baroque emerges as vast and as tremendously, intrinsically heterogeneous in its own special way. Whereas Renaissance scholars subjected received knowledge to acute scrutiny, critiquing it, Baroque intellectuals tended to accumulate information, to pile up and weave together information from the most varied sources so long as it did not clash with Christian doctrine. Inimical to the critical spirit of the Renaissance and to the Cartesianism and New Science of Francis Bacon that was infusing the rest of Europe with radical skepticism, the Baroque *modus operandi* accepts and stockpiles multiple knowledges. Rather than forging new paradigms, Baroque scholarship amasses older ones, a profusion of them. As myth rejoins fact, medieval scholasticism, which is Aristotelian in form and content, fuses with hermetic Renaissance Neoplatonism and with revivals of Skepticism, Stoicism, Epicureanism, and so on to form the eclectic, heteroglossic territory of seventeenth-century Spanish thought. Analogously and imperiously, from within the prisonhouse of the Counter-Reformation, the intransigent Spanish Baroque

wants to arrest all knowledge. It hypervalorizes erudition: as Gracián writes in his *Agudeza*, arguments lacking erudition “are dry, sterile, and pall” (2:217). It fosters the totalizing impulses that inform Vetancurt’s *Teatro* and other encyclopedic holistic works of the times. In partnership with the broad Jesuit curriculum, it conjoins pagan, classical, and Christian learning. (158)

La afirmación de que el intelectual barroco tendía a “acumular” la información, a apilarla intentando descifrar una nueva posibilidad combinatoria, nos habla de una práctica de la colección. Las citas y referencias a la antigüedad como a otros conocimientos eran también piezas coleccionables que eran proyectadas bajo la forma de una profusa erudición. Por lo tanto, el barroco si fue un intento de contener, controlar todas las fuerzas que habían explotado en el Renacimiento (propuestas centrales en Wölfflin y Maravall por ejemplo), sin embargo, también hay que visualizar esa contención como una colección que amenazaba a la vez la estabilidad de las cosas, porque no era una unidad cerrada sino en continuo proceso de cambio, con el gusto de las relaciones inesperadas y ocultas.

Roberto González Echeverría en su ya célebre *La prole de Celestina*. *Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (1993), también ha percibido que al momento de hablar de barroco se debe comprender ese juego de combinaciones. En concreto, Echeverría presta atención a la función del ingenio (forma) como el productor de un nuevo posible orden.

Porque el Barroco va a surgir del impase de la *imitatio*, que conduce al ingenio, al *wit*, que es, en pocas palabras, la toma de conciencia del proceso del revolver los modelos y crear a partir de ellos... El barroco pretende desligarse de los dorados yugos del petrarquismo, aun si se trata, como se ha visto, de una ruptura por saturación más que por rechazo... El ingenio, como se ha dicho, es un manipular los elementos del lenguaje poético heredados del Renacimiento, un barajar de tópicos y tropos para

crear otros de los recibidos; lo que Severo Sarduy ha llamado, refiriéndose a Góngora, la “metáfora al cuadrado”. Se trata, en realidad, de una exageración de la *imitatio*, no de su negación. En el barroco hay una conciencia aguda del prestigio del modelo, al que se rinde un homenaje a la postre ambiguo, porque su monumental presencia se reduce no obstante a ser engaste de lo nuevo: el texto barroco es una filigrana que destaca su engaste. Lo raro no es lo desconocido en el Barroco, es lo conocido fuera de proporción y lugar... No es una ansiedad de la influencia, sino de la confluencia y de la afluencia, en la que lo nuevo viene a ser una rareza más. (191)

Si el ingenio barroco busca “revolver los modelos” en lugar de imitarlos, dejando así que lo secundario adquiriera un mayor nivel de importancia, su novedad surgiría al presentar lo conocido “fuera de proporción y lugar”. Sin embargo, cuando Echeverría plantea la *imitatio* renacentista la concibe tan sólo como un acto de copia y sometimiento al modelo, cuando en verdad la imitación en el Renacimiento fue una muy compleja técnica de escritura. Al respecto, Thomas M. Greene en *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (1982) nos advierte que “the process called imitation was not only a technique or a habit; it was also a field of ambivalence drawing together manifold, tangled, sometimes antithetical attitudes, hopes, pieties and reluctances within a concrete locus.” (45) De esta manera, lo que hoy llamamos imitación, en el Renacimiento fue una práctica que implicaba varios niveles de ejecución, incluso algunos de ellos contradictorios entre sí. Anne Cruz en *El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega* (1988), ha delineado muy bien cómo la crítica contemporánea ha detectado la compleja función de la *imitatio* renacentista.

Las cuatro divisiones, que Greene llama reproductivas, eclécticas o explotativas, heurísticas y dialécticas, corresponden a los grados de transición histórica y cultural que el poeta interpone entre su obra y su modelo... Las diferentes etapas de imitación que señala Greene, desde la ecléctica con su uso retórico de alusiones, hasta la dialéctica, marcan un

movimiento centrífugo por el cual el poeta se va deslindando cronológicamente del modelo hasta confrontarse con él como a su igual, pero reconociéndolo como su antecedente, tal como expone Pigman en su clasificación de imitación transformativa. Este esquema supone que el poeta avance por los diferentes niveles imitativos, a manera de *rite de passage* poético, para llegar al fin a una independencia del modelo. (7)

Los diferentes niveles de la *imitatio* en el Renacimiento implicaba, de acuerdo a este delineamiento, ir desde la copia del modelo hasta su transformación, lográndose con ello su independencia y novedad. La imitación representaba también el hecho de que el modelo era un objeto distante (un pasado glorioso, pero efectivamente pasado) al cual había que modernizar o actualizar (aunque siempre se debía hacer visible la relación con la fuente). Ahora bien, como se ha anotado con anterioridad, uno de los problemas en definir el barroco según Wölfflin, fue que no existía un “método” definido, diríamos quizá aquel *rite de passage* por el cual se pasaba de una imitación servicial a una que intentaba crear una voz individual. En el barroco tenemos una forma distinta de crear una relación con el pasado de acuerdo a esa mentalidad de colección y la cual nos permite unificar todas estas propuestas sobre el barroco.

A su vez, Ignacio Navarrete en *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance* (1994), nos ha indicado que la imitación petrarquista fue una continua fuente de renovación poética al releerse, reinterpretarse y reapropiarse continuamente. La imitación renacentista más que copiar el estilo de un poeta o modelo debía comprender el principio o lógica que operaba en la imitación, el cual era el proceso de reinventar el modelo, de darle una nueva vida. Creo muy pertinente prestar atención a la lectura que realiza Navarrete sobre el poeta español Francisco de Quevedo (1580-1645). Navarrete analiza *Canta sola a Lisi y a la amorosa pasión de su amante*, un libro

de poemas donde Quevedo intenta presentar viejos pasajes petraquistas en nuevos contextos. Lo que intenta Quevedo, según Navarrete, es una desfamiliarización del modelo para que parezca extraño lo ya conocido. El poeta barroco, de esta manera, trabajaría con los modelos en formas de citas (diríamos como en un proceso de colección más que de imitación), para luego ser inscritas en los poemas sin ser completamente asimiladas.

The predecessor's texts appear undigested, and the bee metaphor for imitation would be inapplicable here, for what Quevedo presents within the poems of his own collection is more like a bouquet or anthology of the Petrarchist tradition. Quevedo's use of this preexisting material is not merely a case of his employing Petrarchan commonplaces, or of the *rifacimento* of poems by obscure Italian or Spanish predecessors (although Quevedo also does both of these things). The borrowing stand out undigested. (219)

Recordemos que para Francesco Petrarca (1304-74) la originalidad del poeta, basada en la técnica de la imitación, se lograba así como una abeja producía su propia miel: tomando de diversas flores (modelos) el néctar para luego crear su propio producto (definir su voz poética). Pero en Quevedo las diversas flores, más que ser asimiladas y reelaboradas, son proyectadas como en una colección: “more like a bouquet or anthology”, define Navarrete. De esta forma, lo que se modifica no es tanto el modelo (dado que este es puesto en el poema sin digerir, sin rito de asimilación y diferenciación) sino la forma en la que nos acercamos a él. Si el fragmento no se asimila y queda superpuesto, lo que se modifica sería así nuestra manera de ver el modelo, de entender la literatura.

The Lisi cycle, containing undigested quotations of earlier poetry within its own highly rhetorical texture, transforms the quotations into

synecdoches of their sources and raises readers' awareness that those too were rhetorical. Just as a strong metaphor can alter the perception of reality, so that one never sees the tenor without thinking of the vehicle, so Quevedo would have readers' perceptions of literature changed so that one cannot read the originals without thinking of their dismemberment and incorporation into the Lisi cycle. (232)

En el barroco la originalidad es ofrecida no tanto porque se desee rechazar el pasado o porque se siga un proceso de imitación sino por el acto de cambiar la percepción de lectura, del acto de mirar y comprender que hay un latente, posible orden, en la colección de citas, frases, imágenes, objetos. Hay una liberación del modelo pero no por negarlo sino por borrar las distancias entre la copia y lo original. En el caso de Quevedo, nos enfrentamos al hecho de que lo clásico fue de igual forma un artificio de formas y convenciones poéticas: la artificialidad del barroco lo contamina todo hasta convertirse en la regla natural. Con este procedimiento el sujeto, nos advierte Navarrete, desaparece en los poemas: "Poetry, Quevedo teaches us, is really about absence, about the poet hiding rather than revealing himself through rhetoric." (231) La voz poética queda oculta, sin aparecer entre su colección de citas o imágenes. Como la copia entre modelos, el sujeto alterna con sus objetos de colección o es, quizá, ¿esa ausencia lo que le da unidad y sentido a ese espacio que se nos presenta disperso e inconexo?

### **Estudios Sobre la Curiosa Colección**

Hasta el momento se han enmarcado algunas reflexiones, que nos parecen válidas, dentro de la sala de la colección. De esta manera, se ha deseado asimilar y dar una nueva dirección a estas reflexiones, incluyendo incluso una voz tan divergente como la de Maravall, quien percibía a los gabinetes de curiosidades como una suma de

extravagancias absurdas. La siguiente sección de la disertación brinda una visión panorámica de las últimas décadas sobre los estudios de la colección y la curiosidad en la modernidad temprana. Una de las primeras nociones que saltan a la vista es que se ha tenido una gran afluencia de los estudios de la colección a partir de los años ochenta. Estos estudios han sido realizados generalmente por historiadores sociales o de las ciencias con el objetivo de comprender mejor los antecedentes de los museos y también de la ciencia moderna. Entre los primeros libros que intentan definir los comienzos de los museos debemos considerar *The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century* (1985), editado por Oliver Impey y Arthur Macgregor. Libro que surge como resultado de una conferencia internacional llevada a cabo en 1983 en Inglaterra y es, quizá por ello, que existen muy diversos temas sobre las colecciones de curiosidades que se dieron en Europa por los siglos XVI y XVII. Por lo general, los estudios se detienen en descripciones de los objetos coleccionados y su procedencia, dejando de lado el valor cultural de la curiosidad y la colección en el campo del saber. Sin embargo, el libro proporciona algunos datos a ser considerados, así, por ejemplo, cuando se señala que fue la presencia de América y otros territorios los que crearon un cambio en la mentalidad europea del XVI.

The discovery of the New World and the opening up of contacts with Africa, South-east Asia and the Far East revolutionized the way in which people saw the world and their own place within it. Polar bears, cassowaries, dodos –creatures hardly less fabulous than unicorns and basilisks- were displayed to an incredulous public in rare-shows, and were often, after their demise, acquired for display in museums. The human inhabitants of these exotic lands were less frequently (though not uncommonly) paraded before the public gaze, but items associated with them were among the most existence was a source of astonishment to the intensely parochial European public. Clothing, weapons and utensils of all

sorts, often made of unfamiliar materials, found their way to collectors through the major ports and, in time, through dealers. (2)

El apetito de la colección de objetos de diversas culturas se dio en momentos cuando se abrieron nuevas rutas comerciales a nivel global. El hombre educado o el que deseaba presentarse con cierto valor intelectual era poseedor, sin duda, de alguna colección personal, la cual hablaba del amplio conocimiento e interés por diversas áreas del saber. Gran parte de los ensayos recolectados en este libro nos hablan de esas colecciones que se dieron a lo largo de los siglos XVI y XVII. Pero hay que notar que como el mismo título lo señala, *The Origins of Museums*, el libro analiza las colecciones de la modernidad temprana especialmente como antecedentes de los museos; es decir, estados anteriores, no completamente desarrollados de los actuales museos.

Quien logra crear una relación más activa entre la curiosidad y la colección, dándole un lugar propio de reflexión a la curiosidad, es Krzysztof Pomian, con su libro *Collectionneurs, amateurs et curieux* (1987), traducido al inglés como *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800* (1990). En sus estudios, Pomian nos entrega una mayor perspectiva histórica sobre la colección y los museos (como referencia al templo de las musas, de donde derivaría la palabra museo) para luego centrar su interés en el capítulo “The Age of Curiosity”. Prestando especial interés en el siglo XVII, Pomian observa que con los objetos curiosos, que se coleccionaban en la primera modernidad, se permitía representar de mejor forma lo impredecible de la naturaleza, así como observar las correspondencias entre un mundo visible y otro invisible: una piedra extraña, por ejemplo, podía ser relacionada con los ojos de una diosa o a algún paisaje de ficción. En este sentido, estos gabinetes de curiosidades más que ser un simple

repositorio de objetos extraños (como se daba en le Edad Media con las reliquias), estos se presentaban como verdaderos microcosmos en los cuales se creaba una red de correspondencias metafóricas entre los objetos naturales y culturales. De esta manera, Pomian no limita la observación de los gabinetes de curiosidades a espacios donde se reunía o amontonaba piezas u objetos raros; el gabinete de curiosidades implicaba una práctica cultural e intelectual, de establecer relaciones entre objetos y sujetos.

Curiosity, as embodied in the *Kunst- und Wunderkammer*, in the library of a scholar, the laboratory of a chemist practising hermetic philosophy or of a physicist for whom optics remained a science of miracles, exuberant, incoherent, muddled, assailed by contradictions, and pulling in all sorts of different directions, enjoyed a temporary spell in power, an interim rule between those of theology and science. (64)

Esta comprensión más abarcadora de la curiosidad, como ordenadora de la realidad y lo imaginario, que va más allá de la simple definición de “antecedente del museo”, es uno de los aportes más importantes que Pomian hace al tema de la curiosidad y la colección en el barroco. Su comprensión, a su vez, de que la colección se situaba entre la teología y la ciencia debe ser comprendido no como un intento de desvalorizar la curiosidad como un conocimiento que aún no ha llegado a ser científico (“un saber verdadero” por verificable), sino que sitúa a la curiosidad como un espacio activo de relaciones, que como bien señala Pomian se colocaba entre ciencia y fe, entre lo visible e invisible, entre lo natural y lo cultural. En el estudio de Adalgisa Lugli, sin embargo, se considera con mayor profundidad el tema de las relaciones entre el mundo natural y artificial en una sociedad donde lo curioso era un adjetivo dado a muy diversos objetos, a una práctica de la mirada. En *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa* (1983), Lugli empieza su estudio conectado la reliquia de la

Edad Media con el objeto curioso, pero señalando que los estudios médicos podían caber, como muchos otros que involucraban el saber, dentro del campo de la curiosidad.

Il termine più spesso usato per questi oggetti è di “curiosità”, e “curiosi” sono i collezionisti, ma anche gli scienziati fino a tutto il Settecento, cioè coloro che sono attratti a indagare la natura e i suoi fenomeni più insoliti. E “rarietà” è un termine altrettanto in uso, con cui si può arrivare a definire anche un museo come quello del medico chirurgo Frederick Ruysch (1691) che compila e pubblica un catalogo della propria collezione domestica, comprendente solo reperti anatomici umani, che chiama appunto “rarietà”. (11)

La curiosidad no se limitaba, de esta manera, al hecho de coleccionar rarezas sino que implicaba una forma de crear conocimiento y ofrecer, quizá de forma mucho más espectacular que los humanistas renacentistas, su saber. A la vez, palabras como “rareza” o “curioso” se usaban indistintamente para designar objetos que podían ser utilizados en diversos campos del saber: en una colección particular, en una práctica médica, pero también, se puede acotar, un libro podía ser curioso al ser poco común o tener un valor especial. Lugli amplia, de esta manera, el tema de la curiosidad no sólo a espacios físicos de la colección sino que entiende la curiosidad como aquella práctica cultural basada en la mentalidad de la curiosidad. En ese sentido Lugli y Pomian logran dar un nuevo impulso a los estudios de la colección.

Al inicio de la década de los noventa, la historiadora Paula Findlen nos entrega una visión mucho más abarcadora de la curiosidad tomando en cuenta el Renacimiento, barroco y, también de forma tangencial, la Revolución científica, en su libro *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in early Modern Italy* (1994). Como Findlen declara en su libro, su trabajo se sitúa bajo la influencia de las observaciones de Pomian, en cuanto la apertura de la curiosidad a otros terrenos intelectuales; sin embargo,

su estudio nos ofrece una mayor amplitud de los temas y las posibilidades de las colecciones de curiosidades. Una de las conclusiones a las que llega Findlen, y que merece ser resaltada, es sobre cómo la colección barroca, que formaba parte esencial de un saber humanístico, fue rechazado por el saber científicista de la Ilustración:

Enlightenment naturalists simultaneously admired the breadth of the Renaissance Aristotelian encyclopedism and chastised it for the inclusion of unnecessary information, from their epistemological perspective. The material that Buffon found so distracting –emblems, adages, morals, and copious literary and poetic citations- was precisely what made Aldrovandi's natural history a humanist text. What Enlightenment philosophers rejected most vehemently was the culture of erudition that made nature an object of humanist inquiry. (404)

Desde esta forma, Findlen considera que se debe repensar la supuesta originalidad y ruptura que se proclamó en la Revolución científica, no como tal sino como una continuidad, gracias en gran medida, de los gabinetes de curiosidades. Es con *Possessing Nature* que los estudios de la curiosidad y la colección adquieren un mayor nivel de discusión porque logran cuestionar los valores de la Ilustración y la ciencia sobre el saber barroco; sin duda, este acercamiento dista por mucho de, por ejemplo, *Origins of Museums*. Dentro de este campo de acción investigativa, Findlen edita luego *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything* (2004), donde se reconoce a Kircher como uno de los intelectuales más influyentes y activos que vivieron en el siglo XVII. El desprecio y olvido que Kircher recibió por parte de los ilustrados estribaría en el hecho de que sus “errores” consistían en mezclar los conocimientos humanísticos con los científicos (en aquello que Pomian comprendía como una red de relaciones metafóricas). Sin embargo, si se deja de considerar a la ciencia como un discurso aislado de la cultura y los procesos culturales, económicos y políticos, entonces se podría entender de mejor

forma los estudios “científicos” de Kircher, los cuales estaban envueltos en específicos contextos humanísticos y religiosos. Por otro lado, habría que acotar el hecho de que los jesuitas perdieron mucho poder político durante el siglo XVIII y el XIX. Las expulsiones de los jesuitas de América y posteriormente de otros países europeos hizo que mucho de su saber e influencias quedaran debilitadas, por su puesto, Kircher y sus libros fueron perdiendo interés por todas estas razones.

Como parte del alza de interés en el estudio de la curiosidad, se debe considerar *Wonders and the Order of Nature 1150-1750* (1998) de Lorraine Daston y Katharine Park. En este extenso libro se nos entrega una mayor visión panorámica del asombro y la curiosidad desde la Edad Media hasta la Ilustración. Así, Daston y Park ayudan a entender cómo San Agustín (354-430) había advertido que el asombro era algo distinto a la curiosidad, en el sentido que el asombro revelaba siempre que la causa oculta del hombre y del mundo era Dios. En la Edad Media, la curiosidad implicaba un saber pecaminoso porque intentaba conocer las causas de todos los eventos por el hecho mismo de conocer. La curiosidad (una pasión cognitiva) se relacionaba así con la mujer o el hombre de mente débil, quienes estaban ansiosos de conocer los secretos de sus vecinos o de todo lo oculto, como la magia, hechicería, además de espectáculos públicos y seres extraños o deformes (hombres con pelo en todo el cuerpo, andróginos, sirenas, dragones y otros seres “maravillosos”). De esta forma, la curiosidad es condenada por ser un saber desordenado, impertinente y, por ello, era considerado como el origen de muchos pecados. Sin embargo, en los siglos XVI y XVII, en los que se puede situar un cambio en el proceso del saber, la curiosidad y el asombro ya no se ven con ojos enemistados: “In the High Middle Ages wonder existed apart from curiosity; in the sixteenth and

seventeenth centuries, wonder and curiosity interlocked. Estrangement and alliance shaped the distinctive objects and the subjective coloring of both passions.” (*Wonders* 15). Se puede añadir a esta observación que es desde la Ilustración que la curiosidad va a ser reemplazada por el método científico. Por ello, si en algún momento de la historia de Occidente la curiosidad ha tenido un lugar prestigioso como campo de asimilar y producir conocimiento fue, sin duda, en el barroco.

Daston y Park también consideran que las curiosidades eran verdaderas excepciones y que, por lo general, se dejaba de lado un 99.9 % de los objetos. Por lo tanto, la colección de la curiosidad estaba concentrada en aquellos objetos que revelaban una rareza máxima, una intensidad creativa y es, en esa excepción, que se visualizaba la función explosiva y creadora del mundo. Por ello, estos objetos debían ser en extremo particulares y carecer de alguna utilidad, lo cual lo acercaba o asemejaba a objetos artísticos: “Both *naturalia* and *artificialia* embodied difficulties of material overcome seemingly without effort: hard, dense ivory turned into filigree; baroque pearls formed into a tiny jester by touches of gold and enamel; the brittle, porcelain-like material of a seashell curled and crimped into a murex.” (277) La perla irregular (la cual ha sido muchas identificada con el barroco) sólo cobra sentido en esa combinación entre *naturalia* y *artificialia*, al ser engarzada en la filigrana del diseño para continuar la deformación y la particularidad de la perla. Entre lo natural y lo artificial se crea un espacio donde quedan interrelacionadas profusamente. De esta manera, gran parte de la colección intentaba crear ese espacio intermedio, en transformar objetos naturales en artefactos culturales y viceversa. Ver en la naturaleza los diseños de un artesano divino y caprichoso obligaba a imitar esa irregularidad en el arte, en el sentido de crear formas

inesperadas y no tanto en copiar específicos modelos o tener concretos moldes. En la curiosidad lo natural y lo artificial, la ciencia y la religión se invaden mutuamente para crear inesperadas combinaciones.

Hay que clarificar, sin embargo, que si bien la curiosidad tiene un mayor campo de acción en los distintos espacios del saber en el barroco, no deja de perder por completo aquel aura de pasión negativa y peligrosa que se le había asignado ya en el Edad Media. Así, por ejemplo, a fines del siglo XVI Cesar Ripa (1560-1622) ilustró y explicó diferentes pasiones humanas en su libro *Iconologia* (1593). Entre esas pasiones, la curiosidad se retrata como una mujer convulsionada, con los cabellos alborotados y las manos por encima de su cabeza, dando a entender con ello un deseo desmedido por conocer las últimas novedades, los detalles de la vida de otras personas (Fig. 6).



Fig. 6. Cesar Ripa, *Iconologia*, 1603.

Su vestimenta es de color rojo y no es pulcra, de ella además cuelgan ranas con ojos saltones y también varias orejas, imágenes que representan el deseo de escuchar y ver sin control. Esta representación de la curiosidad, como un deseo de saber de forma excesiva, quedará aún presente en gran medida en el siglo XVII. Sin embargo, la curiosidad, como pasión desmedida, acompaña muy bien la cultura del espectáculo y el deseo de la novedad que existe en el barroco, aunque no por ello se había desplazado las connotaciones negativas de la curiosidad. Por lo tanto, no se puede comprender que la curiosidad haya sido un bloque compacto y monolítico, por el contrario en ella podían confluir diversas y a veces contradictorias prácticas sociales en el barroco. Así, por ejemplo, en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605), un grupo de personajes encuentran una novela que fue olvidada en una venta, el título de esta novela es *El curioso impertinente*. En esta novela la consecuencia de la curiosidad tienen terribles efectos sobre los personajes, pues todos mueren de forma trágica. El mensaje de la novela es bastante claro: se debe evitar la curiosidad para así impedir terribles males. Ahora bien, cuando los personajes de la venta encuentran la novela ya anticipan el mensaje del libro sobre la impertinente curiosidad, pero aún así ellos deciden abrir el libro y leer, ¿cuál es la razón?, se aclara que es por curiosidad: “Pues de esa manera –dijo el cura-, quiero leerla, por curiosidad siquiera; quizá tendrá alguna de gusto.” (326) Aunque se sabe muy bien que la curiosidad es algo condenable en la novela y en la sociedad, los personaje no puede evitar leer *El Curioso impertinente* bajo los encantos de la misma curiosidad como bien indica el fragmento escogido. De esta manera, la curiosidad si bien es, en cierta forma, condenable ésta no deja de tomar parte de una

sociedad como la barroca donde el espectáculo y las novedades eran un componente fundamental en la vida diaria y pública.

En la antología de Peter Platt, *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture* (1999), el ensayo de James Mirollo, “The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World”, nos presenta las relaciones que existieron entre la comprensión artística (como estética de lo maravilloso) y el interés científico en la colección de la modernidad temprana. Así, se presta atención al texto del padre Etienne Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices* (1621), en el cual se compara a los objetos pequeños con universos portátiles: “Astrolabes, terrestrial globes, planispheres, and clocks are abridged universes, orbs in which the cosmos is drawn back to the minuscule. If there is an immoderate movement by which the mind stretches to the limit of things, there is the inverse movement by which these limits are shortened and coincide the natural limits of the human mid.” (citado en *The Aesthetics* 25) Esto llama la atención a la fascinación que se tuvo en construir diminutos objetos y máquinas capaces de ser transportadas, sin duda ello llegaba a modificar la percepción del tamaño, escala, altura y punto de vista de las personas. Las pequeñas máquinas, como los relojes portátiles, eran sí inventos técnicos maravillosos, pero también era maravilloso como esos objetos permitían comprender la complejidad de la mente humana.

Aunque el libro de Mary Baine Campell, *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe* (1999), no se enmarca dentro del estudio de la curiosidad como saber en la primer modernidad, nos ofrece, sin embargo, reflexiones sobre la imaginación y sus interrelación con las ciencias y lo que se interpretaba como lo maravilloso. Así, por ejemplo, sus análisis sobre los trabajos visuales de Theodor Bry y André Thevet se

interrelacionan con las reflexiones sobre el infinito de Giordano Bruno y los “encantados espejos” de Galileo. Sin duda, estos estudios pueden ser leídos o re-enmarcados dentro de la bibliografía que se ofrece para reflexionara sobre la colección y la curiosidad. De igual manera habría que considerar a *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (1991) de Stephen Greenblatt, libro en el cual se comprende el encuentro de 1492, entre europeos y los del Nuevo Mundo, en el contexto de la maravilla y la necesidad de poseer aquello que se describe como maravilloso.

Dentro de las investigaciones más recientes sobre la curiosidad, se debe señalar también la de Barbara Benedict, *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry* (2001), libro en el que se nos da una pertinente diferenciación entre la maravilla y la curiosidad.

Monsters and wonders moralized science, objectified satire, and seemed to prove religion through empiricism, prompting a rich interfusion of ostensibly contradictory structures. Curiosity, however, even while absorbing much of the discourse around monstrosity; clears out a new space. Curiosity is a historical phenomenon that crests when opportunities and commodities that encourage and manifest it crest: the late seventeenth and eighteenth centuries... Curiosities are not considered manifestations of morality but items for pleasure and personal prestige; curiosity itself is the search for personal advancement, not for a wonderful God. (8)

Las afirmaciones de Benedict coinciden con las de Daston y Park, en la medida que se afirma que la maravilla en la Edad Media era un asombro ocasionado por la grandeza de Dios, mientras que la curiosidad era un deseo de conocer por beneficio y goce personal. En los estudios sobre el sujeto barroco, elaborados en la primera parte de este capítulo, se ha observado que el sujeto en el siglo XVII tendió a una mayor individualización. Se debe comprender el engaño, la prudencia y la discreción como

valores de sujetos más complejos que habían experimentado una ruptura entre un espacio íntimo y público (punto que ya vimos al estudiar las propuestas de Maravall). A través de la curiosidad el sujeto barroco cobra una mayor individualidad, porque la información y el goce que se tiene al tener noticias va en beneficio y placer del propio sujeto. Sin embargo, hay que considerar también que con la curiosidad, se crea una situación ambigua entre el sujeto y el objeto, en tanto que el sujeto puede convertirse en un ser curioso, es decir, en un objeto de curiosidad en sí. El hombre es un asombro, en su complejidad y raros pensamientos. Las colecciones como microcosmos son también imagen del curioso consumidor. Con la curiosidad el sujeto y el objeto quedan interrelacionados, plegados uno en el otro. Ahora bien, no se puede negar que el factor de la colección de curiosidades representaba también un prestigio para el coleccionista. Muchas de las colecciones barrocas eran eventos públicos, visitadas continuamente por centenares de personas. la colección era así un espacio privado y público a la vez.

El tema de la colección de curiosidades se ha mantenido a inicios del siglo XXI dándose a la imprenta una serie de antologías. Entre éstas cabe señalarse las antologías de Pamela Smith y Paula Findlen, *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Europe* (2002), y la de R. J. W. Evans y Alexander Marr, *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment* (2006). En estas antologías se siguen explorando el saber en la modernidad temprana bajo el signo de la curiosidad, ampliándose los estudios a las representaciones visuales, el estudio de la biología y también la supuesta ruptura entre la Ilustración y el barroco. También cabe señalarse el extenso y nuevo estudio de Arthur Macgregor, *Curiosity and Enlightenment: Collectors*

*and Collections from Sixteenth to the Nineteenth Century* (2007), el cual nos da un valioso recuento de distintos coleccionistas y piezas valiosas durante cuatro siglos.

Cabe señalarse ahora que estos estudios sobre la colección de la primera modernidad, elaborado especialmente por historiadores, han empezado a tener un importante impacto en otras disciplinas, como la literaria y cultural. Así, por ejemplo, se debe tener en cuenta a dos libros en particular. El primero es de Stephanie Merrim, *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture* (2010) y el segundo es de David Castillo, *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities* (2010). Estos dos libros no sólo coinciden en el año de publicación (2010) sino en el interés de su investigación: la colección de curiosidades aplicado a la cultura literaria del barroco de México, en el caso de Merrim, y de España, en el de Castillo. Así, para Merrim la ciudad de México trasciende sus límites concretos y se vuelve “an abstract entity, an explanatory construct: an ensemble of broad elements that, as I wish to demonstrate, has dynamic generative and explanatory power for colonial Spanish American literary culture.” (2) De esta manera, la ciudad deja de ser una “ciudad letrada”, monolítica y limitada por los escribanos y burócratas: la ciudad es también la fiesta, las producciones teatrales masivas, prácticas esotéricas, rarezas intelectuales. Dentro de esta comprensión de la ciudad, *La Grandeza mexicana* de Balbuena se visualiza como una verdadera Babel, un diverso gabinete de curiosidades a la que llegan diferentes objetos de todas partes del mundo. Merrim, bajo esta misma óptica, lee los escritos de Sigüenza y Góngora, Sor Juana y Arsánz de Orsúa y Vela. David Castillo, por su parte, enmarca su estudio del horror en los sueños imperiales de los orígenes y el destino de la nación española, así como también los miedos de invasión y la

contaminación en momentos de conquista y exploración. Castillo toma conciencia así de la bibliografía sobre la curiosidad, que se ha realizado en las últimas década, para leer ciertos textos literarios y el ambiente cultural español del barroco.

Cultural historians have pointed out that in the sixteenth and seventeenth centuries, and into the first part of the eighteenth century, the term curiosity was at the heart of a series of battles for control of knowledge and behavior across the cultural spectrum. The curiosity culture was involved traditional subject-oriented meanings, as in Cervantes' "The Curious Impertinent," as well as newer object-oriented uses, as in cabinets of curiosities and printed miscellanies such as Antonio de Torquemada's *Garden of Curious Flowers* and Julián de Medrano's *Curiosa Silva*. (5)

Dentro del marco de la curiosidad, Castillo hace un estudio de diversos autores como Baltasar Gracián, Cervantes Saavedra, María de Zayas, Cristóbal Lozano, Juan de Piña, convirtiéndose así su trabajo en una colección de citas de múltiples autores sobre la curiosidad en el barroco peninsular. Hay que señalar que tanto Castillo como Merrim, utilizan las reflexiones sobre la curiosidad para interrelacionar lo literario con su contexto histórico, para hacer notorio cómo el saber busca nuevas formas para expandir sus territorios, lo cual crea un punto de unión entre los estudios del barroco y los de la colección.

Dentro de las nuevas adaptaciones que se han hecho de la colección, debe señalarse también el libro de Silvia Spitta, *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009). Aunque este libro no logra profundizar sobre las posibles relaciones entre el barroco y la colección, nos brinda varios aportes y quizá el más significativo es el que lleva la discusión de la colección a contextos americanos y, además, a realidades contemporáneas. Así, por ejemplo, se estudia la comunidad latina en los Estados Unidos la cual utiliza objetos de sus países de origen

como una memoria activa que permite reordenar el nuevo espacio que se habita. Una de las premisas principales del libro es que cuando los objetos viajan éstos cambian necesariamente. Siguiendo esta lógica se reflexiona también sobre los objetos del Nuevo Mundo que fueron llevados a Europa en la época de la conquista y la colonia. Estos objetos habrían sufrido una gran mutación, en el sentido que fueron colocados fuera de contexto lo cual derivó en que adquirieran nuevos significados. Las plantas, los animales y también los seres humanos de América son así tomados como objetos de conocimiento y no productores de saber.

El intento de Spitta, según ella misma, no es tan sólo tener un tema de investigación, sino cambiar los modos en los cuales una racionalidad tradicional ha creado la dualidad sujeto/objeto. La piedra angular estas reflexiones son las ideas que el filósofo Henri Bergson (1859-1941) hizo sobre la memoria, la mente y la materia. Bergson afirmaba que la percepción del mundo se da solo a través del cuerpo y que, como consecuencia, cada vez que el cuerpo se mueve todo cambia. La metáfora que ilustra este movimiento del cuerpo son las nuevas imágenes que se observan en un caleidoscopio cada vez que éste se mueve. Spitta plantea así que Bergson no está pensado desde el sujeto ilustrado y eurocéntrico, quien vigila y desea controlar el mundo a su alrededor, porque en el caleidoscopio el sujeto y el objeto se hacen indistinguibles, cambian continuamente de posiciones y lugares. De esta manera, en *Misplaced Objects* se nos advierte que el interés de estudio del libro es el objeto y no así el sujeto. Poniendo énfasis en el objeto, Spitta plantea romper con la dualidad sujeto-objeto, la cual habría creado formas de racionalidad que apoya las empresas coloniales.

I assume I am immersed in materiality and can only articulate my “I” through the materiality of my body. In the chapters that follow, I therefore assume an “I” that is distinguishable from a world of materiality (things) only at those moments of attention and tension between “I” and “it” that I call the “object”. This “I” emerges much as the reconstituted image emerges after the turning of the kaleidoscope. *Misplaced Objects* is, then, my attempt to think through the object, and as such it is the attempt to think through the subject/object divide that structures our thinking. ... any attempt to undermine hierarchies between subject and object, that is, any attempt to shift the focus away from the subject and to *think through the object* necessarily breaks down disciplinary boundaries because disciplines are both formed and hence constrained by the object they study. (22-23)

Habría que preguntarse, de esta manera, si toda la discusión sobre la colección y la curiosidad barroca que se ha revisado hasta el momento en esta disertación no ha contribuido, de cierta forma, a crear esos espacios alternativos para el pensamiento, al colocar su campo de estudio en la curiosidad donde objeto y objeto habitan terrenos intercambiables y en movimiento. Al parecer, muchos de los trabajos revisados aquí responden cuestionando los valores absolutos de una modernidad ilustrada, de una aceptada originalidad que se habría dado en la Revolución científica, en la creencia en el método y la objetividad de la historia lineal y progresiva como conocimientos dominantes y verdaderos. Es en ese sentido que los estudios de la colección barroca tienen una actualidad fundamental, porque nos permite tener visiones históricas alternativas del saber y las formas de conocer.

### **Versiones y Reciclajes de la Curiosa Colección**

Este primer capítulo, como ya se anunció en un principio, no fue el intento de elaborar un resumen de todas las versiones dadas sobre el barroco, sino que tuvo el propósito de crear una bibliografía y comprensión específica de este término en relación a

la colección. Especialmente importantes son los últimos trabajos de los historiadores de las ciencias, de los museos (Pomian, Findlen, Daston, Park) y, especialmente, de los recientes críticos que han asociado el barroco con la curiosidad o la colección (Spitta, Castillo, Merrim). El propósito de encauzar en un mismo flujo discursivo todas estas propuestas, proponiendo así una visión panorámica y comprensiva, fue la de percibir a la curiosidad como el campo reflexivo del barroco y su práctica particular de coleccionar como un denominador general para entender no sólo aquellas salas de la colección como entidades concretas, sino también como una valoración del mundo, proyectada, muchas veces, en diversas prácticas culturales y comprensiones históricas (el encadenamiento de los conocimientos de Kircher es un buen ejemplo de ello). Siguiendo a Foucault, se pudo advertir cómo el orden de las cosas en una sociedad nos lleva a comprender un orden intelectual y cultural. Ahora bien, ese énfasis intelectual colocado en el barroco, al inscribirlo con el orden impuesto por la curiosidad y su colección, hace que no se lo defina con ciertas visiones históricas y estéticas específicas (Wölfflin, Weisbach, Hatzfeld, Maravall) sino que, por el contrario, pueda ser generador de posibles formas de percibir la historia, la cultura y el saber en la modernidad (la crítica de Findlen a la novedad de Revolución científica es un aporte que debe ser mencionado). De esta manera, la colección de curiosidades no sólo nos revela una mentalidad que se formó en la modernidad temprana sino que nos permite, desde el siglo XXI, elaborar herramientas para comprender la persistencia del barroco tanto en las reflexiones (Europa, Estados Unidos) como en espacios culturales actuales (Latinoamérica).

La colección barroca sería posible de entenderse así como aquel punto de vista donde se puede apreciar una variación y la posibilidad de un orden donde presente y

pasado se modifican mutuamente (Bal, Deleuze). En ese contexto, se comprendió que el barroco no rompería con el mundo clásico negando o rechazando el pasado; por el contrario, su ruptura o “novedad” surge porque desea revitalizar lo clásico, pero junto a él otras formas de conocimiento y pasados (Echeverría, Paz). Sin duda, una de las primeras y más valiosas comprensiones de estas relaciones temporales con el barroco son las que realizó Benjamín entre románticos y barrocos al visualizar espacios como el gabinete de un mago, el laboratorio de un físico, un cuarto infantil, un desván, una despensa, una biblioteca; su observación, un siglo después, puede ser proyectada como la imagen de una curiosa colección y entrar en diálogo con las nuevas propuestas del barroco. Siguiendo este mismo impulso de reciclaje se puede proponer que varias expresiones que se han usado para describir cómo los objetos en el barroco se amontonan, yuxtaponen, superponen, almacenan, se pliegan, interrumpen, crean *entanglement*, exceso, un laberinto, espirales, volutas, confusión, etcétera, pueden ser asimiladas y mejor comprendidas dentro de la lógica de la colección.

En el deseo de seguir ampliando esta temática, en el siguiente capítulo se propone analizar las razones por las cuales la colección de curiosidades surgió como una consecuencia de la presencia del Nuevo Mundo en el saber renacentista. Este punto hasta ahora no ha sido pertinentemente estudiado por los diversos críticos ni del barroco ni de la colección. Varios estudios del barroco toman por sentado que las causas de la aparición del barroco fueron la Contrarreforma, los Estados totalitarios, la crisis social y política en Europa y que de ahí se derivaría al Nuevo Mundo; sin embargo, con estos análisis se deja de lado la presencia y el efecto de lo americano en el saber libresco del Renacimiento, lo cual habría generado una crisis en el saber de la época y producido cierto gusto por la

novedad y los objetos curiosos. De esta forma, el barroco más que haber tenido un lugar de origen, habría surgido dentro de continuas y móviles interrelaciones a nivel global, ¿no es ello también una imagen de una colección de curiosidades? Siguiendo este hilo argumentativo, se propone a continuación esa revisión histórica de la curiosidad y, también, el posicionamiento de una nascente identidad de los novohispanos frente a ese saber y su colección.

## CAPÍTULO III

### DE LA TORRE DEL SABER AL GABINETE AMERICANO

#### Del Concierto de Desconciertos

En la primera escena de la película *Barroco* (1989), dirigida por Paul Leduc, encontramos un silencioso paisaje agreste, posiblemente mexicano, en el cual se ha levantado una iglesia y detrás de ella una gran casa blanca. Al ser introducidos a la casa descubrimos en un primer plano a un loro rojo con alas azules y amarillas, seguidamente una larga y ondulada cortina blanca, tres dispensarios de oro que llegan a contrastar con el nácar negro de los muebles, los cuales, a su vez, se confunden con el fondo negro de la sala. Se nos presentan también piñas y varias frutas, luego candelabros, fruteros y jarras de plata, marcos de madera y cajas virtuosamente talladas, un penacho de plumas verdes y negras, probablemente copia del que usó el último monarca azteca, Moctezuma. Sobre un atril con diseños ensortijados reposa una partitura, quizá la primera, de la ópera *Motezuma* (1733) de Antonio Vivaldi (1678-1741). Se ve un laúd, un clarito, una trompa y, en medio de otras maravillas, cuatro espejos de distintos tamaños que multiplican los objetos y la imagen de un hombre sentado, quien levanta, con mucha serenidad, un castillo de naipes españoles. El hombre es moreno y bajo de estatura, lleva puesta una camisa blanca y unos pantalones negros con broches de plata a los costados, como los que usan los charros mexicanos. En otra sección de la casa un hombre negro con peluca blanca lleva una brillante chaqueta parda y prendas de colores claros (camisa blanca, pantalones blancos hasta las rodillas y largos calcetines blancos de seda). Golpeando una cucharilla en una botella vacía acompaña rítmicamente el sonido mecánico del reloj de la

sala, el cual, a su vez, fue antecedido por la canción cubana *Son de la Loma* que se escucha al inicio de la película.

Mamá yo quiero saber  
de dónde son los cantantes  
que los encuentro galantes  
y los quiero conocer.  
Son sus trovas fascinantes  
que me las quiero aprender.

Saboreando un habano, el multiplicado por los espejos ve elevarse en espirales el aromático humo hasta que éste desaparece y, entonces, su mirada queda puesta en el vacío. Luego se decide abrir la partitura que lleva por título *Motezuma: Storia per musica*, con la cual se inicia también la acción de la película. De esta manera, *Barroco* nos ha introducido a la sala americana donde se nos ofrecen diferentes ritmos musicales, objetos naturales y artificiales, los cuales se interrelacionan entre sí por la complejidad de sus diseños y, especialmente, porque todos ellos vienen de distintos espacios y tiempos, logrando que su cercanía produzca un efecto de extrañeza, un continuo “fuera de lugar”. Se nos presenta también al coleccionista en su microcosmos que, al parecer, no contento con los múltiples objetos e imágenes a su alrededor apela a las “imágenes interiores” de su memoria y/o imaginación, con la cual se inicia su viaje inmóvil. Ahora bien, he catalogado al hombre multiplicado por los espejos como un coleccionista porque, efectivamente, a lo largo de la película se nos muestra a este hombre viajando por distintos puntos históricos y geográficos del globo para adquirir siempre nuevos objetos como materialización de sus experiencias, travesías y fantasías. De esta manera, esta particular sala (lugar de reposo, archivo, estudio, gabinete) hay que entenderla como un punto de confluencias al que convergen objetos curiosos y, por su puesto, coleccionables.

Pero se debe aclarar que a la interrelación entre los objetos en esa sala, entre los diversos viajes y espejos, que multiplican los objetos y las imágenes fantasmales de otros personajes, hay que añadirle otra más: el hecho de que *Barroco* está “inspirado” (como se anuncia al inicio de la película) en la novela *Concierto barroco* (1974) del escritor Alejo Carpentier (1904-80), quien si bien nació en Suiza fue cubano por convicción.<sup>1</sup>

Al inicio de esta novela de Carpentier, se describe al Amo (personaje principal) rodeado de varios objetos valiosos, especialmente utensilios hechos de plata, pero también de excrecencias humanas (el orín espumoso en la vacinica de plata). Se nos aclara que muchos objetos están siendo preparados para ser enviados a una gran travesía. En la película más que insinuarnos cajas de embalaje listas para ser llevadas al barco, se proyecta en primera instancia la gran sala donde se atesora una increíble colección de muy diversos objetos naturales y artificiales. En la novela, sin embargo, la colección de objetos extraños se hace evidente no tanto por los objetos de plata que posee el Amo u otros utensilios que usa en su diario vivir, sino por los extraños y difíciles pedidos que le hacen sus amigos antes de que se embarque para el viaje. Los recados son de gran dificultad y suma rareza, en especial el del Juez Emérito, quien llega a pedir “curiosidades” italianas para su particular colección:

Pero, lo más gracioso de todo era el ruego del Juez Emérito: para su gabinete de curiosidades, pedía nada menos que un muestrario de mármoles italianos, insistiendo en que no faltaran –de ser posible– el capolino, el turquín, el brecha, parecido a mosaico, y el amarillo sienés, sin olvidar el pentélico jaspeado, el rojo de Numidia, muy usado en la Antigüedad, y acaso, también, algún trocito del lunarquela, con dibujo de conchas en las vetas, y, si no fuese abusar con ello de tanta amabilidad,

---

<sup>1</sup> Sobre el tema de la nacionalidad de Carpentier y cómo éste se vuelve un gran coleccionista para asentar su identidad cubana y americana ver “Carpentier, Collecting, and Lo Barroco Americano” (2011) de Charlotte Rogers.

una lajilla del serpentino –verde, verdoso, abigarrado, como el que podía verse en ciertos panteones renacentistas... (15)

Al indicarnos que el Juez Emérito posee un “gabinete de curiosidades” se establece, primeramente, que el inicio la novela puede desarrollarse en el siglo XVII o XVIII, dado que esos gabinetes eran muy populares en esas épocas, antes de los modernos museos y laboratorios. También lo que se evidencia, con ese “gracioso” pedido tan particular del Juez Emérito, es el ambiente social y cultural que se proyecta de los novohispanos: podemos deducir que los amigos del Amo, y como el mismo Amo, son verdaderos coleccionistas de gabinetes barrocos y, por ello, tienen un cierto conocimiento o curiosidad de datos y objetos, además, de gozar de muy buena posición social al ser capaces de adquirir objetos extraños y, por supuesto, costosos. El mismo Amo posee una colección de curiosidades y, de hecho, su viaje a Cuba y luego a Europa (siendo Italia la última parada) surge como una ampliación de su curiosa colección. Por otra parte, el que el Juez Emérito y el mismo Amo hagan hincapié en la cultura italiana, como el lugar ideal para conseguir curiosidades nos muestra a unos novohispanos que no ven a España como una meta para su saber y su identidad (cuando el Amo pasa por Madrid declara aburrirse); su interés por el saber, las artes y las curiosidades se encuentra en el centro de la cultura humanista, indicándose con ello cierta libertad intelectual y monetaria. Un ejemplo de este interés se ve en la relación de los novohispanos del XVII con el mayor coleccionista y autoridad intelectual de Roma, Atanasio Kircher.

Se ha puesto en escena el espacio y los contextos del gabinete de curiosidades del Juez Emérito y del Amo porque considero que es en esa sala, punto de confluencias, donde se debe comprender las dimensiones del saber y lo sensorial en el barroco. De

forma similar, la lectura de la película de Leduc ha intentado enmarcar los objetos de la sala y su continuo viajar como la conformación y la expansión de una particular colección de curiosidades barrocas. Sin embargo, no quiero limitar mi reflexión del gabinete de curiosidades a las proyecciones que se hace de ésta, tanto en la novela como en la película, sino quiero proponer que estos productos culturales contemporáneos (novela y película) se constituyen también como gabinetes neo-barrocos (usando aquí la expresión que acuñó Severo Sarduy). Estas obras actuales funcionarían dentro de una curiosidad o “razón” barroca no sólo por la colección y descripción de objetos, de citas literarias, referencias a un sin fin de productos culturales europeos y americanos, que aparecen a lo largo de la película y la novela, sino también, y sino particularmente, por los saltos temporales y espaciales que experimentan sus personajes. En la novela, por ejemplo, el Amo y su empleado cubano Filomeno socializan en festivos carnavales con Antonio Vivaldi para que luego Filomeno vaya a un concierto de Louis Armstrong (1901-71). En la película el Amo pasa del ambiente del carnaval barroco a una calle con coches y nieve, donde se aleja cantando mientras lleva puesto el penacho azteca de Moctezuma. Los objetos y los tiempos constantemente se encuentran fuera de contexto y ese continuo desplazamiento es lo que nos permite comprender la estructura de la novela y la película como parte de esas salas o gabinetes de extrañezas. Por lo tanto, *Concierto barroco* y *Barroco* no sólo nos presentan una pasión por la colección de curiosidades para comprender el barroco sino que ellas mismas se convierten en elementos u objetos curiosos para asimilar la historia bajo otra luz que no sea la estática y fría museística. La estructura de las obras corresponden, de esta manera, con los objetos que se proyectan: ellas son esas salas en que se ha convertido la imagen y la palabra en objetos

coleccionables para que en ese estado establezcan nuevas e inusitadas relaciones entre sí, liberándose así de la historia lineal y progresiva de la historia, de la división disciplinaria y el tiempo heroico de las galerías nacionales. El saber barroco de estos gabinetes neo-barrocos nos presentan una posibilidad de combinaciones basada en el asombro o la espectacularidad, en un fuera de lugar que se constituye, al fin y al cabo, en el punto de confluencias, el eje donde concuerdan todos los fragmentos de la cultura e historia americana, la cual se comprende de forma espacial y no como una secuencia de sucesos.

Si bien la novela nos entrega una secuencia de objetos particulares y saltos temporales, en la película la curiosidad se acrecienta aún más porque ésta carece de diálogos convencionales: los personajes interactúan entre sí cantando y bailando, como si fuera una moderna ópera pensada para la pantalla. De esta forma, la película nos proporciona, también a través de una colección de imágenes y de canciones, una visión histórica y fragmentaria de Latinoamérica (conquista, virreinos y república). Al final de la película el hombre continúa fumando un habano, pero en lugar de su sala privada se encuentra en un teatro gigantesco que ha sido acondicionado con juegos de luces y rayos láser y, además, se observa una inmensa colección de discos musicales: es una moderna discoteca, una sala donde la tecnología y la modernización han sido igualmente asimiladas a la sala barroca americana. La historia, el tiempo se han vuelto espaciales, una imagen, un objeto, en parte de la colección de ese gabinete musical y barroco que ahora es una sala pública.

En el contexto de la novela, la música también juega un rol central. Así, por ejemplo, el Amo rechaza traer la infinidad de objetos curiosos que se le piden sus amigos

y, por el contrario, acepta traer tan sólo partituras musicales, constituyéndose así la música en parte central de la novela, el viaje y por su puesto de la colección.

El único a quien complaceré será a tu maestro de música, Francisquillo, que sólo me pide cosas modestas y fáciles de traer: sonatas, conciertos, sinfonías, oratorios –poco bulto y mucha armonía... (16)

En *Concierto barroco* y en *Barroco*, por lo tanto, la música no es tan sólo un elemento más en la colección: la música juega un eje en la organización de la trama. Uno de los momentos más importantes de la novela y la película es cuando se representa el “drama para música” *Motezuma* de Vivaldi. La representación inexacta de los sucesos de la caída de México-Tenochtitlan que surgen en esta ópera (Moctezuma tiene una hija y ésta contrae nupcias con uno de los españoles, al final se da una resolución armoniosa del conflicto entre aztecas y españoles) se incluye en la novela y en la película como otro fragmento “curioso” más que un error histórico. Aunque la ópera no se modifique en la novela, lo que cambia es nuestra lectura de ella y del proceso mismo de leer y asimilar productos culturales ajenos. Así, si en la obra de Vivaldi se encuentra una “falta” de exactitud histórica al representar a los aztecas y españoles, los americanos, a su vez, se apropian de *Motezuma* y de la cultura europea con cierta inexactitud, quedándose declarado, en todo este proceso, que es, después de todo, de malentendidos que se produce el encuentro entre estas culturas y, muchas veces, la historia de ese encuentro. Se debería considerar, de esta manera, que la historia americana tiene sus comienzos en un mal entendido, en una ruptura entre lo que se conoce y lo nuevo que no tiene referente, el objeto que no tiene etiqueta y lugar asignado (este punto será ampliado más adelante). Es desde esta perspectiva, de la aceptación del error o bien de la simple posibilidad, de la

alienación como un elemento creador, y especialmente como un proceso de lectura, que se puede comprender la historia latinoamericana como una sala barroca dentro de la película, la novela y, consecuentemente, la ópera.

Si se ha decidido empezar este capítulo con una película “inspirada” en una novela, así como una novela “inspirada” en una ópera, y la secuencia de un concierto de desconciertos, es por la claridad intertextual y visual con la que se nos presenta el gabinete barroco de curiosidades y su proyección histórica en la América Latina. De esta manera, la comprensión e investigación del barroco se llega a enmarcar dentro de esta curiosidad (o espacio de la posibilidad) como una forma de asimilar, producir y presentar conocimiento. Para entender los contextos del gabinete barroco voy a explorar en las siguientes páginas algunos momentos históricos que considero fundamentales para vislumbrar el cambio del saber en la Europa humanista, cuando el saber estratificado y libresco europeo entra en crisis por los nuevos objetos e información que llegaban del Nuevo Mundo. Comprender cómo América modificó la concepción de mundo y el saber que se tenía en la Europa renacentista nos ayudará, a su vez, a advertir de mejor forma cómo los novohispanos asimilan y transforman la estética y la intelectualidad europea, a crear su colección donde ellos mismos se perciben como la mayor curiosidad de todas.

### **Nuevo Mundo Entre Textos Antiguos**

El Renacimiento italiano, con Francisco Petrarca como principal figura, dividía la historia de la humanidad en tres grandes momentos: una época de esplendor con el imperio romano, una de oscuridad en la Edad Media y un regreso o avivamiento de los antiguos conocimientos con el Renacimiento (Greene, Navarrete). Esta división histórica que surgía en el Renacimiento italiano, sin embargo, no era compartida de forma

unánime por todas las naciones europeas de ese momento. España, por ejemplo, encontraba en la Edad Media una verdadera fuente cultural y acusaba a los renacentistas italianos de poco temple y débiles en el campo de las armas. Por ello, la llegada de las corrientes humanísticas a España no fue ni simple ni absoluta; se tiene que esperar hasta Nebrija para que se pueda encontrar un intelectual que relacione su trabajo con las nuevas corrientes humanísticas de la época. Por ejemplo, piénsese en su *Diccionario de la lengua vernácula castellana* de 1492 y sus investigaciones históricas que deseaban dejar de lado el mito de Hércules como el fundador y fuente cultural de la península ibérica. Por lo tanto, Nebrija, como muchos otros intelectuales que empiezan a entrar en escena en esa época, estaban entre dos mundos: asimilar y profundizar la cultura humanística que venía de las ciudades de la península itálica y, al mismo tiempo, crear una nueva identidad, una nueva valoración del pasado del nuevo estado español que nacía de forma más plena en 1492 con la expulsión de moros y judíos, así como la exploración y conquista del Nuevo Mundo.

Robert Tate en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV* (1970) observa esta disyuntiva en Nebrija y aclara que “es cierto que Nebrija fue extraordinariamente sensible al desdén que mostraban los eruditos italianos por las tradiciones culturales de España, pero deploraba al mismo tiempo el provincianismo estrecho que viciaba la obra de sus propios colegas españoles.” (185) El historiador ibérico de fines del siglo XV estaba en el problema de valorizar y “modernizar” su historiografía, de crear su identidad ibérica, pero con modelos italianos, con un canon humanista que menospreciaba a la tradición intelectual española. El problema era, por lo tanto, crear una identidad propia teniendo como modelo otra tradición. Pero la corriente

humanística no podía ser detenida y los reyes católicos abrirán sus puertas a la llegada de eruditos italianos para que enseñen a la corte española sobre retórica, historia y arte. Entre el arribo de los nuevos intelectuales italianos a las cortes españolas tenemos la figura central de Pietro Martire d'Anghiera (1457-1526), quien sirvió como educador y, especialmente importante para nuestro estudio, como el primer historiador oficial del Nuevo Mundo.

Otra figura importante para nuestro estudio es Cristóbal Colón (1451-1506), quien era genovés y que al igual que Martire d'Anghiera prestaba servicios al naciente imperio español. Colón, como muchos de los exploradores y conquistadores del Nuevo Mundo, es apuntado en los relatos de Martire; sin embargo, se debe hacer una diferencia entre los relatos de Colón y los de Martire sobre el Nuevo Mundo: en los relatos y escritos del almirante Colón se presenta lo nuevo en relación a lo conocido, como un mapa de lugares maravillosos que sirve como un puente metafórico, útil para apropiarse simbólicamente de los nuevos espacios. Ahora bien, en este mapa las referencias geográficas y paisajísticas que hace Colón están en relación con una geografía española y no así italiana, con lo cual se evidencia una clara distancia con los escritos de Martire, quien busca relacionar la nueva información con la tradición cultural e intelectual italiana. En Colón se percibe que lo nuevo entra en relación con lo español, de esta manera, hay momentos donde el mar es como el río de Sevilla y la naturaleza toda se corresponde con las ciudades españolas.

En este tiempo anduve así por aquellos árboles, que eran la cosa más hermosa de ver que otra que se haya visto, viendo tanta verdura en tanto grado como en el mes de mayo en el Andalucía, y los árboles todos están tan disformes que los nuestros como el día de la noche; y así las frutas y

así las hierbas y las piedras y todas las naturalezas de otros que han en Castilla. (100)

Los referentes a Sevilla, Andalucía y Castilla marcan una conciencia espacial y geográfica que marca un tipo de identidad de apropiación simbólica que pertenece al nuevo reino español. Colón se pone al servicio de encontrar las tierras y de asimilarlas simbólicamente con los referentes geográficos españoles. Sin embargo, esta forma de escribir nuevos territorios estaba presente en prácticas que ya se habían desarrollado desde los días de Petrarca. Al respecto de esta modalidad Tate ha señalado:

Boccaccio suministró un modelo de vocabulario geográfico y se pensó que Petrarca colaboró en un mapa de Italia. Durante el siglo XV, esta combinación de las dos ciencias había dado obras tales como la *Italia Illustrata* y *Roma Instaurata*, que vendrían a servir de guías para una especie de geografía histórica, en la que el pasado se proyecta en perspectiva desde el presente por la identificación de nombres antiguos y modernos... A donde quiera que el Papa se dirigiese, había algún nombre que le devolvía el eco de la historia antigua. (140)

En el caso de Colón se debe notar que no hay historia antigua y gloriosa del estado ibérico a la que hay que hacer referencia, por ello, quizá sus referentes no son los actos gloriosos de los antiguos libros romanos sino la geografía de España. En este caso la técnica de crear un mapa simbólico de las “nuevas” tierras se da por la creación de un “nuevo” estado naciente que no tiene por el momento un pasado glorioso que alabar o literatura nacional a la que pueda hacer referencia.

Martire entrevista y recoge de forma sistemática y personal la información de los exploradores y conquistadores del Nuevo Mundo. Luego Martire toma esos datos y los coloca en moldes humanistas con referencia a la geografía de Italia y con los escritores de la antigüedad greco-romana. Esto sin duda representaba un reencauce de la nueva

información a la corriente humanística de raíz italiana, de adaptar lo nuevo y extraño a lo ya conocido, a la tradición intelectual del momento. La historia de Martire además constituía una serie de cartas dirigidas a los nobles de la época para amenizar e informar sobre los nuevos viajes. Así, Martire lleva los datos “maravillosos” y suposiciones a moldes clásicos para entretener y educar, relacionando cierta información con los mitos antiguos como, por ejemplo, el de las amazonas.

Comenzó a verse por el Septentrión cierta isla grande, y los que en la primera navegación habían sido llevados a España y librados de los caníbales afirmaron que aquella isla la llamaban sus habitantes Madanina, que la habitan mujeres solas. En el primer viaje habían tenido los nuestros noticias de esta isla. Se ha creído que los caníbales se acercan a aquellas mujeres en ciertos tiempo del año, del mismo modo que los robustos tracios pasaban a ver a las amazonas de Lesbos, según refieren los antiguos, y que de igual manera ellas les envían los hijos detestados a sus padres, reteniendo consigo a las hembras. (*Décadas* 17)

Lo que se nos presenta en este pasaje es la asimilación del relato de Colón y de los otros navegantes colocados en moldes clásicos. Así, si Colón compara la naturaleza del “nuevo mundo” con la española, Martire compara a los caníbales con los “robustos tracios”, haciendo alusión y conectándose con los textos antiguos. La historia de la antigüedad se asimila con la nueva geografía ampliando el saber de la cultura humanista de la península itálica pero, por supuesto, al servicio de la corona española. El que Martire realice esta lectura de nuevas tierras y su información implica claramente una política compleja del saber y la escritura que enmarca la asimilación de lo nuevo y asombroso a una tradición humanística bien establecida. Si Colón y Martire están al servicio del imperio español, cada uno de ellos tiene distintas maneras de asimilar la

nueva información al proyecto ibérico y de mantener sus relaciones con la tradición humanista y los modelos de escritura.

Martire seguirá siendo el historiador del nuevo mundo hasta su muerte en 1526, dejando sus escritos bajo el título de *Décadas del nuevo mundo* (1526). Con la muerte de Martire se aviva el reclamo de que los españoles debían ser los que escriban su propia historia y no los humanistas italianos. En respuesta a tales reclamos el segundo historiador oficial del nuevo mundo será Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), quien fue educado en la corte española bajo los nuevos vientos humanísticos y había servido como parte de la comisión que viajó a Italia de 1499 a 1502 (época en la cual conoció a Leonardo da Vinci, Pietro Bembo, Giovanni Pontano y otros humanistas venecianos que luego iban a traducir los escritos de Oviedo al italiano en la década del cincuenta). Por lo tanto, Oviedo asimila bastante bien la tradición italiana, pero si bien ha sido educado en la tradición humanista y ha viajado a las principales ciudades de Italia, al momento de escribir su historiografía del Nuevo Mundo, declara que su conocimiento de la retórica y del latín son bastante mediocres. Con esto Oviedo afirma también que está escribiendo su historia en castellano y no así en latín como lo había hecho Martire y como se venía haciendo en Europa con aquellos textos que quisieran gozar de fama internacional. Con la escritura en lengua vernácula, Oviedo produce un gran cambio en la formación de la identidad española, americana y en la asimilación de la nueva información y su organización.

El hecho de que Oviedo diera a publicar en 1535 su *Historia general y natural de las Indias* en lengua vernácula iba paralelo también a los movimientos editoriales que se venían desarrollando en Italia, específicamente con la publicación de Pietro Bembo y su

*Prose della volgar lingua* (1525). Las nacientes identidades ibéricas e itálicas tenían que ver con ese impulso cada vez mayor a las lenguas vernáculas, aunque en el caso de España e Italia, como se ha visto, corrían por muy distintos caminos.

Oviedo tiene el peso de su predecesor, el gran humanista Martire, sobre sus espaldas, pero los vientos de cambio no podían ser detenidos y Oviedo declarará a su favor que si bien él no es un versado en textos antiguos y en figuras de la retórica como Martire, tiene a su favor que su saber se basa en la experiencia. Efectivamente, Oviedo llega a vivir en la isla Española por 19 años logrando hacer varias exploraciones a lo que se conocía como Tierra firme (zona actual de México y Guatemala) y es desde esa “experiencia” que Oviedo propone que lo nuevo, por ser nuevo, no tiene referentes en los textos de la antigüedad, que no puede hallarse en los libros, fuente, hasta entonces, del saber humanístico. La lengua española se vuelve así la más idónea para describir y dar cuenta de toda esta nueva experiencia. Así, aunque su *Historia general y natural de las Indias* no sea hermosamente escrita y con referencias plenas a textos y eventos del pasado romano tendrá, por otro lado, un testimonio de la “verdad”, una verdad de la que los antiguos, como Oviedo nos dice muchas veces, no sabían nada y que no podía hallarse, por lo mismo, en sus libros. Esto nos presenta muy claramente una crisis en el saber europeo de ese momento: una ruptura con la tradición humanística que implicaba una nueva forma de encarar la información y la cultura de libro como autoridad. Por ello, Oviedo opondrá su verdad, de “insuficiente estilo” basada en la experiencia, contra las fábulas o invenciones que los humanistas habían venido realizando en sus historias sobre el mundo.

Materia es, muy poderoso señor, en que mi edad e diligencia, por la grandeza del objeto e sus circunstancias, no podrán bastar a su perfecta definición, por mi insuficiente estilo e brevedad de mis días. Pero será a lo menos lo que yo escribriere, historia verdadera e desviada de todas las fábulas que en este caso otros escritores, sin verlo, desde España, a pie enjuto, han presumido escribir con elegantes e no comunes letras latinas e vulgares, por informaciones de muchos de diferentes juicios, formando historias más allegadas a buen estilo que a la verdad de la cosa que cuentan. (9)

La ruptura con la tradición clásica en Oviedo es fundamental para la nueva formación identitaria ibérica y también con la creación de una nueva forma de asimilar y presentar la información. Debe mencionarse también que a un año de publicarse la historia de Oviedo, el emperador Carlos V estipula el español como lengua oficial del imperio. Como se puede comprender, el asunto de la lengua “nueva” va paralela también al problema del canon literario y los modelos de escritura del Nuevo Mundo. De ahí, que el lenguaje usado para describir las islas y los habitantes de las islas sea siempre un referente a la Reconquista que acaba de suceder en 1492 y al impulso de crear un nuevo estado español con lengua propia y, por su puesto, con una nueva valoración del pasado. La escritura de Martire, de esta forma, respondía tan solo de forma parcial a los nuevos requerimientos del naciente imperio y no lograba resolver del todo la crisis del saber con sus referencias a los textos de la Antigüedad.

De esta manera, Oviedo hace visible y palpable el problema que se venía germinando desde que Colón expuso sus viajes a Martire: la tradición humanista no podía dar con una correcta interpretación del Nuevo Mundo porque la nueva información no estaba en relación con el conocimiento antiguo. Así, por ejemplo, las creencias de que las tierras por debajo de la línea del Ecuador estaban desabitadas por el excesivo calor terminaba siendo rebatida por completo gracias a la experiencia obtenida en las

conquistas. Es por esto que el saber estratificado de la antigüedad literalmente se desmoronaba frente a los curiosos objetos que llegaban del Nuevo Mundo, el creciente rol imperial de España y la inminente Reforma religiosa. La autoridad italiana del libro estaba, sin lugar a dudas, en una gran crisis y, como se vio con Martire, se hacían ciertos esfuerzos por encontrar nuevos modos de producir conocimiento y almacenar la nueva información. Por otro lado, aunque muy pertinente a nuestro tema, un nuevo orden mundial se estaba afianzando al desplazarse a Italia del centro intelectual y religioso de Europa (pensemos también en el saqueo a Roma en 1527).

Esta confrontación entre el libro y la experiencia ya había tenido sus primeros roces desde el primer viaje del almirante Colón y la tarea de Martire como historiador. Así, cuando Colón se presenta en la corte española trae indígenas del Caribe, animales y varios objetos que él considera un buen testimonio de su éxito. Los objetos del Nuevo Mundo entran en el espacio de España con aire de extrañeza y, naturalmente, como objetos fuera de su contexto original. A la vez, un cierto aire de duda rodea a Martire porque el relato de Colón no coincidía con los textos de los antiguos. Martire escribe en noviembre de 1493 al respecto.

Cogieron cuarenta papagayos, de los cuales unos eran verdes, otros amarillos en todo el cuerpo, otros semejantes a los de la India, con su collar de bermellón, como dice Plinio, pero de colores vivísimos y sobremanera alegres... He querido referir estas cosas de los papagayos, oh Príncipe ilustrísimo, aunque la opinión de este Cristóbal Colón parezca estar en oposición con la grandeza de la esfera y la opinión de los antiguos acerca del mundo navegable; sin embargo, los mismos papagayos traídos y otras muchas cosas indican que estas islas, o por cercanía o por naturaleza, saben a suelo indio, principalmente siendo así que sabios cosmógrafos atestiguan que las playas de la India no distan de España mucho trecho de mar por Occidente. (9)

En este fragmento Martire pone un acento de duda sobre la navegación de Colón (nótese también el tono de menosprecio con “este Cristóbal Colón” en contraste con la grandeza y fama de Plinio). Martire no puede aún asimilar que existe otro mundo que no sea el descrito por los textos antiguos, porque la cultura libresca del momento indicaba que todo el saber estaba contenido en los libros, de ahí venía en gran medida la autoridad humanística. Pero con el primer viaje de Colón este mundo establecido y ordenado queda puesto en duda con los coloridos papagayos y los objetos nuevo que se encuentran fuera de lugar: la tradición humanista itálica queda así contrapuesta con la expansión imperial española y con la experiencia. Por ello, no debe extrañarnos que Martire ponga signo de duda sobre los curiosos papagayos de Colón y no así en los textos de Plinio. Pero este primer “desencuentro” que surge con la nueva información del Nuevo Mundo, este primer roce entre lo “nuevo” y la autoridad del libro renacentista, se irá ampliando con el tiempo, no ciertamente con Martire que tiene el plan de mantener la autoridad de los textos antiguos. Quien viene a romper con esa tradición y la autoridad del texto clásico fue su sucesor español Oviedo, quien al escribir en castellano y al declarar que se necesita una nueva historiografía para un mundo nuevo viene a colocar a lo español en primer lugar, dando así mayor fuerza a la naciente identidad española y al nuevo valor de la información y el saber. Por otra parte, España ya tenía control de Roma y Carlos V juraba como emperador romano. El nuevo orden mundial ponía la balanza a favor de España y los intelectuales italianos pasaban a ser, sí, parte importante en la invención del Nuevo Mundo, pero lo eran viviendo desde la periferia económica, política y militar de los nacientes estados europeos.

Como declarara Theodor J. Cachey en “Italy and the Invention of America”, Italia con los nuevos cambios que se realiza en Europa va perdiendo autoridad y rol político.

The expansion of imperial Spanish power on a global scale during the High Renaissance corresponds from the perspective of spatial history in a contrapuntal relation to the collapse of Italy, its loss of political freedom, and its failure to achieve any form of national-political identity. In less than half century, Italy abruptly lost its central position in the Western World, which up until that time had been essentially Mediterranean. In the middle of that sea, for many centuries, Italy stood at the crossroads of cultures, mediating between east and west, north and south. (18)

Hay que sumarle el hecho de que la reforma protestante en Alemania producida por Lutero le quitaba la autoridad al Papa y con ello a Roma como capital de la religión católica. En este ambiente de pérdida de autoridad política e intelectual es que Oviedo propone que no se puede tener modelos antiguos para conocer el Nuevo Mundo. El texto de Oviedo viene a ser parte de ese creciente poder imperial que desplaza el poder humanista italiano a principios del siglo XVI, reordenando de igual forma el saber y la cultura libresca sobre la base de la experiencia.

Pero Oviedo, al igual que muchos hombres de su tiempo, a pesar de postular una nueva historia estaba forzado a seguir ciertos modelos italianos. Al respecto, Kathellen Ann Myers en *Fernández de Oviedo's Chronicle of America: A New History for a New World* (2007) propone que Oviedo se encuentra entre dos mundos.

Oviedo had to reconcile the established histories with his own observation, frequently citing the ancients while also insisting that this New World required a different kind of history... He was a man between worlds: he fervently defended the interests of Spanish monarchy and projected the norms of early modern European culture, and yet he realized that the New World needed a different historical approach. (3)

La reflexión de Myers es correcta si pensamos que Oviedo también empieza a identificarse con los españoles que han empezado a habitar el Nuevo Mundo. Así, el creciente interés por sus posesiones y sus derechos en la isla en la que vive puede notarse al comienzo de su historia: "...suplico a Vuestra Señoría Reverendísima se acuerde, como suele, de continuar las mercedes que a las Indias hace y, en especial, a aquella nuestra ciudad e isla en la tener en la memoria en todo lo que le tocares." (6) Oviedo vivía en la isla Española, actual República Dominicana, y hay que observar que el interés por mantener los favores del rey en la isla van paralelos con la descripción de su naturaleza y la historia de su conquista. Oviedo, en ese sentido, es un novohispano también y es, con esta nueva identificación, que se tiene a una naciente identidad e intelectualidad americana. Según Myers la distancia de Oviedo con la cultura italiana se irá acrecentado con el tiempo, especialmente con el pasado de España y Roma.

But the main thrust of the preface pits the accomplishment of contemporary imperial Spain against those of the ancient Roman Empire. The Author focuses less on representing his own experience and more on the History as representative of a new truth, age, an empire. Echoing the genealogy of the Castilian monarchy found in his *Catálogo Real* (1532), Oviedo rejects the Roman Empire as the predecessor to the Spanish empire and creates instead a link with the medieval Iberian Visigoth kings. In an era when Charles's relationship with Rome was tense, the royal chronicler recalls the sins of Romans in Iberia: the number of Christians put to death by Roman rulers and the Roman traitor who gave Iberia to the Moors. (38)

Aún más, Oviedo cambia el tono de su segundo libro a uno más acusativo a los españoles que viven en el Nuevo Mundo por no crear un buen gobierno, a la corte española que no provee suficiente recursos a las nuevas ciudades y, en especial, al antiguo imperio romano, a quien lo identifica como idólatra y asesino de cristianos.

Tornemos a los romanos, algunos apasionados italianos modernos historiadores dicen (pensando que honran a España), que nuestros antepasados españoles hobieron la milicia y la manera del político vivir y otras costumbres de honor... Lo cual yo niego, porque es falso todo eso, y dicho de hombres de poco crédito y ninguna autoridad... Porque, puesto que algunos capitanes y caudillos y cónsules pasaron en España,..., sojuzgaron la mayor parte della, no se dieron tanto a las virtudes que éstos dicen, como a martirizar cristianos y enseñar los hombres a sufrir su tiranía e idolatrar como ellos... Y después, los que echaron a esos romanos fuera de España godos fueron... Romano, y de su origen, fue el conde don Julián, traidor que metió los moros en España... Por manera que España mucho más debe gloriarse de sus godos y de sus propios naturales españoles, que no de los beneficios ni industria de la gente romana. (214)

Oviedo rechaza completamente cualquier tipo de lazo entre el imperio romano y el imperio español y, por el contrario, acusa a los romanos de haber esclavizado, torturado y asesinado a los españoles cristianos y haber enseñado la idolatría (una acusación gravísima porque una de las justificaciones más ventiladas al momento de conquistar el Nuevo Mundo era combatir la idolatría). Así, los romanos se vuelven traidores que dejaron entrar a los moros en territorio español; con gran esfuerzo los godos y españoles habían liberado la península de moros, judíos y, por su puesto, romanos. La historiografía española tensa así más las relaciones que existían entre Roma y España, colocándose a mayor distancia de los proyectos humanistas.

Oviedo, por otra parte, en el tercer capítulo de su primer libro aclara que según algunos intelectuales de la época, las Indias habrían sido descritas por Aristóteles; pero Oviedo no quiere dar autoridad a los clásicos sobre el Nuevo Mundo, así que él va a proponer que son los españoles antiguos los que describieron y los que ya conocían las Indias: "...pero, en verdad, según las historias nos amonestan e dan lugar que sospechemos otro mayor origen de aquestas parte, yo tengo estas Indias por aquellas

famosas islas Hespérides, así llamadas del duodécimo rey de España, dicho Hespero.”

(17) Oviedo hecha mano de su conocimiento sobre la genealogía española para explicar que las Indias fueron avistadas por un antiguo rey español y no por los griegos, con ello Oviedo identifica su relato con una larga estirpe de conocimiento español. De esa manera, Oviedo reclama el “descubrimiento” como esencialmente español. Como se ve, el Nuevo Mundo daba nuevas pautas políticas e intelectuales en la Europa de la primera modernidad y no fue asimilado de forma automática ni sencilla, por el contrario en la formación del nuevo saber estaba involucrada intenciones políticas y sociales muy tensas.

### **De la Torre del Conocimiento al Gabinete de Curiosidades**

Toda estas tensiones sobre la nueva información que provenía de América, y luego de otros ámbitos globales, iba a cambiar el mapa del saber y la autoridad en Europa para siempre. Al respecto, Anthony Grafton en su libro *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery* (1992) comprende que las exploraciones a distintas partes del globo en el XVI implicaba un quiebre con un sistema intelectual ordenado del mundo y la historia. Al respecto, Grafton nos presenta la ilustración que se encuentra en el libro *Margarita philosophica* (1503) de Gregor Reisch (1467-1525). En esta ilustración, un pequeño alumno es guiado gentilmente por una mujer muy serena y amable que es la gramática (Fig. 7). La gramática sostiene con una mano un letrero con las letras del alfabeto, el cual está en frente de los ojos del estudiante, y con la otra mano sostiene una llave (*congruitas*) con la cual abrirá la puerta de la ordenada torre del conocimiento. La imagen nos revela un mundo calmo donde el conocimiento, así como el mismo mundo, permanecen todavía en sus “respectivos” lugares. De esta manera, en lo

alto de este castillo del saber se encuentra la teología representada con la imagen del teólogo y metafísico Pedro Lombardo (1096-1164), quien escribió *Cuatro libros de las sentencias*, texto que llegó a ser la referencia indiscutible en la Edad Media para el estudio de la teología. Como se ve, Lombardo ocupa el lugar más alto de la torre del conocimiento y con gran serenidad parece supervisar los otros conocimientos y alegrarse de que un nuevo alumno entre al edificio del saber.



Fig. 7. Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, 1503.

En los dos pisos inferiores los alumnos reciben las clases y también se ven unas escaleras que los conducen a los pisos superiores donde los esperan, según los letreros en las ventanas, Lógica-Aristóteles, Retórica-Tully (Cicerón), Aritmética-Boethius, Música-Pitágoras, Geometría-Euclides, Astronomía-Ptolomeo, Filosofía natural-Plinio y Filosofía

moral-Séneca. Ahora bien, el orden de esta torre será sacudido hasta sus cimientos por los objetos y la información que llegue del Nuevo Mundo. Los múltiples objetos traídos de América incentivarán la curiosidad de los intelectuales europeos, los cuales empezarán a recibir esas piezas y a valorar cada vez más lo diverso y lo no conocido, intentando, a la vez, dar una razón y una clasificación humanística a toda esa información.



Fig. 8. Joseph Francois Lafitau, *Moeurs des sauvages américains*, 1724.

En otro momento de su libro, Grafton contrapone esta primera ilustración de *Margarita philosophica* con otra ilustración que aparece en *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724), de Joseph Francois Lafitau (1681-1746). En esta segunda ilustración se puede observar que el conocimiento

ya no se adquiere entrando a un ordenado castillo del saber; por el contrario, existen una gran diversidad de objetos dispersos que se encuentran por toda la sala. La multiplicidad de objetos que se encuentran por el piso nos hace pensar que ese ordenado edificio del saber (en el cual la gramática introducía al alumno) hubiera colapsado por completo (Fig. 8). El mundo del saber ha cambiado completamente: en lugar de la gramática, una visión sobrenatural le muestra al estudiante un orden cósmico, representando en un campo de nubes, a la vez, dos ángeles traen símbolos de distintos conocimientos, pero éstos asemejan ser otros objetos más de la colección, dada su extrañeza como la de otros objetos. Se aprecia que el estudiante está en éxtasis o eufórico y no calmo: quizá, ha comprendido que todos esos fragmentos que se encuentran dispersos por el piso tienen una unidad suprema, que existe un saber absoluto que le habla de una secreta unidad. Sin embargo, a pesar de que el estudiante tenga esa “visión” o raptó del saber los objetos permanecen por el suelo, aparentemente amontonados, en desorden y dispersión. En esta nueva tensión del saber (entre una secreta unidad y la infinita diversidad de objetos) es que se puede visualizar lo que fue una sala del saber en el barroco. Sobre la sala de *Moeurs des sauvages* Grafton señala a su vez:

The student seated at right, is encouraged to pursue knowledge not just through ancient texts, but also in objects such as sculpture, medallions, and New World accounts, maps, and curiosities. The disordered assemblage of objects in the foreground suggests the ever-popular cabinet of curiosities in contrast to the neat and symmetrical world of closed disciplines two centuries ago. (218)

La representación espacial del saber es algo que nos indica claramente la forma de adquirir e impartir conocimiento. Así, la sala barroca, que nos muestra los objetos simultáneamente, contrasta visiblemente con la torre secuencial del conocimiento. La

representación del espacio en la torre nos presenta diversos pisos en los cuales se ha establecido el orden del saber y por los cuales los estudiantes deben ir gradualmente hasta llegar al último que es el de la teología. Por el contrario, los objetos de la sala barroca se presentan de forma sincrónica y sin un orden visible entre ellos, por otro lado entran en tensión los diversos objetos con un orden universal.

El globo terráqueo que se encuentra a la izquierda de la ilustración es una introducción o una imagen de los diversos objetos que han llegado del Nuevo Mundo. Ahora bien, entre el globo terráqueo, a un costado de la escena, y la hostia sagrada, en el centro del cuadro, señalan muy bien la tensión barroca que deseo hacer evidente: la dispersión de objetos curiosos está contenida por un saber sobrenatural que lo ordena todo. Claramente se ve que la dispersión de los objetos y la unidad suprema es donde se coloca una tensión del barroco, a diferencia de la ordenada torre del saber medieval y renacentista. Por otro lado, Grafton ha clasificado de forma acertada a esos objetos dispersos como curiosidades y con la conformación de un saber sobre la base de la recolección de objetos surgidos en la conquista y exploración del Nuevo Mundo. Sin embargo, a diferencia de la torre del saber o las colecciones renacentistas (que eran lugares de estudio o repositorios) en las colecciones barrocas se buscaba causar especialmente sorpresa al espectador, aquel arrobamiento que se puede ver en el estudiante al momento de escribir su libro al serle revelada la diversidad y la unidad máxima del mundo.

Este elemento emocional de sorpresa y asombro es un punto importante en el proceso de adquirir conocimiento en el barroco. Fíjese, por ejemplo, en la cortina levantada a la derecha del cuadro, que revela el saber sobrenatural, es una cortina que

asemeja a la que hay en un teatro. Esto nos indica que toda esa revelación funciona de acuerdo a mecanismos de lo espectacular: el saber absoluto, la curiosidad de los objetos, el furor del estudiante están envueltos en una gran teatralidad.

### **Del Gran Teatro del Saber**

Es con el Renacimiento que en Italia se acrecienta el interés por tener objetos que hayan pertenecido al pasado glorioso del Imperio romano. El interés arqueológico de los renacentistas acrecienta los estudios y la búsqueda de medallas, manuscritos, pinturas, libros y toda clase de objetos que pertenecieron a los hombres de la antigüedad. Salvar y reconstruir el pasado glorioso romano era en gran medida la consigna renacentista, iniciándose así una pasión por la colección de antigüedades. El saber, sin embargo, estaba regido por una comprensión libresca del mundo. Petrarca, por ejemplo, usando la imagen de una abeja que va de flor en flor para crear su propia miel, nos indica que se debe adquirir conocimiento de diversos textos antiguos para luego en una combinación de ellos ir desprendiendo poco a poco la obra personal. La originalidad se daba así en la combinación, articulación de los textos antiguos, lo que implicaba también una vivificación de contextos antiguos en usos modernos. Esta práctica de la imitación creativa revelaba una conciencia temporal muy específica: se imita a los antiguos porque ellos ya no están aquí, se compete por ello con una voz propia y original.<sup>2</sup> Ahora bien, este saber de los antiguos y de sus posibles combinaciones serían puestas a prueba con la exploración del Nuevo Mundo, la Reforma religiosa, el surgimiento de nuevos poderes imperiales (como España y Portugal) y las exploraciones a distintas partes del globo. El

---

<sup>2</sup> En el primer capítulo se exploró el tema de la imitación creadora en el Renacimiento, tomando como referentes fundamentales los trabajos de Greene, Navarrete y Cruz.

saber humanístico ya no podía seguir ofreciendo una ordenada torre del saber o, bien, un tranquilo jardín de flores variadas donde el poeta creaba su propia y original obra.

Cuando los libros no pueden dar razón de todos los objetos diversos y referencias de nuevas tierras, las colecciones se convierten en soluciones prácticas para contener y estudiar los objetos curiosos o exóticos que llegan de distintos lugares. Basada en la experiencia, en los viajes y, por supuesto, en la conquista, la colección era una forma muy efectiva de subsanar una ausencia de orden y autoridad en el saber. En este momento el conocimiento natural, por ejemplo, dependía más de la experiencia que de la erudición basada en los libros (Findlen, Pomian).

Con el incremento de interés por lo nuevo y lo diverso (es decir, aquello que no estaba descrito en los libros) es que la curiosidad empieza a ser central en el proceso del saber. Así, el valor de la colección se podía medir más por la diversidad de las curiosidades almacenadas, por aquel animal u objeto que no era común de ver, que no había sido descrito en los libros. La pieza extraña del que no se tenía mención o registro era, de pronto, un objeto de valor incalculable, algo que debía ser poseído. Debe pensarse también en este sentido en el uso de la maravilla en Colón para describir las tierras, personas y objetos que encuentra en sus viaje, la maravilla en este contexto, según Stephen Greenblatt en *Marvelous Possessions*, eran y debían ser poseídas, tomadas debido a su naturaleza maravillosa y, por ello, valiosa. De la misma manera, la búsqueda por objetos raros y difíciles de encontrar incrementaron su precio de adquisición y también su valor cultural e intelectual a los años siguientes de la conquista, exploración y explotación del Nuevo Mundo. Se puede hablar así del mercado de la maravilla en el

ambiente intelectual del Viejo continente (ver la antología de Smith y Findlen, *Merchants and Marvels* para encontrar más detalles al respecto).

Aunque el saber libresco y la torre del conocimiento estaban cuestionadas no se puede proponer, por otro lado, que las colecciones de esta época proponían una ruptura total y definitiva con las antiguas bases librescas del conocimiento, así como tampoco lo será el barroco en relación al mundo clásico. En el caso de Oviedo, por ejemplo, él considera que su autoridad viene de la experiencia, pero a pesar de ese reclamo es el libro la forma para presentar el nuevo saber. En la misma medida, las colecciones de la primera modernidad deben comprenderse más bien como un esfuerzo de los eruditos humanistas por reencausar o reordenar la nueva información obtenida, así como lo vimos también con Martire y su encauce de la nueva información. Las colecciones tenían así el rol de crear nuevo conocimiento y de tratar de crear un diálogo con los autores de la antigüedad (Plinio, por ejemplo, seguía siendo una fuente muy importante). La colección, en este sentido, era un potencial libro, una enciclopedia en proceso de ser escrita.

Dentro de este contexto, cabe citar nuevamente a Aldrovandi, quien poseía una gran fama al ser poseedor de una gran colección de objetos y animales de distintas partes del globo. Su colección fue bastante bien conocida no sólo en Italia sino en el resto de Europa y en el anterior capítulo vimos cómo Foucault vuelve sobre este personaje para ilustrar la colección en el siglo XVI. Aldrovandi, a la par de ser coleccionista escribió libros en los que presentaba el nuevo saber. Entre esos libros cabe nombrarse *Monstrorum Historie* (1570) en el cual nos presenta todos los extraños casos de seres deformes de los que él tiene conocimiento. Seres humanos con los más curiosos casos se exhiben en su libro (hombres con pelo, mitad animales mitad peces, mutantes, gestantes,

etcétera.). El estudio de los humanos con deformidades, de los animales y plantas diversas son las que precisamente se reciben en las salas de colección del intelectual del XVI. Quizá, una de las primera imágenes en la que se pueda apreciar un retrato de esos gabinetes se encuentra en el libro de Ferranti Imperato (1525-1615), *Dell'Historia Naturale* (1599), que como se observa en la ilustración es una sala donde se proyectan diversos animales, plantas y objetos culturales, entre los que se puede detectar también una biblioteca, seguramente de extraños y diversos autores (Fig. 9).



Fig. 9. Ferranti Imperato, *Dell'Historia Naturale*, 1599.

Un hecho: el cocodrilo en el techo acrecienta la espectacularidad de la colección. El muestrario de conchas marinas, estrellas de mar y animales subterráneos se encuentra igualmente en el techo, como si fueran parte de una constelación celeste, ¿quizá una

oculta relación entre el cielo y el fondo marino?. Las aves se encuentran debajo así como los libros, que también forman parte de la colección (después de todo una biblioteca es también una colección personal). Sin duda, la fama y popularidad del dueño estaban en juego en la variedad y calidad de la colección. En la imagen de Imperato, los visitantes parecen estar bastante complacidos, uno de ellos levanta el dedo como señalando algún elemento de la colección y pidiendo información. La colección, cumplía así una función social muy importante, pues el saber que quizá no se encontraba en libros podía ser visto y analizado en esas colecciones o bien podía ser visto en persona. La sala en la que Imperato enseña su colección a los visitantes contiene todos los especímenes que sólo pueden ser apreciados en esa colección. Aldrovandi e Imperato son los coleccionistas del XVI que crean una colección particular y escriben libros en los que se apunta lo coleccionado y donde las imágenes juegan un rol muy importante al creerse que un dibujo a escala era más exacto que una descripción verbal.

Sin embargo, las colecciones de los primeros coleccionistas de historia natural pronto iban a cambiar de escenario en el “teatro del saber” barroco del siglo XVII. La colección del erudito del XVII no estaba solamente enfocado en un interés de estudio de las nuevas o raras especies, sino que va a sumergir su interés en lo espectacular, en una mística, en comprender que el mundo es una escritura cifrada, divina y, por ello mismo, oculta (Merrim, Findlen). En relación a lo espectacular, una imagen que nos va a ser de utilidad es la que publicó Lorenzo Legatti al inicio de su *Museo cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi* (1677), donde se puede apreciar que el visitante no sólo se encuentra con especímenes curiosos que se hayan colgados por las paredes, sino que el guía de la colección forma parte de la colección, no sólo por su corta estatura, sino por su

asombrosa erudición (Fig. 10). El guía de esta colección causa tanta sorpresa con su presencia y conocimiento como la colección misma compuesta de diversos escudos, flechas, hachas, un sin fin de especies naturales y en el centro un busto de Dante. Lo espectacular y sorprendente han tomado el primer lugar en las colecciones del XVII. Sin embargo, para comprender a plenitud las ampliaciones de la colección barroca debemos prestar atención al mayor coleccionista barroco, Atanasio Kircher.



Fig. 10. Lorenzo Legatti, *Museo cospiano*, 1677.

### **El Saber Absoluto de Atanasio Kircher**

Quizá como ningún otro coleccionista del siglo XVII, Atanasio Kircher representa al intelectual barroco por excelencia. Su colección, de fama mundial, contenía los objetos naturales y artificiales más remotos y extraños del planeta. Las máquinas más raras

inventadas, hasta entonces y algunas construidas por él mismo, se encontraban en las galerías del Colegio Romano, del cual Kircher era principal promotor.

Kircher nació in Thuringen, Alemania, y desde los diez años fue enviado a estudiar con los jesuitas en Fulda. Posteriormente visitó diferentes escuelas jesuitas para profundizar distintos temas sobre el arte y la ciencia. De esta manera, cuando Kircher llega a Roma en 1535 ya no es el joven aprendiz que tenía que mendigar en los caminos mientras iba de una escuela a otra. Kircher llega a Roma con una reputación de dominar doce lenguas, y se debe añadir que afirmaba el haber descifrado los jeroglíficos egipcios, hecho observaciones astronómicas, diferentes experimentos científicos e inventado múltiples máquinas, entre las que se cuenta la invención de un reloj magnético con las semillas de un girasol. Debe tenerse en mente que dos años antes de que Kircher llegara a Roma, el Papa Urbano VIII (1568-1644) había acusado de herejía a Galileo Galilei (1564-1642) por haber propuesto que la tierra era la que giraba alrededor del sol. Kircher entraba a Roma, en cierta medida, para salvaguardar la imagen de la Iglesia Católica que venía siendo atacada bajo acusaciones de intolerancia al conocimiento y a la experimentación. Kircher tiene así la responsabilidad de dar una imagen más intelectual y ávida de conocimiento a la cristiandad del XVII. Es por ello también que Kircher permanece en Roma toda su vida. Ingrid Rowland en *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome* (2000) analiza también la llegada de Kircher a Roma y lo que se espera de él.

In the troubled intellectual climate of Rome after 1633, Kircher, a flamboyant showman of cheerfully imperturbable manner, may have seemed at last to supply Catholic orthodoxy with a figure whose glamour approached Galileo's. The two would never come into direct contact: by this time, Galileo himself, old, arthritic, and nearly blind, was bound by

law to silence in his Florentine villa. Nor was Kircher the ideal doctrinaire; his mind ranged too widely for that. All the same, with his Egyptian studies and his mechanical devices, Athanasius Kircher must have seemed to offer hope for some new, and perhaps less theologically fraught, topics of conversation, both within the Collegio Romano and among the gentlemen's academies of secular Rome. Besides, the course of his early career must have made it clear that unlike Grassi and Scheiner, he was not a duelist by inclination. (2)

Quizá, precisamente por ser una figura conciliatoria en un mundo donde el saber se expandía rápidamente amenazando a las instituciones políticas y religiosas, Kircher va a permanecer toda su vida en Roma muy a pesar de sus deseos de ir a China. Kircher como otros jóvenes intelectuales jesuitas de la época veían a China como uno de los mayores retos intelectuales de su época: el lenguaje, las ciencias y costumbres chinas era un verdadero enigma a resolver en ese entonces. Sin duda, el referente más inmediato era el padre y misionero Mateo Ricci (1552-1610) que a fines del siglo XVI viajó a China y logró traducir algunos libros al chino y, finalmente, ser aceptado por la comunidad intelectual china de la época (Spence). El que China haya quedado para siempre en la mente de Kircher se puede evidenciar, por cierto, en un libro futuro, *China monumentis* (1667), en el cual se recopilan no sólo las lenguas, sino los animales, personas, dioses, arquitectura, mapas y ritos religiosos (idolatrías) de la cultura china. Kircher, de esta manera, aunque no logra ser misionero llega a compilar y “conciliar” todo ese nuevo saber con los parámetros de la Iglesia católica. Después de todo, el juicio contra Galileo había hecho mella en la reputación intelectual católica de la época. Kircher, en ese sentido, era un conciliador de diferentes conocimientos.

Se debe percatar que Kircher no es un coleccionista aislado, un humanista solitario que se dedica a estudiar los nuevos objetos adquiridos como los eran los

coleccionistas un siglo atrás. Kircher tiene todo el apoyo monetario, institucional y político de la Iglesia católica de su lado y, por ello, también la agenda intelectual de Kircher es una agenda política en gran medida. Kircher, gracias a ese apoyo, goza de innumerables conexiones alrededor del mundo, en gran parte de los misioneros jesuitas, quienes enviaban a Kircher continuamente nueva información y objetos desde distintos puntos del planeta. Kircher tiene así como responsabilidad organizar todos esos nuevos datos en un sistema que pueda revelar un orden divino y católico. Por ello, su colección más que simplemente informar pretendía recrear las ocultas relaciones que se encontraban en el universo junto con el nuevo saber, las nuevas tierras y aquellas culturas tan distantes en geografía y visión de mundo (Stolzenberg, Godwin). Cuanto más oculta era la relación entre los objetos ésta debía producir un efecto de sorpresa en el espectador, por lo tanto la sorpresa era un elemento importante en las relaciones entre los objetos y para alcanzar la verdad divina. Su arte de la combinación era bastante similar a la función del conceptismo en la literatura barroca, donde se buscaba crear una relación poco común entre objetos distantes para expresar un concepto. En el primer capítulo de esta disertación se proyectó el frontispicio de *Magnes* de 1641, donde todos los conocimientos se encontraban unidos por secretos nudos magnéticos; sin embargo, en la tercera edición de *Magnes* de 1654 se puede apreciar que si bien todos los conocimientos están conectados entre sí por eslabones (lo cual nos indica que la unión universal se da en un nivel de oculto y místico) existe ahora un marco de coronas y símbolos católicos a los costados de la imagen, en el centro superior una águila papal sostiene un par de balanzas (Fig. 11). Es bastante claro que si Kircher, como muchos de los que trabajaban con él,

veían una relación oculta entre todos los conocimientos, ese saber estaba enmarcado en una concepción católica romana del momento (Godwin).

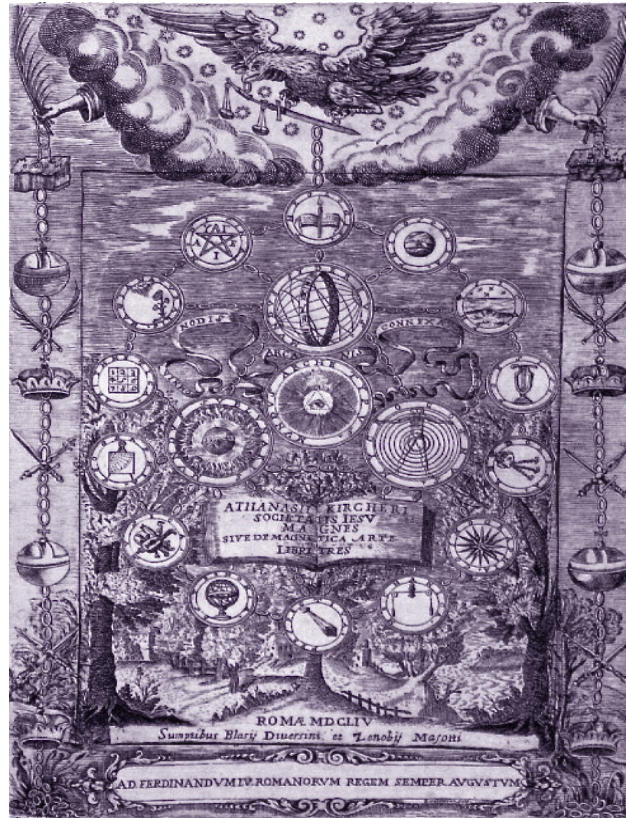


Fig. 11. Atanasio Kircher, *Magnes*, segunda edición, 1654.

Entre los conocimientos que la imagen nos deja apreciar se encuentra el de la mecánica, un saber importante porque en la colección barroca se incluyen varias máquinas e instrumentos científicos (telescopios, microscopios, termómetros, máquinas musicales, autómatas), los cuales son parte de la extrañeza del mundo y, por supuesto, de la mente humana. La relación entre objetos naturales y artificiales debía acrecentar la sorpresa y a dar una mayor intensidad de verdad. Las máquinas, después de todo, eran una metáfora de cómo funcionaba el mundo internamente, los lentes, por otro lado,

habían abierto otro mundo micro y macro cósmico velado a los hombres de siglos pasados. La ciencia o mecánica era una metáfora que abría otras metáforas del mundo. En “The Telescope in the Baroque Imagination” (2006), Andrea Battistini nos presenta las diferentes formas no sólo científicas sino culturales de las que fue objeto el telescopio, su estudio nos revela a Galileo como su mayor virtuoso. En *Possessing Nature*, Findlen ha observado también que los intelectuales del siglo XVII comprendían que “it was the dialectic between nature and art, made manifest in the confusing juxtaposition of objects and instruments rather than the vast compendium of the natural world, that they wished to represent.” (35) De esta manera, la colección barroca constantemente exploraba y atentaba contra los límites entre máquinas, lentes, obras de arte, animales y plantas.

Se apreciaba, así por ejemplo, conchas marinas que tuvieran figuras extrañas como si hubieran sido elaboradas por diestros artesanos, a su vez los artesanos copiaban esas figuras naturales para borrar las distancias entre lo artificial y lo natural. De esta forma, la naturaleza ya no era más el modelo del arte: la naturaleza y el arte se imitan mutuamente o, bien, era el arte que imitaba a la naturaleza, la cual imitaba al arte (Daston, Parker). Como ilustra muy bien la imagen de Kircher todos los saberes estaban conectados por ocultos y secretos nudos, es por ello que lo natural y artificial más que diferenciarse están ligadas por fuerzas magnéticas. El magnetismo, tema fundamental en Kircher, revelaba esa relaciones entre el mundo natural y el intelectual. Para Foucault, en *Las palabras y las cosas*, la historia del saber se nos presenta como la forma en la que distintas culturas y tiempos ordenan en los objetos. En ese sentido, Kircher ordena todos los conocimientos como objetos coleccionables de forma que sólo puede ser entendida

con la noción de la secreta unión. Los objetos aparentemente se encuentran desordenados, sin embargo, su desorden corresponde, a la vez, a un orden secreto y magnético.



Fig. 12. Georgio Sepi, *Musaeum Celeberrimum*, 1678.

La combinatoria o arte magnético era el intento de crear un conocimiento absoluto, un conocimiento que fuese capaz de revelar todo lo conocido. Así, esta ambición por un saber supremo, bajo un orden oculto y divino, le daba a la colección barroca una nueva forma de asimilar y producir conocimiento. Por otro lado, las conexiones de Kircher con estudiosos de todas partes del mundo le dieron la libertad de tales aseveraciones. Es decir, Kircher no estaba solo en esta propuesta del conocimiento universal: él orquestaba una compleja y mundial red de conexiones y patronazgos.

Georgio Sepi en su *Musaeum Celeberrimum* (1678) ilustra a Kircher en el *Collegio*

*Romano* recibiendo dos visitas, quizá curiosos que le traían nuevas piezas para su colección (Fig. 12).

El saber barroco romano y católico era un magno intento de contenerlo todo, la colección de Kircher y sus libros son la evidencia más clara al respecto. Su colección, por lo mismo era un evento público de fama mundial que incluía distintas máquinas, las cuales aumentaban la sorpresa. Era famosa, por ejemplo, su máquina llamada el Oráculo de Delfos, un ingenioso sistema de tubos sonoros que le permitía ser escuchado por todo el Colegio Romano mientras él se encontraba en su habitación. Los visitantes eran recibidos por una voz omnipresente que les daba la bienvenida o les indicaba que en breves momentos los acompañaría Atanasio Kircher. Sin embargo, todo este efecto teatral de Kircher hay que entenderlo en la lógica interna de su colección: “Objects were not an end in themselves. They established a point of departure for Kircher’s meditations upon the different ways in which the universe reflected God’s wisdom and intervention.” (*Possessing* 93) Así, se puede argumentar, que cuanto más sorprendente se presentaba el mundo con sus extrañas relaciones, el conocimiento se iba definiendo más como experiencia y curiosidad. La colección, por ello, tendía más a crear sorpresas, un elemento inesperado más que ser un simple catálogo de eventos poco conocidos. En este sentido, Kircher se diferenciaba también de los coleccionistas renacentistas porque para él la maravilla era un elemento de análisis y de organización del mundo (Findlen). De esta manera, se puede decir que el asombro no era tanto un producto sino un productor, no tanto un efecto como un causante. El mundo era un asombro con su infinita variedad y el hombre mismo era el mayor asombro por su naturaleza contradictoria; por lo tanto, si el asombro era algo que se buscaba producir en el espectador el asombro era también una

forma de entender y de organizar el saber. La colección de Kircher, en este sentido, era en todo sentido asombrosa no sólo por los objetos sino por las relaciones entre ellos y debido a ese asombro (a las relaciones) es que lograba cautivar la mente del intelectual del siglo XVII.

Por otro lado, la diferencia entre un Aldrovandi y un Kircher, por ejemplo, se concentraba no tan sólo en la absorción de diferentes ramas del saber, sino también en las fuentes históricas. El hermetismo del antiguo Egipto era una nueva obsesión para los hombres del barroco y eso se puede ver en toda la literatura de la época (la primera parte de *Las Soledades* de Góngora terminan haciendo alusión al Nilo). Las referencias al misterio de los jeroglíficos egipcios acompañaba muy bien con la comprensión del mundo como saber oculto y misterioso. Así, Egipto, China, la antigua Grecia, Roma, el Nuevo Mundo, todos ellos conformaban el saber barroco como un saber que deseaba ser universal. Los libros de Kircher, en especial *Oedipus aegyptiacus* (1652), están llenos de imágenes de sarcófagos, momias, jeroglíficos y estatuillas egipcias. Se puede añadir al respecto que entre sus múltiples investigaciones estaba el de crear la correlación entre la escritura egipcia y china, con ello pretendía crear una magna comprensión de la lengua al considerar que las lenguas más antiguas eran esas dos. Una exploración y conocimiento de las lenguas le daría la fuente misma del saber absoluto, de ahí también que llegó a dedicarle todo un libro entero a la Torre de Babel. En su intento por recuperar esa lengua universal es que Kircher creó una máquina capaz de traducir todas las lenguas del mundo.

Hay que entender que su gigantesca colección y su misión de quedarse en Roma hizo que Kircher se considerara a sí mismo como un viajero inmóvil (Rowland). Kircher,

como coleccionista, viajaba por su inmensa y variada colección, en espera de que todo el mundo venga a tocarle la puerta. Por lo tanto, el tema del viaje estático, como experiencia del hombre barroco en su inmensa sala de colecciones, es también un tema que se debe explorar al momento de estudiar el barroco como curiosidad. Ya no es, por lo tanto, el viaje tan sólo en términos de exploración y conquista como en el siglo XVI, el viaje barroco se da en una sala, en una biblioteca, es la digestión, combinatoria de todo lo que se ha explorado y conocido en relación a lo divino, es la ambición de conocerlo todo y es también un *horror vacui* del saber. En ese sentido las observaciones de Walter Benjamin sobre la biblioteca barroca son muy pertinentes, en el sentido que la biblioteca barroca (colección) desea contener toda la explosión de conocimiento que se había dado en el siglo pasado y lo que se generaba en el momento. Así, el viajero inmóvil del barroco es la imagen del coleccionista que absorbe todo el saber de las exploraciones y del mundo: él es el centro de las confluencias de todos los objetos y las extrañas relaciones, es un microcosmos. En ese sentido no es extraño que Kircher haya hecho la alusión de que la primera y más completa colección del mundo fue el arca de Noé. Esta famosa arca era el modelo de los coleccionistas barrocos: debería ser un microcosmos de todo lo valioso, de todo lo conocido, orquestado por un saber divino. El arca de Noé, como el primero y más grande gabinete de maravillas, es la imagen de lo que Kircher muy posiblemente quería sea la colección del Colegio Romano (Fig. 13).

Los libros de Kircher sobre el arca de Noé y la Torre de Babel no deben ser vistos como estudios aislados, en ellos están representados la mejor imagen de aquel saber absoluto o sala universal que contiene todas las especies del mundo, todas las máquinas,

lenguas antiguas y futuras. En ese conocimiento espectacular y absoluto es que debemos comprender la sala, gabinete o razón barroca.



Fig. 13. Atanasio Kircher, *Arca Noe*, 1675.

Kircher era llamado el maestro de cien artes y quizá no era un conocedor absoluto de ellas, sus experimentos no fueron siempre exitosos y sus datos no eran muy acertados, pero no es tanto en la efectividad de sus propuestas (basado en una “verdad verificable”) sino en aquellas relaciones que ideó, la visualización de ese magnetismo universal o mental con el cual podía explicar eventos cósmicos con experimentos sobre el agua. El gabinete de Kircher, de esta manera, hay que entenderlo en esa capacidad mental que tuvo para ordenar todo el saber que le llegaba. Tomando en cuenta esto, se puede decir que el barroco debe ser entendido también como ese magnetismo de enlaces ocultos, lo cual se relaciona con la afirmación de Deleuze, de que el barroco más que una esencia (tema, verdad) es un efecto, una perspectiva (un arte combinatorio).

En *Musurgia Universalis* (1650), por ejemplo, Kircher nos presenta todos los instrumentos y clasificaciones musicales por él conocidas. Dentro de ese saber musical Kircher incluye la musicalidad de las gallinas y gallos como parte de una universal. Un estudio musical actual quizá tomaría en cuenta las referencias mitológicas como a Orfeo que Kircher proyecta en su libro, pero quizá dejaría de lado la música que las gallinas producen en su ritmo cósmico. Luego, no podríamos decir que las gallinas son barrocas en sí (así como quizá no se pueda decir si algún objeto natural es barroco, una perla irregular, por ejemplo) lo que convierte en barroca la escena es las relaciones, la cual que nos da una visión universal musical del saber con animales simples (Fig. 14). Así, no es la música o las aves en sí lo barroco, sino su combinación, que es, en definitiva, el deseo de conocerlo todo.



Fig. 14. Atanasio Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650.

## **Un Gabinete Americano: La Correspondencia de Favián**

Como se había señalado anteriormente los libros de Kircher se encontraban diseminados por distintas partes del mundo y América no fue la excepción. La llegada y difusión de los libros de Kircher se debió principalmente al jesuita francés Francois Guillot, quien había conocido personalmente a Kircher en 1632, cuando éste llegó en una visita a Francia (Osorio). Kircher y Guillot compartieron varias horas discutiendo sobre las proyecciones de los planetas, las reflexiones de la luz, el magnetismo universal, los nuevos animales llegados en el último barco y otros temas de curiosidad y virtuosismo intelectual. Cuando Guillot fue enviado a México, llega a castellanizar su nombre a Francisco Ximénez y evangeliza en Tepozotlán, San Luis de La Paz, Querétaro y finalmente se asienta en Puebla (Osorio). En México, Ximénez (utilizaremos su nombre castellano) decide restaurar el contacto que tenía con Kircher y, de esta manera, le escribe un carta y se la envía en 1655. En la carta, Ximénez recuenta su tiempo juntos en Francia y también le pide un catálogo de sus nuevos libros y, si es posible, alguno de sus textos, con lo cual se subraya el interés de seguir manteniendo una conversación intelectual y amistosa. Kircher responde en 1656, con gran prontitud para la época, haciéndole llegar una carta cariñosa además de las cosas pedidas. La gratitud de Ximénez se transforma en alabanzas continuas a Kircher en su residencia de Puebla (por otro lado, hay que señalar que Ximénez también adquiriría cierto renombre al mantener contacto con uno de los mayores intelectuales católicos de la época). Ximénez aprovecha esto para ridiculizar el nivel intelectual español, el cual, según Ximénez, no estaba interesado en la máquinas musicales y el estudio de las nuevas especies, poniendo así en clara evidencia que su afiliación intelectual no dependía del saber español, aunque viviese en México.

Es en Puebla y en ese ámbito de alabanza continuas que el criollo Alexandro Favián entra en contacto con los libros y la imagen de Kircher. Favián se había ordenado como sacerdote en 1652 y como era hijo de un rico mercader italiano logra invertir gran cantidad de dinero en la construcción de iglesias (Osorio). Favián considera también que puede fundar su propia compañía, después de todo tiene el dinero para ello. Su Compañía de Cristo, los nuevos claustros, iglesias, casa de vivienda para los sacerdotes y un sinnúmero de comodidades son los que absorberán su cuantiosa herencia. Además de que Favián estaba invirtiendo en su carrera eclesiástica, era también un hombre que por haber estado en contacto desde muy joven con los jesuitas se sentía inclinado a diversos temas de la cosmografía, mecánica, música, magnetismo y más curiosidades. Cuando a Favián se le presentan los libros y artefactos que Ximénez había recibido de mano propia de Kircher, siente que su pasión por el saber se aviva. Favián considera que puede entrar en contacto personalmente con este célebre erudito europeo y mantener su amistad, después de todo tenía el dinero y el talento para ello. Así, Favián le envía una carta de presentación a Kircher el dos de febrero de 1661, la cual tiempo después es respondida para sorpresa del mismo Favián. La primera carta de Favián a Kircher nos revela un lenguaje virtuoso, a la par de continuos asombros.

Mal puede la luz que está –no debajo del celémín- sino sobre el candelabro, dejar de esparcir sus rayos y luces a todas partes; y más cuando es tan alto, pues no es menos que la cabeza de la Cristiandad, Roma, y la luz y resplandor son de tan crecidos que en ella y en otras partes del mundo, ha esparcido la admirable sabiduría de la Divina Majestad de Dios Nuestro Señor, quiso depositar en Vuestra Reverencia, que ha llegado ya hasta estos confines del mundo de Nueva España y sus Indias; admirando a los ingenios de los estudiosos de ella con tan recónditos y raros y admirables escritos, que sólo han causado admiración sino pasmo, a mí por lo menos, me lo causó tan grande cuando el padre Francisco Ximénez, rector que fue deste Colegio del Espíritu Santo, me

dio la noticia de los libros que Vuestra Reverencia le había enviado, y el Catálogo de los demás que había sacado a luz y los que trataba de imprimir, que digo, de verdad *absque exaggeratione*, que en mi vida me ha sucedido cosa más admirable. (Favián en Osorio 8)

Favián utiliza la metáfora de la luz y los rayos (un tema que Kircher explora y desarrolla ampliamente en sus libros) para hacer explícito que el conocimiento e intelecto de Kircher le vienen directamente de Dios. Acertadamente, también, Favián clasifica los libros de Kircher como “recónditos y raros”, considerando que lo raro, extraño y oculto son de alta estima intelectual y emocional en el barroco. Otro gran acierto el final del primer párrafo, en el cual con precisa exageración se afirma que no se ha tenido mayor admiración o asombro en su vida que el conocer los libros de Kircher (suma de la enciclopedia barroca) que Ximénez le ha dado a conocer.

Todos estos temas que Favián toca en su texto son elementos que están muy activos en la curiosidad barroca, pero en especial con el barroco del mayor intelectual católico europeo de su tiempo. El hecho de que Favián, un criollo mexicano, empiece a comunicarse con una de las personas más ilustres de Roma, es un motivo de gran orgullo para el novohispano porque nos indica que puede ir más allá de la autoridad y el saber español (al cual Ximénez menospreciaba). El hecho de que Ximénez, como francés, menospreciara la intelectualidad española implicaba una tensión existente en Europa, pero el que Favián se relacione con la autoridad romana implica un quiebre con la idea del americano como receptor pasivo de la cultura hispana. Esto abre un punto muy importante en nuestra reflexión: el gabinete americano intentan ponerse a la altura de los gabinetes en Roma, pasando por alto a la intelectualidad española. En términos de identidad se puede decir que el criollo del barroco se construye como un intento de dar

testimonio de su valer intelectual entrando en relación con un saber múltiple y global (el cual representaba Kircher). De esta manera, la amistad de Kircher por parte de los novohispanos representa una clara y definida forma de relacionarse con la intelectualidad europea.

El deseo de crear su propio gabinete de curiosidades hace que Favián pida a Kircher una gran cantidad de rarezas, las cuales no pueden ser encontradas en América.

También me ha de hacer favor Vuestra Reverencia de que compren por su orden dos o tres juegos o ternos de unos breviarios que me han dicho hay por allá en doce cuerpos de a mes cada uno; dos misales; que los unos y otros tengan añadidos los santos de la Orden de San Francisco; y media docena de oficios de la semana de *Corpus Christi*; y lo que más ruego a Vuestra Reverencia es si hay por allá algunos libros que traten del arte y composición de los relojes de ruedas... ruego mucho a Vuestra Reverencia que cualesquiera libros que hubiere que traten desto me compre y envíe juntamente con los suyos... un clavicímbalo que se toca él solo con ruedas y movimientos que tienen dentro de su caja que es una madera negra curiosamente obrada y de muy lucida forma... un espejo de los que representan diversas figuras; y si fuere posible haberlo de suerte que la figura que represente mirándose en él sea de una calavera... y algunos mapas y estampas de papel así de santos y anacoretas como de otras cosas curiosas del gusto y elección de Vuestra Merced... (Favián en Osorio 17)

La diversidad de “cosas curiosas” que Favián le pide a Kircher (y que nos hacen recuerdo a los pedidos extraños que le hacen al Amo en la novela de Carpentier) son cosas que no se pueden adquirir en el Nuevo Mundo. La ropa y los utensilios religiosos los quiere al estilo romano, los libros de Kircher los quiere de mano propia del autor, así también su interés en el órgano que tenga autómatas danzantes, junto con espejos que devuelvan la figura en forma de calavera. El pedido de instrumentos mecánicos (relojes, instrumentos musicales, autómatas) nos indica que Favián desea elaborar un gabinete de curiosidades en el Nuevo Mundo, pero su gabinete debe provenir de forma directa del

coleccionista más prestigiado de Roma. Lo más sorprendente de todo es que Favián recibirá su pedido un año más tarde, los libros junto con unos instrumentos mecánicos y su pedido de cosas raras (Fig. 15).

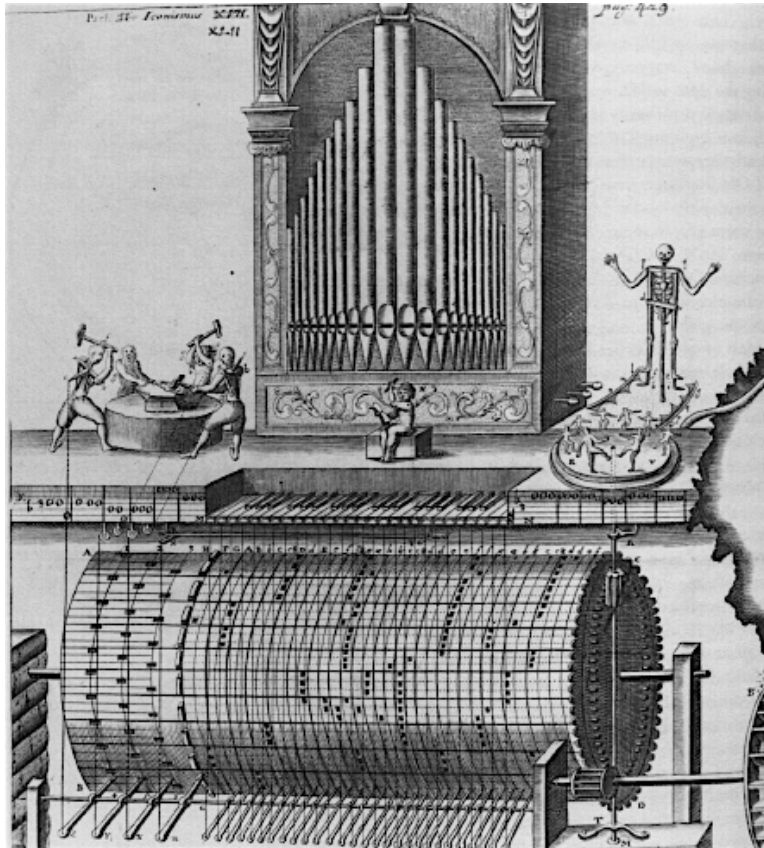


Fig. 15. Atanasio Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650.

Favián monta así un pequeño gabinete de curiosidades en Puebla, donde coloca en medio de todos los objetos la imagen de Kircher, pero adorna esa imagen con plumas de quetzal, un marco de plata virtuosamente tallado y algunas facciones de Kircher repujadas en oro (Findlen). Favián, de esta manera, americaniza la imagen de Kircher con curiosos adornos americanos. El gabinete de Favián se vuelve un evento público y, seguramente, el asombro general de Puebla. La reacción de Ximénez es muy negativa por

la atención que recibe Favián por parte de Kircher. Ximénez decide así escribirle a Kircher pidiéndole que no se muestre “tan liberal ni generoso” con el americano. Ximénez advierte que los americanos son de poca confianza e inconstantes en sus relaciones, por otro lado considera que el dinero que le ha enviado Favián a Kircher es mínimo en comparación al valor monetario que adquieren los instrumentos y cosas curiosas cuando éstas llegan a México. Las advertencias de Ximénez serán continuas en los próximos años, advirtiendo que Favián ha falsificado cartas de Kircher y que se hace fama gracias a ellas. Sin embargo, Kircher parece no dar crédito a las advertencias de Ximénez y, por el contrario, decide dedicarle uno de sus libros a Favián, *El magnético reino de la naturaleza* (1667), en el cual se hace referencia a que Favián desciende de una familia respetable, de los Fabios de Génova, insertado en el “árbol hispano”. Ahora bien, la dedicatoria del libro es un evento muy importante en la historia intelectual americana, pues se da crédito a un americano, quizá por primera vez a nivel mundial, de erudición. No es de esta manera, el americano como objeto de estudio, Kircher reconoce en el americano la capacidad de recolectar y producir conocimiento. De esta manera, en la dedicatoria de Kircher se puede leer.

Al sapientísimo varón Alexandro Fabián, natural de Puebla de los Ángeles en el Nuevo Orbe, teólogo insigne, filósofo y matemático, y también en el reino mexicano fundador munificentísimo de la Congregación de Cristo de Sacerdotes seculares, desea felicidad, Athanasius Kircher de la Compañía de Jesús... Abriré mi mente con pocas palabras. Tú, muy grande varón del Nuevo Orbe, yo habitante de Europa, desconocidos el uno para el otro. Tú quizá incidentalmente, diste con algunos volúmenes de mis obras, y mientras en tanta variedad de argumentos, quizá mayor que la que merecía mi sutil obra, mirarías con admiración, y sin ulterior prolongación de la tardanza, quedaste totalmente vencido por la necesidad no sólo de conocer el autor sino por la más íntima necesidad de la amistad, me enviaste cartas adornadas con tanta energía de palabras y con tantos y tantos signos de benevolencia que no sé de qué modo con aquella oculta y sagaz

conmoción del ingenio, de las costumbres y de los estudios, al fin haya ocurrido una común simpatía que yo estaba presente para ti desde el remotísimo ángulo de Orbe Americano, atraído por aquel potente magnetismo de igual. Me admiraba la erudición de todos, las buenas artes cultivaba en ti indígena del Nuevo Orbe.; o por mejor decir, no me podía persuadir que había encontrado en aquellas peregrinas regiones de América, y en partes para nosotros ignotas del cielo, a un varón abastecido con tantos recursos de virtudes, dotado por Dios con tantas prendas de gracias... (Kircher en Osorio 112)

El hecho de que Kircher le dedique una de sus obras a Favián, afirmando que es un hombre de gran conocimiento (teólogo, matemático, filósofo), no deja de sorprender, en primer lugar porque sí es cierto que Favián había anunciado a Kircher que estaba escribiendo una obra titulada *Tautología extática universal dialogística, cosmimétrica, hagiográfica, fisiológica, geográfica, hidográfica, topothésica, química, subterránea, astronómica, aritmética, óptica, machímica, musiarmónica, mística* compuesta en total por cinco tomos de alrededor trescientas páginas cada uno, pero hasta esa fecha Favián no había presentado nada de su anunciada investigación de “un número inmenso de cosas raras, curiosas, nuevas, peregrinas e inauditas”. Muy lamentablemente, nunca se imprime una sola página de Favián ni tampoco se han descubierto los manuscritos de la obra; sin embargo, aunque tan sólo nos quede el título de la “obra” de Favián, con esa tentativa se puede apreciar el interés intelectual del novohispano barroco en la segunda mitad del siglo XVII, el cual no debe ser contenido tan sólo en el círculo de lo hispano sino que busca sus conexiones en otros contextos de Europa. Por otro lado, también llama poderosamente la atención que Kircher le dedica un libro a Favián a pesar de las continuas advertencias de Ximénez sobre la naturaleza poco confiable de los americanos. Sin duda, la dedicatoria de su libro es un voto de confianza por parte de Kircher, quizá hasta un agradecimiento por todas las alabanzas recibidas en sus cartas o

por las conchas marinas, el chocolate, las plumas de quetzal y otras “rarezas” que se encontraban en México y que Favián había estado enviando a Roma. Lo que es evidente es la vitalidad de la presencia de Kircher en México (ya sea con las presunciones de Ximénez o de Favián) y cómo su obra es parte de la creación de una intelectualidad criolla americana. Así, la relación entre Roma y México nos da una nueva faceta de cómo se puede comprender el universalismo del saber barroco americano en el virreinato de la Nueva España.

La continua correspondencia e intercambio de curiosidades irá a durar unos años más, pero la relación se irá a debilitar cuando Favián ya no sólo pida máquinas o espejos sino que continuamente insista a Kircher que interceda por él en Roma para ser el próximo Obispo de Puebla. La situación iba a ser poco favorable para Favián, especialmente porque Kircher iba perdiendo algo de credibilidad, quizá porque muchas de sus máquinas que presentaba en sus libros no eran factibles de funcionar, sus datos muchas veces eran erróneos, quizá por la velocidad en la que tenía que imprimir sus libros, además una intelectualidad del método iba desplazando poco a poco a la de la curiosidad. Sin embargo, Favián será muy insistente en que necesitaba ser Obispo para poder difundir de mejor manera la obra de Kircher en el Nuevo Mundo y seguir enviando nuevas curiosidades. La última carta de Kircher en 1674 le pide a Favián completa resignación.

Ciertamente no me viene otro que paciencia y omnímota resignación de la nuestra con la voluntad divina, de la cual todas nuestras acciones dependen, así debemos pensar recta y píamente... Para que disfrutemos de los bienes eternos con Cristo y sus elegidos en perenne felicidad. Y estas cosas son dichas para tu consuelo. (Kircher en Osorio 173)

Kircher además aclara que no puede ayudarlo porque se siente cansado (tiene 72 años de edad) y, por otro lado, la situación política en Europa no es nada fácil por la perturbada Polonia, la invasión y continuo peligro de los turcos, las guerras que se ejercitan entre Francia y España, los rebeldes de Hungría, la reina embarazada de la Casa de Austria, etcétera, etcétera y etcétera.

[...] haga la divina clemencia, en esta casi desastrosa calamidad de los tiempos, que mientras los príncipes luchan entre sí en furiosos combates, no triunfe el emperador de los turcos, lanzadas oportunamente sus furias contra los cristianos... (Kircher en Osorio 176)

En otras palabras, en Europa hay temas vitales que tratar y, por ello, abogar por el obispado de Favián no es una prioridad en lo absoluto. La despedida de Kircher será contundente: “Adiós, cien mil veces nueva y reiteradamente adiós.” (Kircher en Osorio 176) Con esta fría y reiterada despedida Favián siente irse de entre sus manos su ansiado obispado, el incremento de su gabinete de curiosidades, la publicación de su gigantesca *Tautología* y sus apreciadas conexiones que hubiera podido incrementar en Europa y el resto del mundo por medio de Kircher. Lamentablemente, Favián había gastado toda la fortuna heredada de su padre en su Compañía de Cristo y en los envíos como recibos de múltiples rarezas. Sin dinero, contactos en Roma, obra publicada y la posible burla de aquellos a quienes había vendido la imagen de que era amigo íntimo de Kircher, Favián desaparece de la vida pública de la Nueva España sin dejar rastro alguno a poco tiempo de recibir esta carta.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En verdad, Favián desaparece hasta el día de hoy de los estudios de la colonia y el barroco. Favián sólo regresa a la escena pública al editarse su correspondencia con Kircher en los años noventa. Así, la correspondencia entre Favián y Kircher permanece oculta hasta el siglo XX. Claro que algunos intelectuales mexicanos como Juan José Eguiara y Eguren en su *Biblioteca Mexicana*, en siglo XVIII, habían señalado que la correspondía existía y que debía encontrarse por ser de gran importancia para la

Aunque Favián no llega a publicar su obra y su colección desaparece por completo, su correspondencia nos da, sin embargo, la imagen misma del gabinete americano que se está formando, en el cual el novohispano se presenta como un agente activo del saber. Esta aseveración se basa sobre el hecho de que las cartas que Favián recibe de Kircher son enseñadas y leídas a muchas personas en Puebla y, muy seguramente, son luego guardadas en un espacio especial. De esta manera, esas cartas no son sólo un medio para comunicarse, esas cartas son objetos y además muy valiosos, dignos de ser enseñados, leídos y, fundamentalmente, coleccionados. Comprendemos el gabinete de Favián conformado no sólo por las máquinas que le llegan sino especialmente por esa preciosa correspondencia que nos habla de secretas relaciones y afinidades en el mundo natural y cultural. Sus cartas y sus objetos curiosos y poco comunes, nos revelan la potencialidad de la curiosidad americana, en tanto que el novohispano siente en la segunda mitad del siglo XVII que puede coleccionar, escribir para publicar y granjearse relaciones personales a nivel mundial. Poco importa que Favián no haya llevado su *Tautología* a la imprenta (o bien quizá que la haya escrito), la *Tautología* nos habla especialmente de la obra a la que el criollo americano está dispuesto a realizar: una obra gigantesca que sea capaz de contener todo el saber del mundo expuesto hasta ese momento y quizá, muy probable, mayor de la que Kircher estaba dando a conocer.

---

historia intelectual mexicana. Sin embargo, las cartas sólo saldrán a conocimiento cuando Ignacio Osorio edite su libro *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos* (1993), lamentablemente Osorio muere antes de tener una versión final del libro, pero sus estudios biográficos de Ximénez y Favián y la edición de sus cartas son un muy valioso legado para el estudio del barroco colonial.

## **La Inclinación al Saber en Sor Juana Inés de la Cruz**

Si Favián desafortunadamente no logra publicar su *Tautología* y su nombre se desvanece por tres siglos, otro será el destino de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-95), la conocida escritora mexicana, quien alcanzó no sólo a publicar sus obras sino a tener una extendida fama en vida y después de muerte. Sin duda, los libros de Kircher ya eran conocidos en México para la época en que Sor Juana empezaba a darse a conocer gracias a su curiosidad intelectual y sus versos. Es evidente también el interés que tuvo Sor Juana por la obra de Kircher, al punto de llegar a inventar el verbo *kircherizar*, con el cual quería denotar un arte de la combinación múltiple y extraña. Así, por ejemplo, en los primeros versos que Sor Juana le dedica al virrey marqués de la Laguna se puede leer: “Vuestra edad, gran Señor, en tanto exceda a la capacidad que abraza el cero, que la combinatoria de Kircherio multiplicar cantidad no pueda.” Sor Juana hace alusión en estos versos al *ars combinatoria* de Kircher, un arte (práctica, maestría) que pretendía encontrar una unidad divina en el mundo al señalar la unión entre objetos que quizá no tuvieran mucho en común (tengamos en mente, por ejemplo, la relación establecida entre la caída de las hojas en otoño y la escritura china que se propone en *China Monumentis*). Como es sabido el tema del saber es un punto fundamental en la obra de Sor Juana, un saber que se encuentra en profunda relación a la curiosidad y la combinatoria barroca. En las siguientes páginas analizaremos ese saber en relación a la figura de Kircher y cómo los críticos contemporáneos leyeron esa relación.

En la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) se nos aclara que una de las mayores dificultades que tuvo Sor Juana fue tener el deseo mismo de saber: “A mí, no el saber (que aún no sé), sólo el desear saber me ha costado tan grande.” (58) Ahora bien, el

“desear saber”, entendido en el texto también como una natural “inclinación” al saber, se comprende como un continuo proceso que crea una combinatoria entre diferentes conocimientos. Al respecto del saber en Sor Juana, Yolanda Martínez-San Miguel en su libro *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana* (1999), considera que la monja mexicana descentra con este saber de la combinatoria un “saber femenino” que había sido designado a las mujeres letradas de su momento: “Ella defendió su derecho a una racionalidad femenina justo cuando otro grupo de religiosas recurría a las experiencias místicas como un espacio alternativo desde donde autorizar un conocimiento femenino.” (37) El rechazo de Sor Juana a una limitación de un saber estático y predeterminado se relaciona con un “deseo de saber”, entendido más como un proceso continuo y, por ello, incompleto. Este saber es el que quizá lleva finalmente, como sugiere Martínez, a la “inclusión de lo femenino en la noción de un sujeto epistemológico en Sor Juana”. (53) Así, siguiendo esta idea, el cuerpo femenino en Sor Juana se encontraría en un saber en movimiento, en constante re-creación o límite mismo que gusta trocar los opuestos en quiasmos y desplazar las dualidades excluyentes a puntos de imposible jerarquías. En este contexto es que se puede entender la curiosidad barroca como una apetencia del saber y como un saber que se reconoce en proceso.

Recordemos que la *Respuesta* surge como reacción de Sor Juana a la acusación hecha por Manuel Fernández de Santa Cruz (1637-1699), Obispo de Puebla, quien es el que firma con el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz en 1690. El contexto de la *Respuesta* es el siguiente: Sor Juana había escrito a Fernández una carta privada en la cual discurría temas teológicos y declaraba que la mayor fineza de Cristo fue la de no hacer ninguna fineza y, por ello, dejaba en libertad al hombre para que se acerque a la

divinidad. La lectura de la mayor fineza de Cristo estaba envuelta en una fuerte individualidad, basada en la libertad de elección. El Obispo responde a Sor Juana haciendo pública la carta recibida y también su respuesta. En esta “rectificación” pública, el Obispo da a entender que el hombre debe responder con gratitud la bondad de Cristo y, posteriormente, concentra su carta en el tema del saber, así advierte a Sor Juana que se dedique más al estudio de las letras sagradas y deje la curiosidad de las letras humanas: “Esclavas son las letras humanas y suelen aprovechar a las divinas; pero deben reprobarse cuando roban la posesión del entendimiento humano a la Sabiduría Divina, haciendo señoras las que se destinaron a la servidumbre. Comendables son, cuando el motivo de la curiosidad, que es vicio, se pasa a la estudiosidad, que es virtud.” Muy claramente el Obispo de Puebla opone la curiosidad (*curiositas*) al estudio (*studiositas*), para indicar que Sor Juana tiene que dejar el conocimiento múltiple por uno concentrado en la teología. Ahora bien, esta división del conocimiento venía ya desde la Edad Media. Tomemos como referencia la *Suma de Teología* (1265-72) de Santo Tomas de Aquino (1224-74), quien diferencia entre la estudiosidad y la curiosidad en términos de templanza y vicio. De la estudiosidad, el Doctor Angélico nos advierte:

El estudio lleva consigo, principalmente, una aplicación intensa de la mente a algún objeto. Ahora bien: la mente no se aplica a una cosa sin conocerla. Luego la mente considera primero el conocimiento y, de un modo secundario, se aplica a las materias a las cuales se dirige el hombre mediante el conocimiento. Por eso el estudio requiere, en primer lugar, conocimiento y, posteriormente, todo lo demás que necesitamos para obrar bajo la dirección del conocimiento. Pero las virtudes toman como objeto propio la materia sobre la que tratan de un modo principal: la fortaleza, los peligros de muerte; la templanza, los deleites del tacto. Por eso la estudiosidad tiene por objeto propio el conocimiento. (1380)

Como se puede apreciar la estudiosidad implica una relación directa entre sujeto cognoscente y objeto a ser conocido, una que tiene como principal rol evitar la curiosidad o distracción de conocimientos pecaminosos. Por ello la estudiosidad está en profunda relación con la templanza, porque requiere un acto de voluntad el aprender de forma concentrada: “*Se nos prohíbe ser curiosos, lo cual exige gran dosis de templanza. Pero la curiosidad se reprime por medio de una estudiosidad moderada. Por consiguiente, la estudiosidad es una parte de la templanza.*” (1381) La estudiosidad tiene como función el moderar o frenar el apetito intelectual así como si se moderaran pasiones corporales, por ello la estudiosidad implica una virtud moral. De esta manera, si el hombre por naturaleza se siente inclinado a conocer diversas cosas y los eventos más novedosos o espectaculares con la estudiosidad se contiene y dirige el conocimiento. La curiosidad se representa así con un saber de lo sensible que carece de finalidad y utilidad: “Luego el poner empeño en el conocimiento de lo sensible puede ser vicioso por doble capítulo. En primer lugar, en cuanto que el conocimiento sensitivo no se ordena hacia algo útil, sino que, más bien, aparta al hombre de alguna consideración útil.” (1381) La utilidad del conocimiento está claramente marcada por las letras divinas.

La principal referencia bibliográfica de Santo Tomás, en relación a la curiosidad y la estudiosidad, será el libro *Confesiones* (400) de San Agustín de Hipona (354-430), quien ya había advertido que la curiosidad se relacionaba con los deseos carnales además de ser el pecado de la “concupiscencia de los ojos”, por ser ésta dada a ver con exceso.

A todas éstas es preciso añadir otra especie de tentación, que es mucho más peligrosa. Además de aquella concupiscencia de la carne, que tiene por objeto el regalo de los sentidos y deleites, sirviendo y obedeciendo a la cual perecen los que se alejan de Vos, hay en el alma otra especie de concupiscencia vana y curiosa, disfrazada con el nombre de conocimiento

y ciencia, que se vale y se sirve de los mismos sentidos corporales, no para que ellos perciban sus respectivos deleites, sino para que por medio de ellos consiga satisfacer su curiosidad y la pasión de saber siempre más y más. Como esta concupiscencia del alma pertenece al apetito de conocer y saber, y los ojos son los principales en el conocimiento de las cosas sensibles, por eso en la Sagrada Escritura se llama *concupiscencia de los ojos...* (270)

En San Agustín la curiosidad se relaciona con los deseos de la carne y de lo espectacular, por ello se reprende también el deseo de conocer y experimentarlo todo, de ser inclinado a ver objetos que espantan y horrorizan, objetos contrarios a “lo hermoso, lo sonoro, lo fragante, lo sabroso, lo suave”, que están en relación a un saber verdadero y divino. San Agustín relata en *Confesiones* que ya no se siente atraído como antes a los teatros, a los espectáculos, actos de magia o conocer de la vida privada de las personas, lo cual se relaciona directamente con la curiosidad, la cual sería una inclinación al saber sensible y sin control.

Retornando a la carta del Obispo de Puebla, observamos que se le aconseja muy claramente a Sor Juana que se dedique a la estudiosidad y que deje la práctica de la curiosidad. Frente al estudio sereno y concentrado, según el Obispo, la curiosidad llegaba a ser una mezcla de conocimientos dispersos y poco sanos: “No es poco el tiempo que ha empleado V. md. en estas ciencias curiosas; pase ya, como el gran Boecio, a las provechosas, juntando a la sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral.” Lo que se le pide a Sor Juana es que deje de relacionar las “ciencias curiosas”, entre las que se cuentan las literarias y las humanísticas, y se dedique a concebir el saber como una equiparación solamente entre la teología y el saber de la naturaleza. Ahora bien, Sor Juana no va a defender la curiosidad como tal, quizá en parte porque la curiosidad no ha dejado de tener ciertas connotaciones negativas aunque en la época se use mucho la

palabra para designar algo de interés y valor. Pero aunque no defiende a la curiosidad de forma explícita, va a respaldar un conocimiento de lo múltiple y que encuentra ocultas correspondencias entre distintas áreas del saber. Es en este contexto que debemos incluir nuevamente la figura de Kircher, porque el jesuita alemán planteaba una secreta unión de distintos conocimientos. Es por esto que Sor Juana decide citarlo en *La respuesta* y con ello se haría también una apología (indirecta) de la curiosidad como saber múltiple en oposición a la concentración del conocimiento en específicas áreas.

Es verdad que esto digo de la parte práctica en las que la tienen, porque claro está que mientras se mueve la pluma descansa el compás y mientras se toca el arpa sosiega el órgano, *et sic de caeteris*; porque como es menester mucho uso corporal para adquirir hábito, nunca le puede tener perfecto quien se reparte en varios ejercicios; pero en lo formal y especulativo sucede al contrario, y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no sólo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces –que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor-, de manera que parece se corresponden y están unidas con admirable trabazón y concierto. Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así la demuestra R. P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas creadas. (56)

Kircher, con su “curioso libro”, es una piedra angular en el argumento de Sor Juana sobre la interrelación entre conocimientos. La selección del libro *Magneticum naturae regnum* (1667) es muy pertinente, porque en este texto Kircher pone en forma evidente (como muchos intelectuales del siglo XVII) que el universo se mantiene unido y en movimiento por una fuerza oculta, la cual sería la magnética. Los estudios del magnetismo se enfocan a un saber experimental de la realidad y también están en relación con una visión hermética, religiosa e intelectual. Kircher estaba completamente

obsesionado con el tema del magnetismo y durante varios años investigó todo lo concerniente al poder magnético. En cierta medida Kircher no se distanciaba del mundo renacentista que veía correspondencias entre las cosas del mundo, lo que va a crear una nueva conciencia o ruptura con el mundo intelectual renacentista es comprender que esas correspondencias son secretas y por ello asombrosas. En ese sentido la novedad en el barroco no era descubrir algo nuevo sino crear combinaciones distintas, lo cual implicaba comprender las correspondencias escondidas entre las cosas (Paz, Gonzáles Echeverría).

En Sor Juana también encontramos esa idea de que el entendimiento se da en ocultas relaciones: “Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos metafóricos de otras artes...” (58) El proceso de conocimiento en Sor Juana se activa poniendo en relación dos objetos distantes para luego crear una continua red de “ejemplos metafóricos”, que sería entendible también como un arte de la combinación, una multiplicación de las relaciones. No es de esta manera, un sujeto que conoce un “objeto de estudio” (como lo plantea la estudiosidad), porque el objeto se explica sólo en relación a otros objetos: el objeto raro es en verdad una red de relaciones. El objeto se multiplica y se mueve, el saber sería así una trayectoria, quizá aquella perspectiva que reclama Deleuze cuando estudia a Leibniz. Ahora bien, el sujeto curioso se crea tan sólo en esa perspectiva o, como muy bien dice Sor Juana, en los aquellos “ejemplos metafóricos”, es un sujeto no en tanto que aprende un objeto, sino en cuanto percibe una variación, una multiplicación (Bal). El arte de las combinaciones o de las transmutaciones es la imagen misma del saber como curiosidad. Muchas veces se ha dicho que nada es lo que aparenta ser en el barroco, ello implica reconocer que cada

objeto, animal, persona puede ser otra cosa más, que nunca está fijo en una sola categoría sino que es lanzado a una continua mutación. A esto se refería Benjamin con la alegoría barroca, la metáfora que se multiplica y que se reconoce fragmentaria. Por lo tanto, la curiosidad tendría como “objeto” de conocimiento el proceso mismo de conocer o, en el contexto de esta disertación, de coleccionar o crear una red metafórica, poética.

### **Primero Sueño o el Desengaño del Saber Absoluto**

En el poema el *Primero Sueño* de Sor Juana hay una clara indicación del viaje del alma que va en busca del saber universal. El tema del viaje del alma por el universo fue usado por varios escritores (quizá el ejemplo más evidente es Dante y su *Divina comedia*), aunque quizá la gran novedad en Sor Juana es que ella redactó su viaje en una silva y no en un tratado filosófico (Paz subraya continuamente este hecho). Ahora bien, muchos críticos han intentado situar el poema de Sor Juana en una tradición filosófica y literaria; en este estudio nos centraremos en contextualizar el poema en una discusión muy específica la cual relaciona el viaje del saber en *Primero Sueño* con la obra de Kircher y la cultura de la curiosidad y la colección.

El primer crítico que hace una relación directa entre Kircher y Sor Juana es Karl Vossler en su texto “El mundo en el sueño” (1953). En este ensayo Vossler acierta al señalar algunas relaciones entre la monja mexicana y el jesuita alemán.

En la celda del convento de Sor Juana estaban colocadas, junto a las obras de Galeno, las *Kircheri Opera*, si damos fe al pintor Miguel Cabrera y a su retrato de la poetisa, pero no todas por cierto, para esto el espacio no habría alcanzado. Más, ya no puedo dudar de que ella conocía por lo menos aproximadamente algunas de sus obras físicas, como por ejemplo el *Ars magna lucis et umbra* y además la *Musurgia*; algunos de sus escritos egipciológicos y probablemente, el *Iter extaticum coeleste*, aquel

soñado viaje astronómico del P. Kircher, aunque no las hubiera leído detenidamente. Todavía más que sus ideas sobre armonía, cinestesia, colores, luz, perspectiva, pirámides y jeroglíficos, toda la mentalidad del P. Kircher podría haber actuado de una manera incitante y seductora sobre nuestra poetisa. (Citado en Trabulse 88)

Aunque Vossler no brinda algunos puntos concretos donde se puedan detectar una relación entre el *Primero Sueño* con los textos de Kircher, sí se presenta una primera comprensión del mundo intelectual de Sor Juana en relación al jesuita. Habrá que esperar, sin embargo, hasta finales de la década de los setenta para que otro crítico pueda añadir algo más substancial sobre esta posible relación. Elías Trabulse en “El hermetismo y Sor Juana Inés de la Cruz” (1979) es consciente de la primera observación de Vossler y también de las lecturas de los críticos sobre la discusión filosófica que existe en el poema de la mejicana. El aporte de Trabulse se centra en señalar que ese mundo intelectual corresponde a uno donde lo científico y religioso comparten el mismo espacio, de ahí que el espacio intelectual de Sor Juana no es filosófico sino científico, entendiendo por ciencia barroca un saber que unía diversos conocimientos.

Las interpretaciones que han querido ver en esta obra una expresión del conocimiento filosófico se han acercado bastante a su significación ya que, en realidad, sí se trata de un conocimiento, pero no filosófico sino científico del mundo, aunque debemos aclarar que aquí la palabra científico no tiene las connotaciones que actualmente le damos. Se trata del conocimiento científico tal como lo concebían los filósofos herméticos de los siglos XVI y XVII, adscritos a lo que actualmente se conoce como la “tradicción mágica”. Para Sor Juana, como para estos hombres de ciencia, el papel del “científico” era el de sintonizar con el mensaje del universo, o sea del cosmos, cuajado de maravillas por obra de ese gran mago que era Dios, verdadero arquitecto del mundo. (82-83)

La relación entre Kircher y Sor Juana se daría en este campo científico del barroco, donde distintos conocimientos se inscriben en un saber hermético. Comprender

el cientificismo barroco dentro del hermetismo, puede ayudar a descubrir otras posibles fuentes que posiblemente consultó Sor Juana, pero también es cierto que Kircher es el único autor que se menciona en su *Respuesta*.

Su influencia en el mundo científico hispánico de la época fue muy grande y aunque no es el único autor hermético al que Sor Juana recurrió (pensamos también en los jesuitas Causino, Nieremberg, Schott, o bien en Piero Valeriano) al elaborar esas páginas en las que barruntan rasgos herméticos (astrología, alquimia), no podemos menos de pensar en él, ya que inclusive fue el único autor científico al que ha hecho alusión en la *Respuesta a Sor Filotea...* Ahí está la pirámide de las tinieblas (la funesta) y la de la luz. Ahí las esferas y los seres creados, y el hombre y sus relaciones astrológicas y cósmicas; el contacto maravilloso –e incognoscible- entre el macrocosmos y el microcosmos. Kircher relegó al último libro de su *Musurgia* (tratado de acústica y de música), la explicación armónica del cosmos; tal como Kepler lo había hecho con los planetas. Esto es lo que debió atraer la mirada de Sor Juana, quien puso en versos rimados lo que Kircher había tratado “científicamente” al descubrir cómo lo que preside alas relaciones entre todos los seres creados, las maravillas a que antes aludimos, es la armonía musical. Este es el meollo del *Sueño*, obra de grandes vuelos y preñada de un inmenso optimismo vital. (Trabulse “El hermetismo” 90-91)

Como se puede apreciar, Trabulse va más allá de Vossler no sólo al señalar posibles libros en los que Sor Juana pudo basar las imágenes y la discusión del saber de su poema, sino en situar el ámbito intelectual donde ocurre estas visiones fantásticas del universo, la música, la relaciones sorprendentes entre los objetos y conocimientos. Pocos años después Paz publicará su extenso libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, donde se hace mención nuevamente entre la posible relación entre Kircher y Sor Juana. Paz conoce el texto de Vossler, pero no el de Trabulse, por lo que sólo cita al crítico alemán.

Vossler señala que estos cuerpos geométricos tienen “una significación simbólica en el poema”: la pirámide luminosa representa el ascenso del

alma y está en oposición a la de sombra del principio. Recuerda asimismo que Kircher expone en uno de sus libros que los “egipcios solían distinguir entre una pirámide de luz que desciende del cielo hasta la Tierra y otra de sombra que aspira a elevarse hasta el cielo”. (454)

Quizá Paz no estaba al tanto del texto de Trabulse, por lo que el elemento científico no será tocado en su reflexión. Para Paz, quien logra recrear muy bien el proceso del viaje del alma en Kircher y en Sor Juana, el conocimiento estaría en el proceso o acto mismo del conocer que concluiría en una no-revelación.

No: *Primero sueño* no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el viaje espiritual. Durante el sueño el alma está despierta, algo que olvidan casi todos los críticos. El viaje –sueño lúcido– no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo; en verdad, el poema no termina: el alma titubea, se mira en Faetón y en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber. (455-56)

La observación de Paz no es menos acertada que la de Trabulse en cuanto a precisar el espacio intelectual que Sor Juana está proyectando en el poema, porque al final del poema no se da una revelación, el alma regresa al cuerpo para descubrir que ha llegado un nuevo día sin que quede una verdad absoluta de lo que se ha visto. Paz comprende que ese “sueño lúcido” nos habla más del “acto de conocer” que del conocimiento o de lo que se conoce; de esta manera, se coloca el conocer en el proceso mismo y no en el objeto de conocimiento, lo cual coincide con nuestra lectura del saber como curiosidad en la *Respuesta* que se hizo más arriba. Para Paz ese acto de conocer es, sin embargo, un saber: “El acto de conocer, incluso si termina en fracaso, es un saber: la

no-revelación es una revelación... el *acto de conocer* es, ya que no un conocimiento, un *saber*.” (461) Puede decirse de lo mismo de la inclinación y ese deseo de saber que encontramos en la *Respuesta*, donde el conocimiento se traslada en el proceso de los ejemplos metafóricos, lo cual es una forma de comprender (una perspectiva) más que conocer un objeto concreto. La curiosidad como inclinación y el acto de conocer implicarían, finalmente, no una revelación sino una continua interrupción. Si Vossler afirmaba que “el poema cósmico de la monja mexicana se nos muestra a la vez tardío y prematuro; expresión rezagada del barroco y precursora alborozada del Iluminismo” (citado en Paz 456), el crítico mexicano nos dirá “poema barroco que niega el barroco, obra tardía que prefigura a la modernidad más moderna...” (456) Tanto para Vossler como para Paz el poema de Sor Juana se encuentra en medio de dos mundos, no es completamente de la Ilustración, pero su no-revelación se distancia a la vez del barroco. Sin embargo, se puede argumentar que si el saber en el poema está en relación con la forma y no así con el objeto, eso precisamente convertiría al poema en barroco, en el sentido de que desplaza el tema a la forma, el saber como no-revelación es ese saber del viaje. La disyuntiva, al parecer, se encuentra en que para Paz el barroco representa más un espacio donde el saber racional o científico moderno se niega, de ahí que apoye la idea de un barroco apegado a la Ilustración cuando en verdad Trábulse nos advierte correctamente que en el barroco se encuentra una combinación de conocimientos. Otro punto tiene que ser señalado, cuando Paz despliega su propuesta de la no-revelación, se pierde de vista la figura Kircher. Una posible propuesta a esta ausencia llegará a inicios de la década de los noventa con *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con*

*los novohispanos* (1993), donde Osorio Romero considera que este poema de Sor Juana está negando las propuesta de Kircher de un saber absoluto.

Octavio Paz señala con perspicacia que el *Primero sueño* da un sesgo diferente a la tradición de los sueños; lo hace, afirma, porque Sor Juana termina el poema en una no visión. A esta ruptura Paz la califica de “grave y radical”; apunta además, que ella es “un signo de los tiempos”. Me parece que, vistas las cosas desde la perspectiva del *Ars combinatoria*, la conclusión de Paz adquiere mayor peso. En efecto, el *Primer sueño* termina con la plena aceptación de los límites de la razón y, en consecuencia, de la incapacidad del entendimiento para conocer todo. Es decir, el *Primer sueño* marca el término del enciclopedismo. Es por tanto, un alegato contra Kircher, contra su *Ars combinatoria* y contra la tradición en ella resumida. Pero, al aceptar Sor Juana los límites de la razón, no renuncia al afán de saber, sino que acepta los saberes parcelados y, por ende, el poema no es, ni manifestación del escepticismo ni, como quería Vossler, una “expresión rezagada del barroco”; más bien, como él mismo lo apuntó, es un precursor del Iluminismo, o mejor, como escribe Paz, el “poema barroco que niega al barroco”. (XLIX)

Osorio ha percibido igualmente que en la conclusión de Paz ha faltado añadir a Kircher, de esta manera, el poema de Sor Juana cobra un nuevo cariz: la no-revelación termina siendo un “alegato contra Kircher, contra su *Ars combinatoria*”. De esta forma, Sor Juana no es una pasiva lectora de Kircher, como lo dieron a entender los críticos vistos hasta aquí, sino que su poema cobra una distancia crítica de las propuestas del conocimiento de Kircher. Esta observación ha sido recogida por Paula Findlen en su ensayo “A Jesuit’s Books in the New World. Athanasius Kircher and His American Readers” (2004). La historiadora nos dirá, siguiendo la idea de Osorio, que si bien el poema de Sor Juana recoge varios elementos de la obra de Kircher, al final termina siendo una crítica devastadora de sus postulados.

While the fictional Kircher of the *Itinerarium exstaticum* discovered a cosmos that shattered the old Aristotelian-Ptolemaic cosmology in favor

of the Tychonic compromise that incorporated elements of Copernican astronomy into geocentrism, Sor Juana's poetic alter ego, a female Soul who "cast her gaze across all creation," advocated no particular system of the world. Her ambitions were far greater and more deeply philosophical. The infinity of Kircher's system that troubled Jesuit censors was also present in her dreams as her "soaring intellect," freed of all corporeal constraints, measured "the vastness of the Sphere." But Sor Juana's soul did not find any resolution to her questions through a cosmic voyage. If anything, kircherizing produced further uncertainties. The struggle for knowledge, as she reminded her readers, was a battle from which reason did not always emerge the simple victor. Hers was a soul cast adrift in an ocean of knowledge, a ship periodically run aground "upon the mental shore," in search of a method yet unwilling to believe that even the most structured approach to knowing could construct a satisfyingly complete system of knowledge when it had difficulty explaining the smallest, simplest parts of nature. In the end, we must see Sor Juana's *Primero Sueño* as a respectful, admiring, but ultimately devastating critique of Kircher's own intellectual assumptions. (353)

Findlen, como una de las voces más especializadas hoy en día sobre Kircher, nos da una visión más completa de la distancia que Sor Juana toma en relación a la obra de Kircher. Esa capacidad crítica de Sor Juana era un elemento faltante en las primeras aproximaciones, una que puede empezarse a dilucidar ahora con los estudios de Kircher y Sor Juana (más adelante se analizan otros puntos donde Sor Juana cobra distancia de Kircher). Ahora bien, todos los puntos presentados sobre el posicionamiento de Sor Juana frente a Kircher me parecen en gran medida correctos: existe un pensamiento filosófico, hermético, literario, científico en el poema; sin embargo, en todos los estudios críticos se ha olvidado enmarcar la mentalidad del coleccionista barroco.

Se debe tomar en cuenta el cuarto conventual, donde la monja coleccionaba distintos libros, instrumentos de medición, relojes, joyas como ilustran varias pinturas realizadas a la monja. Su estudio estaba lleno de obsequios y objetos que ella había ido coleccionado o que habían llegado como obsequios. Por lo tanto, no era tan sólo Sor

Juana sino todo un ámbito social que encontraba en el objeto curioso un detalle agradable para ser regalado. Sobre ese ambiente de la colección alrededor de Sor Juana, Merrim ha hecho una importante observación al señalar las relaciones sociales que estaban en juego en ese ir y venir de objetos de la adulación.

Sor Juana's poetry fleshes out the actual inventories. It reveals an incessant flow of objects back and forth between the nun, her admirers, and her patrons. Jewelry, roses, pottery, rare foodstuffs, exquisite items of clothing, portraits, and mechanical devices: all were worldly objects, treasured or expendable, in the nun's possession. Sor Juana cultivates a gift economy in which she barter objects and poems-cum-objects for favors, and sends poems on objects as object-substitutes in return for presents she had received but could not reciprocate in kind. (*The Spectacular* 128)

Si Kircher está muy bien relacionado en el mundo, lo cual le granjea la oportunidad de recibir objetos de distintas partes, Sor Juana también goza de una fama que le permite crear toda una red de relaciones a través del intercambio de objetos (incluyendo también sus propios poemas, objetos éstos dignos de colección). Volviendo al poema de Sor Juana, se puede detectar que ese espacio donde se dan las relaciones es visto como un cuerpo, oficina o gabinete donde el saber se organiza y donde, finalmente, ocurre esa no-revelación. Es en la mentalidad del coleccionista de curiosidades donde Sor Juana debe ser comprendida en toda su complejidad, porque la colección contiene ese saber científico, filosófico, místico de que han hablado todos los críticos hasta el momento, y es en este espacio que se pueden comprender otras diferencias que se observan en el poema y la obra de Kircher. Así, por ejemplo, Kircher en su *Itinerarium exstaticum* (1665) nos presenta a Cosmiel, un ángel que lleva por el universo a Teodidacto (que en verdad puede ser interpretado como Kircher) mientras su cuerpo

descansa en el mundo terrenal. Kircher tiene un ángel de guía en su viaje estático, en el poema de Sor Juana, el alma se iguala a Nictimene, quien acechaba y deseaba robar el aceite del saber de Minerva, diosa de la sabiduría. El alma de Sor Juana entra en el espacio de la noche de forma más sigilosa y con indicios de querer conseguir el saber por un acto de temeridad más que por la guía bondadosa de un ángel; en otras palabras, no hay un intermediario en el texto de Sor Juana, el saber surge como una temeridad del mismo sujeto. De esta forma, en Sor Juana el saber se adquiere con cierta valentía y decisión, no se presenta en lo absoluto como una revelación traída por un arcángel. En este sentido, el saber de la monja revela una mayor individualidad, determinación y, quizá por ello, una soledad en la quietud absoluta de la noche universal, donde no hay viento o movimiento alguno. Ahora bien, en esta inmovilidad y soledad absoluta es un espacio donde todos los elementos se igualan entre sí.

El mar, no ya alterado,  
ni aun la instable mecía  
cerúlea cuna donde el Sol dormía;  
y los dormidos, siempre mudos, peces,  
en los lechos lamosos  
de sus oscuros senos cavernosos  
mudos eran dos veces. (185)

La identidad en el mar universal es absoluta: el sol que es un punto de referencia de lo que está “arriba” se equipara con los peces que son quienes están “abajo”. Esta noche-mar, por lo tanto, es un espacio donde las referencias acostumbradas de lo espacial quedan desplazadas y así lo luminoso se identifica con lo oscuro. El ascenso del alma en el conocimiento implica llegar y/o comprender este punto inmóvil de identidad. El ascenso del alma es así un viaje estático que se da por un espacio de confluencias, donde

los elementos más dispares se identifican y entregan una identidad sorpresiva. Por ello, el ignorar es parte fundamental de este saber absoluto, porque con el ignorar es que “el sayal mide igual con el brocado”, con el ignorar se llega a una igualdad o relación de los elementos, mientras que el saber social jerarquiza y determina: “El alma, pues, suspensa/ del exterior gobierno.” (184) Lo exterior en el poema es el gobierno humano y las diferencias entre los objetos. La suspensión o viaje del alma busca ese lugar “interior” de las infinitas y múltiples relaciones. Entrar a esta interioridad implica acercarse a lo infinito, a lo universal, mientras que lo “exterior” se remite a un porción limitada y tan sólo fragmentada de lo universal. La unidad entre lo natural y lo artificial también ocurre en el poema con lo cual se puede relacionar con la gran mayoría de los coleccionistas barrocos al relacionar el conocimiento corporal e íntimo con el funcionamiento de la maquinaria.

el del reloj humano  
vital volante que, si no con mano,  
con arterial concierto, unas pequeñas  
muestras, pulsando, manifiesta lento  
de su bien regulado movimiento.  
Este, pues, miembro rey y centro vivo  
de espíritus vitales,  
con su asociado respirante fuelle  
–pulmón, que imán del viento es atractivo  
que en movimientos nunca desiguales  
o comprimidos ya, o ya dilatado. (187)

El corazón es entendido como la maquinaria de un reloj, que es “rey y centro vivo” y al pulmón como un imán que atrae el aire al cuerpo: el conocer es un cuerpo íntimo, pero también universal (lo cual refiere a ese saber esotérico del magnetismo). Las imágenes de instrumentos en relación con órganos vitales nos remite nuevamente al

gabinete de curiosidades y reiteran aquellos temas centrales también en Kircher como el magnetismo y la correspondencia entre los objetos naturales y artificiales. El poema, de esta manera, puede ser entendido como un gabinete porque descubre o crea las ocultas relaciones entre los objetos a los cuales va interrelacionando en una red de metáforas aunque renuncie luego a crear un sistema completo del saber. Sin embargo, en este gabinete la ciencia constituye otra metáfora más en el campo del saber humanístico. Cuando Sor Juana nos habla del cuerpo como una “científica oficina” no creemos que la “ciencia” es sólo remitido al saber técnico o matemático, sino a todo tipo de conocimientos y, en especial, a su oculta o magnética relación. Así, el cuerpo, con sus distintos órganos es un lugar de profundo conocimiento si se lo relaciona con todo el saber adquirido. La imagen de la “oficina”, por otro lado, nos entrega la comprensión de que el poema-cuerpo-oficina se presenta como un espacio donde se dan experimentos y se acumula el conocimiento. Es desde este espacio que se da el viaje estático en la “científica oficina”, donde el alma llega a los cielos donde hace referencia a Ptolomeo, a los egipcios y al poeta ciego Homero.

bárbaros jeroglíficos de ciego  
error, según el Griego  
ciego también, dulcísimo Poeta...  
según Homero, digo, la sentencia,  
las Pirámides fueron materiales  
tipos solos, señales exteriores  
de las que dimensiones interiores  
especies son del alma intencionales. (191)

La referencia a la doble ceguera, de los egipcios y de Homero, nos indica, a la vez, que se puede ver con mayor claridad que las pirámides son “señales exteriores” de “dimensiones interiores”. Lo “piramidal”, imagen con la que se inicia el poema, es la

indicación de una nueva conciencia espacial, donde lo interior y lo exterior quedan unidos por esta sola “señal”. Este punto donde los espacios se unen es el lugar donde ocurre el poema, es su centro vital, respiratorio y es el lugar donde se acumula el saber, su “oficina”, archivo, gabinete. En este punto ciego, el espacio se crea por el cruce de lo interior con el exterior como en una secuencia de pliegues que interrelacionan mutuamente (Deleuze).

que como sube en piramidal punta  
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,  
así la humana mente  
su figura trasunta,  
y a la Causa Primera siempre aspira  
—céntrico punto donde recta tira  
la línea, si ya no circunferencia,  
que contiene, infinita, toda esencia- (191)

Sor Juana plantea nuevamente que el centro y la circunferencia no deben ser concebidos como elementos opuestos. Recordemos que cuando Sor Juana nos habla del punto y circunferencia lo hace para hablarnos de un libro de Kircher: “Así la demuestra R. P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas creadas.” (56) Esta conciencia espacial y magnética es un saber metafórico, un saber de metáforas que nos hablan de la concentración y expansión del conocimiento. Sin embargo, en el poema de Sor Juana el viaje se hace por cuenta propia, es decir, no tiene un guía, un mediador. En el poema el alma tiene que ir detrás del conocimiento (o del acto del conocimiento) como alguien que va a robar algo precioso. Existe así, una sensación de riesgo, de aventura personal en el poema que no se encuentra en la obra de Kircher. Siguiendo esta reflexión se puede decir que si bien es cierto que el poema termina

con una interrupción, con la luz del día que detiene el viaje del alma (dando a entender que no se ha alcanzado una iluminación y poniendo de manifiesto que es imposible un saber absoluto), habría que considerar que esa reflexión surge no tanto en oposición directa a las propuestas de Kircher, sino la afirmación de una individualización en el saber, quizá entendida como aquel acto del conocimiento que observó Paz. Sin embargo, la mayor individualidad de Sor Juana se hace evidente en la ausencia de guía (ya se la de un arcángel o la de Kircher) y en la interrupción de una revelación. Con ello su individualidad, como ser cognoscente, se mantiene distante de sistemas gigantescos y universalistas.

### **El Cuerpo Social del Saber**

No debe limitarse el proyecto de Sor Juana del saber y la curiosidad a textos tan complejos como *La Respuesta* y el *Primero Sueño*. Los villancicos, escritos entre 1676 y 1691, deben ser leídos también como parte de su propuesta del saber. Los villancicos fueron creados para ser representados de forma popular y teatral en las iglesias como parte esencial de la evangelización cristiana y como identificación del poder en el ambiente de la fiesta barroca. Al respecto, Mabel Moraña en la introducción a *Relecturas del Barroco de Indias* (1994) ha señalado que en la fiesta barroca “se celebran y ritualizan los dogmas que sustentan el imponente edificio de la fe y la razón de estado”, pero que la celebración daba paso también “al culto de lo subversivo y secreto de la Razón que anuncia una modernidad nutrida por el espíritu de la ‘contraconquista’ y los sentimientos protonacionales.” (i) De esta manera, se puede deducir que los villancicos jugaban un rol doble en la sociedad novohispana: primero eran una representación teatral

y pedagógica del poder religioso e imperial, y, segundo, eran un instrumento para la creación de una subjetividad americana que iba creando su identidad en el deseo de ser (saber) cada vez más autónoma de los centros de poder imperiales.<sup>4</sup>

Para comprender como funciona el ser/saber en los villancicos analizaremos en primera instancia la *Asunción* de 1676, en el cual se encuentra la apuesta que se da entre dos opuestos: el Cielo y la Tierra y, ¿de forma secundaria?, entre Jesús Cristo y la Virgen María. La palabra *apuesta*, que se usa en el villancico, nos indica las mismas raíces populares del villancico que es usado con una voluntad educativa; se pone de esta manera temas teológicos y políticos en formas y tonos populares, de ahí que el villancico siendo de origen rural logra tomar parte en las importantes y centrales celebraciones religiosas y las fiestas de la ciudad. En la apuesta se pone de manifiesto la dualidad, base mental sobre la que se mueve la razón imperial, así el Cielo aboga por la Virgen quien representa el ascenso y la glorificación con estrellas mientras que la Tierra apela por Cristo quien representa el descenso y el padecimiento con espinas. ¿Cuál es más importante?, ¿quién es primero y quién segundo? La apuesta termina en un campo neutro o abierto donde los opuestos carecen de sentido y no pueden imponerse definitivamente sobre el otro, y es en ese espacio que otras voces plurales pueden encontrar un espacio de confluencias. La voz totalitaria de algún poder es desplazada y sustituida por un saber donde los opuestos entran en tensión y negociación. La rivalidad de la apuesta (que también puede

---

<sup>4</sup> Josefina Muriel en *Cultura femenina novohispana* (1982) ha hecho una pertinente reflexión sobre el carácter popular y público sobre los villancicos: “El pueblo que llenaba las catedrales la oía, la entendía y sentía que se identificaba con esa que era su voz. No entendía el latín de los maitines, pero sí comprendía el castellano, el náhuatl, la jergonza de las mezclas, y la sencillez de lo que se decía, aprendiendo por ello su gran lección de teología.”(80) Por otro lado, Marie-Cecile Benassy-Berling en *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz* (1983) considera que a través del villancico “el pueblo encuentra en la iglesia su propia imagen deformada con una intención a veces paródica, pero sin crueldad... Todo permite pensar que, en el plano socioliterario, el género no era tomado en cuenta para nada. Si los villancicos eran editados, apenas si eran conservados.” (46) Para un análisis más profundo a sobre el contexto cultural y literario del villancico ver también *Los villancicos de sor Juana* de Martha Lilia Tenorio.

entenderse como colocarse firmemente en un lugar, como *apostarse*) no se resuelve como lo haría un acto violento donde tiene que haber un vencedor y un vencido; por el contrario, en el villancico se da otra solución al conflicto: los enfrentados se integran y llegan a componer una nueva unidad (múltiple) la cual no está basada en la exclusión. A través de esta apuesta, que tiene la función de *abrir* el espacio en los villancicos de la “Asunción”, entramos entonces en contacto con las múltiples voces que se encuentran más adelante en el texto (así, por ejemplo, la voz en latín, dos voces de hombres negros que se oponen entre sí, luego un “Mejicano lenguaje”). La apuesta es, de esta manera, una puerta o preámbulo que nos conduce a un espacio donde las jerarquías han sido parcialmente desplazadas para dar paso a otras voces.

La apuesta llega a cobrar un cariz político y religioso, si por otro lado, se contextualiza la presencia e importancia de la Virgen María en el Nuevo Mundo en la época de Sor Juana. De esta manera, en la apuesta puede hacerse una relación entre Cristo-Viejo-Mundo y Virgen-Nuevo-Mundo. A este respecto, Alberto Pérez en su ensayo “La compuesta de flores maravilla: Francisco de Castro” (1999), estudia la trascendencia religiosa y política que tenía la Virgen María en el siglo XVII y en especial la figura de la Virgen de Guadalupe, aparecida a Juan Diego Cuauhtlatoatzin (1474-1548) en 1531 en el monte del Tepeyac. La presencia de la Virgen en el Nuevo Mundo implicaba la imagen de una madre protectora que resolvía los antagonismos en un sincretismo racial y cultural, con ello se deseaba dar también un nivel de autonomía e importancia para América. De hecho, la aparición de la Virgen de Guadalupe en América implicaba la realización de las profecías bíblicas en las cuales la Virgen completaba la misión de Cristo en la tierra. El Nuevo Mundo, entonces, entraba en la historia sagrada y

universal, y la colonia se justificaba por la predestinación a la grandeza mexicana, la cual podía no ser sólo equiparada con las europeas sino que era incluso mejor, dado que implicaba el paso último y excelso de la redención del hombre con la aparición de la Virgen María.

El sangriento proceso de la conquista es justificado por la necesidad de preparar el descenso de María. Los teólogos deducirán que Dios creó el Viejo Mundo para descenso de Cristo, según *Adán de la creación* y el Nuevo Mundo para que pudiese descender la Virgen María de Guadalupe, como *segunda Eva*, igualando la aparición de Guadalupe a la de Cristo y otorgándole el significado de cumbre y culminación de la obra redentiva de Cristo. De tal manera se cerraba el ciclo iniciado con las primeras profecías del Viejo Testamento, las mesiánicas, de la muerte de Cristo en el monte Calvario, ahora con el cumplimiento de las profecías marianas del Apocalipsis por medio de la Virgen en el monte Tepeyac... Consecuentemente de ello resultaba la idea de ver en España, la nación aún dominante, tan sólo un instrumento para develar la verdadera importancia y grandeza de México. (“La compuesta” 671)

De esta manera, la Virgen María no involucraba tan sólo un acto de simbiosis sino una redención final del Nuevo Mundo. Con ello se daba una mayor participación a México en la historia sagrada de las profecías bíblicas y América pasaba a ser parte misma del centro a través del saber con más prestigio de la época, que era el religioso. Esta lectura teológica era sin duda obra de una sociedad criolla que deseaba adquirir mayor importancia y construir una identidad frente a la europea, claro está sin alejarse completamente de los centros religiosos e imperiales, puesto que de esos centros provenía el poder, el honor y la legitimidad. El cuerpo de la Virgen es, de esta manera, construido como el cuerpo social conformado por diferentes voces y rostros que entran en escena para leer su diálogo. Yolanda Martínez-San Miguel en “Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana”, presta atención

especial a las tensiones que entran en juego en esas múltiples representaciones, las cuales no siempre se construyen como un cuerpo armónico y de pacífica solución.

Saber y experiencia se vuelven a vincular en estos textos para apuntar hacia la imposibilidad de postular un solo modo de conocer, que pueda contener la diversidad de subjetividades que intentan entablar un diálogo en los textos comentados. Las voces que intervienen en los villancicos estudiados coexisten sin asimilarse completamente, trazan puntos de contacto al mismo tiempo que evidencian los límites del proceso didáctico, de identificación comunitaria de una fe, y del proceso representativo mismo que se extraña y exterioriza en la construcción de ciertas voces que le resultan un tanto incomprensibles. En ese sentido, lo que los villancicos de Sor Juana sugieren desde su estructura misma es que en América el saber surgía como un campo de múltiples negociaciones, donde ya no era posible sostener un paradigma cognoscitivo unívoco, absoluto e ilimitado. (8)

Más que una resolución arbitraria de los conflictos, lo que podemos leer con la diversidad de voces y saberes en el villancico es ese proceso de negociación, de dar espacio a la voz del otro. El saber, de acuerdo a este contexto, no sería la voz autoritaria, sino otro punto de vista, una voz alternativa que se superpone. Mabel Moraña en su “Poder, raza, lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de sor Juana” (1995), considera también que la múltiple sociedad novohispana se representaba a través de los villancicos. El énfasis en “Poder, raza, lengua” es colocado, de esta forma, en aquella superposición, *collage* o retazos de esas voces que siendo marginales se presentan en eventos públicos centrales, poniendo de manifiesto, de esta manera, la naturaleza múltiple de la sociedad americana.

De esta manera, el villancico es en sor Juana una exploración de los márgenes y de la alteridad en el interior de la “nación criolla”: el negro y el indio como márgenes del criollo, la oralidad como margen de la escritura, el náhuatl, el habla de los esclavos, el portugués del navegante e incluso el latín como márgenes del castellano, lo vernáculo y lo popular como márgenes de las

formas canónicas, el paganismo como margen de la cristianización, lo pre o para-hispánico como margen del proyecto imperial unificador y homogeneizante, la fiesta como margen de la doctrina, el Otro como margen del Yo. Sin embargo este margen (social, cultural, ideológico) aunque conserva su carácter periférico y subalterno dentro de la estratificación virreinal aparece enclavado, por la magia de la literatura y de la fiesta barroca, en el espacio mismo de la “territorialidad” criolla, mostrando lo exógeno (exótico, exterior, foráneo) como inherente a lo americano. Con este juego de interiorización de la exterioridad se cancela toda posibilidad de un proyecto criollo basado en la ilusión de una centralidad homogeneizante, exclusiva y excluyente, como si los sectores que habitaban la periferia de la ciudad barroca hubieran traspasado sus muros en un ritual carnavalesco y subversivo, hasta lograr instalarse en el cuadrángulo acotado de la discursividad colonial. (128)

El conflicto de las diversas voces, por lo tanto, no se borra, sigue presente y esa tensión social, de lo marginal en el centro, trae a su vez (ya sea teatralmente) la posibilidad de una inclusión. Habría que añadir que si bien los villancicos representan esa pluralidad, donde cada voz busca su lugar o su alternancia con otras voces, el criollo tampoco se encuentra en un lugar inmóvil o tiene toda la autoridad. En *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericana* (2004) Moraña ha señalado la tensión también existente en el criollo: “De ahí la imagen jánica que ha sido utilizada para simbolizar esa naturaleza dual y conflictiva del letrado criollo, intelectual orgánico de un sistema que le entrega un identidad des-integrada y alienada de sus propias raíces americanas” (31). Esta escisión en la que viven los criollos: ser centro en el Nuevo Mundo, pero ser, a la vez, el margen en relación al Viejo Mundo. La voz del criollo, como otras, está, en ese sentido, como las otras: voces marginales que intentan incluirse en la voz de autoridad o central. En todas estas móviles posiciones de los sujetos americanos el saber también se desplaza y se autoriza de acuerdo a dónde o con quien se posiciona la voz.

### **La Imagen Jánica del Criollo: Espinosa Medrano**

Esta imagen jánica del criollo, que bien ha señalado Moraña, puede encontrarse en diferentes lugares de la América española de ese siglo. Por ejemplo, semejante tensión ideológica y teológica se observa en los textos del peruano Espinosa Medrano (1629-1688), apodado y mejor conocido como el Lunarejo. José Rodríguez, analizando un sermón de Medrano, nos llega a indicar esa tensión o competencia americana con los centros de poder político y religioso de Europa.

Ufano el Lunarejo encuentra la ocasión para contraponer el Viejo y el Nuevo Mundo: “Con este patrocinio compita Lima con Roma, que acá tenemos a nuestra Rosa, que presentar ufanos al Ámbito Soberanos de los hombres.” Términos como *compita*, *equivalga*, *emule*, *contrapese* evidencian que se parte de una consideración general de desigualdad entre los dos continentes y que la argumentación está orientada a revalorar la oposición que el Nuevo Mundo y sus habitantes ocupan en el curso universal. (166-67)

Estas formas de entender el barroco americano dentro de esa “competencia” están estrechamente ligadas con la formación de una identidad hispanoamericana en el barroco. Al respecto, sobre esta coincidencia, Alfredo Roggiano en “Para una teoría de un Barroco hispanoamericano” (1994) plantea que el barroco en la colonia sólo podía llegar como contrabando por el desprecio que se tuvo por esta estética extranjerizante por parte de los españoles. Roggiano señala que la estética barroca tuvo en América a su máximo defensor a Juan de Espinosa Medrano con su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662), el cual fue una defensa a favor de don Luis de Góngora (1561-1627). En la afirmación de una estética barroca que era atacada en la metrópoli Roggiano plantea “que es la *reconsideración* del Barroco como realidad *nascendi*, el *cómo ser* a partir de *crear consciente* y libre de una nueva visión del mundo y de la vida, la cultura y

el arte, que está en el alba misma de la fundación de una *criollidad* cada vez más independiente.” (9) El barroco estaría relacionado así con una comprensión ontológica del ser en la colonia, con la afirmación de una identidad que se basa en la creación, que es lo que en definitiva defiende el Lunarejo.<sup>5</sup>

Roberto González Echeverría en su ensayo “Poética y modernidad en Juan de Espinosa Medrano” (1993) da un paso más al proponer el *Apologético* de Medrano como un texto en el que surge la modernidad del barroco. Esta modernidad aparece no tanto por el tema sino, ante todo, por la forma: “El ‘alma’, el sentido de la poesía profana está contenida en su propia forma, no es algo separable de ésta, ya que la forma es el concepto en el que se expresa el ingenio. Aquí la modernidad del *Lunarejo* y del barroco en general. No defiende, pues, parte de la poesía de Góngora el *Lunarejo*; la defiende toda, y declara la forma inseparable de su contenido”. (193) El ataque que se hacía sobre Góngora era que sus poemas tendían al preciosismo, pero que en el fondo no se decía nada, no se hablaba del valor de los guerreros españoles ni de la legalidad de la conquista o de los reyes españoles. Muchos en España se preguntaban si el poema de Góngora era un insulto o un halago. Al respecto, Espinosa Medrano responde que a un profeta se le puede pedir misterios pero no a un poeta. De esta manera, la modernidad del barroco que ve González Echeverría estaría en relación con esa afirmación de la forma y cómo lo formal llega a ser el punto de composición en el poema. La relación entre la forma poética barroca de Góngora y la conciencia del criollo estaría, entonces, en un juego del desplazamiento, es decir, los criollos se saben un artificio, algo que está desplazado del

---

<sup>5</sup> Raquel-Chang Rodríguez ha prestado especial atención a las tensiones sociales e intelectuales en Espinosa, ver en especial “La subversión del barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano” (1994) y *El discurso disidente: Ensayos de literatura colonial peruana* (1991).

centro y, por ello, afirmarían esa sustitución, el ornamento, el artificio, el ingenio que se ha vuelto en finalidad en sí misma. El ingenio barroco es, así entendido, como “la toma de conciencia del proceso de revolver los modelos y crear a partir de ellos.” (191). El ingenio (que es la capacidad intelectual de la forma) tiene que ver así con el hecho de mezclar las fuentes, de ahí que tiene mucho que ver también con la capacidad metafórica y esta intelectual. El ingenio se utilizaría para crear un conexión y, a la vez, una distancia, aquella que los barrocos europeos establecieron con los clásicos y como los americanos lo hacen con el centro imperial. Sin embargo, hay que tomar en cuenta también que los americanos no son sólo epígonos como los europeos, ellos son epígonos de los epígonos, es decir, se configurarían como una doble fisura, la mayor de las curiosidades.

En la introducción de la edición del *Apologético* (1997), José Carlos González considera que Espinosa no desea efectivamente justificar a Góngora en contra de su propia estética barroca: “Espinosa entendió mejor que nadie en su época a Góngora. No necesitó, como algunos de sus defensores, tratar de dotar de contenido a unas *Soledades* que sólo eran juegos de palabras. Es más, no sólo no intentó disimular lo que para sus contemporáneos era un defecto sino que señaló con determinación que la poesía basaba su estética exclusivamente en el lenguaje.” (25) El elemento formal, sin embargo, no debe ser apartado de una capacidad intelectual, como bien lo ha señalado González Echeverría. Sin embargo, si Espinosa no quiere llenar de sentido a las *Soledades* eso no significa que él no haya construido todo un archivo de fuentes para defender su argumento. Habría que notar, de esta manera, que su saber se va a basar en una secuencia de diversas fuentes como bien lo ha observado Juan Vitulli en *Instable puente: una aproximación transatlántica al barroco colonial a través de la obra de Juan de Espinosa*

Medrano (2007): “Considero preciso destacar que el *Apologético*, al ser un texto que se basa en la glosa y el comentario de otros documentos discursivos, presenta una estructura argumental con diferentes niveles, donde las palabras de los otros (del portugués Faria y Souza, de Góngora o de los Padres de la Iglesia) son reubicadas en una serie singular y compleja. El *Apologético* se presenta, de esta manera, como una caja de resonancias tanto del archivo cultural peninsular como de esos discursos producidos en suelo americano que comienzan a interrogarse, tímidamente, a cerca de su lugar en el mundo.” (80) La colección, archivo, caja de resonancias, secuencia de diversas citas, que es el *Apologético*, intenta, desde esa multiplicidad argumentativa y de fuentes, sostener el elemento formal de las *Soledades* como una estética válida y efectiva.<sup>6</sup>

John Beverley en su ensayo “Sobre la supuesta modernidad del Apologético de Juan Espinosa Medrano” (1994) va a coincidir con González Echeverría en pensar que la modernidad del barroco se da efectivamente en ese espacio formal y que en el desplazamiento del tema es donde lo secundario cobra preponderancia (un intercambio que nos hace recuerdo a las voces marginales de los villancicos), así la recepción es la que más cuenta en lugar de la producción. Sin embargo, Beverley no está de acuerdo con Echeverría al parecer en dos puntos: el primero, que esa ansiada modernidad de la que se habla lo es en relación a la metrópoli y a los indígenas, a quienes se les imponía dicha modernidad; el segundo punto es sobre la continuidad que Echeverría ve en el barroco americano, una continuidad que en el fondo revela una visión lineal o teleológica de la historia. En su más reciente ensayo “Baroque historicism: Then and now” (2007), Beverley amplía esta propuesta para decir que entre la concepción histórica del barroco y

---

<sup>6</sup> Sobre la lógica en Espinosa Medrano ver el estudio de Walter Redmod, “Latin American Colonial Philosophy: The Logic of Espinoza Medrano” (1974).

la concepción latinoamericana del barroco en general no hay sólo diferencias sino profundas contradicciones. Según Beverley, el barroco del siglo XVII comprende la historia de forma circular, de nacimiento y caídas, apoya el reino de Dios en el mundo, mientras que el barroco latinoamericano actual entiende la historia como progreso o desarrollo encaminado a la nación y, finalmente, como fin de la historia.<sup>7</sup>

Estas reflexiones sobre el barroco americano pueden verse también en Bolívar Echeverría en su ensayo “Ethos barroco” (1994). En el ensayo de Bolívar se plantea que el cambio epistemológico vivido por el arte barroco europeo era paralelo a las formaciones de las sociedades americanas, de ahí que sugiera que el “mestizaje cultural” en la colonia es de naturaleza barroca.

La estrategia del mestizaje cultural propia de la tradición iberoamericana es una estrategia barroca, que coincide perfectamente con el comportamiento característico del *ethos* barroco de la modernidad europea y con la actitud barroca del postrenacentismo frente a los cánones clásicos del arte occidental. La expresión del “no” de la negación o la contraposición a la voluntad del otro, debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por exageración. Debe hacerse mediante un juego sutil, con una trama de “síes” tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirla el sentido, de convertirla en una negación. (36)

El juego barroco para Bolívar estaría en aquella cadena de afirmaciones que dan como resultado un negación, una distancia del modelo que se está copiando. Este proceso se observa tanto en el arte barroco europeo como en las sociedades criollas. Parece ser

---

<sup>7</sup> El enfrentamiento entre Beverley y Echeverría han originado otros ensayos, por ejemplo, el ensayo de Anthony Higgins, “Dos nuevas lecturas del barroco” (1995), el de Alberto Moreiras, “Mules and Snakes: On the neo-Baroque Principle of De-Localization” (2005) y el de Emilio del Valle Escalante, “Latinoamericanismo, barroco de Indias y colonialidad del poder: reflexión sobre políticas de exclusión” (2006). Aunque estos ensayos discuten los puntos de encuentros y desencuentros entre Echeverría y Beverley, creo que su mayor valor reside en que hacen visible la tensión que existe para pensar el barroco; es decir, por un lado el que se considere el barroco como un elemento subversivo del poder central, y, por otro, pensar que el barroco es parte del proceso de colonización y explotación de un poder imperial.

que hay un paralelo entre Bolívar Echeverría y González Echeverría cuando ellos piensan en los mecanismos de cercanía y distancia que opera en el barroco y que fueron utilizados por las sociedades coloniales en la creación de sus identidades. Esta forma de comprender el barroco rompe con la simple dualidad de clásico vs. barroco que también se discutió en el primer capítulo y, por otro lado, plantea un barroco latinoamericano que había sido negado por los críticos europeos. Así, tanto el “ethos barroco” como el “ingenio” nos hablan de un comportamiento social, de un barroco en la sociedad y también de un saber. Creo que es importante tomar en cuenta estas propuestas al momento de considerar aquellas reiteraciones transhistóricas del barroco que observa Moraña en Latinoamérica, porque según ella las prácticas barrocas contemporáneas neo-coloniales se relacionan intrínsecamente con las prácticas barrocas de las sociedades coloniales.

### **El Nuevo Mundo en la Historia Sagrada**

Ahora bien, si en Espinosa Medrano se plantea esa competencia jánica, de forma similar en el México de Sor Juana se produce una especie de *competencia* entre Cristo-Viejo-Mundo y Virgen-Nuevo-Mundo para poder incluir al Nuevo Mundo en la historia sagrada. Y si bien Sor Juana no da la supremacía a ningún polo, la Virgen termina siendo, sin embargo, la imagen en la que tienen cabida las contradicciones, las oposiciones y las múltiples voces: el cuerpo de la virgen es un lugar de confluencias de todos los conocimientos así como se presenta el cuerpo en el *Primero Sueño* como “oficina científica”. La Virgen toma así el lugar de ese saber femenino que anula las tensiones o, quizá mejor, que bien está compuesta de ellas. La Virgen es el cuerpo poético, social, de

sabiduría hecho de tales contradicciones como se puede leer en el villancico de la “Asunción” de 1679.

De hermosas contradicciones  
sube hoy la Reina adornada:  
muy vestida para pobre,  
para desnuda, muy franca. (236)

La Virgen encarna esa figura jánica del letrado criollo frente al centro imperial y los grupos subalternos. Y de ahí también que las figuras que adopta la Virgen sean de sabia, maestra y docta, es decir, cobra la imagen de este saber compuesto de opuestos y múltiples voces, las cuales Sor Juana está postulando como un saber novohispano. La virgen está así entre la fe y la razón, entre la tierra y el cielo, entre el Nuevo y el Viejo Mundo y es ese punto medio o neutro es que plantea su otro saber.

El tema de los opuestos, sin embargo, es algo que se encuentra a lo largo de la obra de Sor Juana y no es sólo remitido a la Virgen. Véase, por ejemplo, el romance “Finjamos que soy feliz” donde la voz poética conversa con su pensamiento y observa que no hay descanso para la inteligencia porque ésta está siempre entre dos opuestos:

Todo el mundo es opiniones  
de pareceres tan varios  
que lo que el uno que es negro  
el otro prueba que es blanco. (4)

Evitando caer en la sentencia o el veredicto final, que apoye a un lado de los opuestos, la voz poética concluye:

Todos son iguales jueces;  
y siendo iguales y varios,  
no hay razón para nada,  
de haber razón para tanto. (24)

Tanto en este poema como en el primer villancico el saber se suspende, deja de emitir su juicio y se alimenta de la contradicción y la interrupción. El saber deja así su lugar de autoridad y todo fragmento se convierte en centro. ¿Cómo pensar la centralidad del saber o de la fe desde esta comprensión descentrada de lo divino y lo humano?, ¿no estamos frente a un saber barroco novohispano que toma el discurso del sincretismo mariano como un saber femenino y como diferencia?, y, ¿dónde está la frontera entre la aceptación del poder y su subversión?

John Beverley ha advertido en su ensayo “La sobrevaloración de la literatura” (1994) que el juego barroco tenía en sí mismo estos espacios de poder y subversión: “La paradoja de la escritura del Barroco español, tanto en la metrópoli como en las colonias, es que fue a la vez una técnica de poder de una clase dominante en un periodo de reacción y una figuración de la conciencia de los límites de ese poder.” (27) Sor Juana se mueve en esa paradoja barroca y se alimenta de ella, su saber comprende que todo punto es un centro y que todo centro es también circunferencia y este cuerpo en movimiento, como la Virgen, se viste de contradicciones y tiene como centro su continuo cambio.

En el villancico de la Asunción de 1676 se puede encontrar desde el III hasta el VII diferentes representaciones de la Virgen; por ejemplo, la Virgen es autodidacta, docta, imparte cátedra de Teología, enseña el arte del bien decir y la retórica de las flores, es morena, está armada con resplandeciente armadura, es jueza que anula leyes injustas, batalla contra los demonios y media entre Dios y el hombre. La Virgen se presenta, de esta manera, sublimada pero también silenciosa y ese silencio es el silencio también de la mujer. Moraña señala que la mujer “no es una voz marcada e independiente” en los villancicos y que ella “no se representa como sujeto social sino como función articulada a

la matriz religiosa.” (*Viaje al silencio* 46) Pero quizá habría que preguntarse, por el contrario, si la voz femenina desaparece o si bien es una articulación de todas las voces fragmentadas en los villancicos, como puede dar a entender la Virgen en sus contradicciones o como ese saber hecho deseo y en proceso.

La fragmentación y el silencio son parte de la estructura del villancico. A este respecto “las minorías raciales que componían la sociedad colonial no hablan entre sí, sino que se expresan en parlamentos independientes aunque sea en el cuerpo de un mismo villancico.” (*Viaje al silencio* 48) El cuerpo que puede unir todas esas voces es la figura femenina de la Virgen cristiana; por ejemplo, los negros reclaman que tienen derecho a alabar a María y que en el ámbito espiritual ellos tienen una alma blanca o, bien, el indígena que ha golpeado con un palo al enviado de la autoridad y quiere comprar un santo cristiano para su protección. Pero hay que tomar en cuenta que una de las funciones principales del villancico no es dar paso al sujeto marginal para que sea un actor social sino tan sólo a su asimilación para poder tener control sobre él, y en esa función de absorción se está dando la construcción de una conciencia criolla que plantea su superioridad frente a negros e indios.

De esta manera, el subalterno social, racial, sexual es objeto de una sociedad criolla que lo está construyendo y al hacerlo se está reafirmado a sí misma, puesto que “la alteridad es una creación que permite establecer y fijar las fronteras de la identidad” (*Saberes americanos* 177). Pero aún cuando el villancico busca crear una identidad criolla no deja de ser un texto impermeable y los límites pueden ser revertidos, por ejemplo, cuando se canta en “mejicano lenguaje” y los oyentes no comprenden el *náhuatl* se produce una alteración de los roles, debido a que por un momento el poderoso criollo

está en silencio sin comprender el canto indígena. Quizá en ese sentido podamos releer a Georgina Sabat de Rivers cuando implicaba que “el tratamiento que se les da a los negros y al personaje más nuevo de los indios es más elevado y digno que el recibido a manos de los autores de los villancicos españoles” (“Tiempo, apariencia, parodia” 194). Pero si los personajes subalternos adquieren momentos en los cuales subvierten el rol de jerarquías no creo que haya sido un deseo de la sociedad criolla sino que puede estar ahí una crítica muy bien construida por parte de Sor Juana a la misma sociedad criolla. De esta manera, en los villancicos tendríamos no sólo la manifestación del poder criollo virreinal sino una filtrada crítica de Sor Juana, pensemos, por ejemplo, en su último villancico a Santa Catarina donde se nos habla de un niña muy sabia que fue considerada un peligro cuando es adulta, ¿no es Santa Catarina una representación de Sor Juana?, pero a la vez, ¿no es Santa Catarina importante para una sociedad criolla y su afirmación de un saber europeo?

El Nuevo Mundo, como causante de la transformación del saber en Europa, va a también asimilar y transforma el gabinete europeo. Sin embargo, no se ha querido limitar la discusión del saber barroco al espacio de las colecciones curiosas en espacios cerrados, sino comprender el funcionamiento del gabinete en textos literarios y productos culturales, como son los villancicos, los sermones e incluso los apologéticos en defensa de Góngora. De esta manera, si en el barroco el saber se representa como un arte de las combinatorias, en América la extrañeza y maravilla de la naturaleza y las personas que habitan el Nuevo mundo (imágenes coleccionables para el europeo) se superponen y se combinan mutuamente debido a las tensiones existentes entre ellos y los centros de poder en Europa. Así, si en el gabinete europeo todo debe representar un orden católico o de inteligencia, en el americano el campo social se convierte en el lugar de las combinatorias

más particulares donde el cuerpo de la Virgen, o de la poeta en su “oficina científica”, es el lugar de la nueva combinatoria, el lugar orgánico donde las antiguas idolatrías perviven en celebraciones masivas y espectaculares. Así, si el saber en el barroco se da en ese arte de las combinatorias de las colecciones particulares, América el gabinete se da en la ciudad, en la plaza, en los nuevos rituales, que son también un archivo, una superposición de voces y rostros. Ahora bien, si alguna ciudad virreinal ha sido cede de grandes eventos públicos, los cuales causaron gran estruendo en todos sus rincones al desplegarse gran cantidad de adornos y bienes materiales, esa ciudad fue, sin duda, la Villa Imperial de Potosí.

### **La Ciudad de la Cornucopia de Plata**

Potosí se fundó en 1545 gracias al descubrimiento de una gran veta de plata y en lo que se llegó a conocer como el Cerro Rico, al sur de la actual Bolivia. Muy pronto la ciudad de Potosí se convirtió en el centro productor de riquezas del virreinato del Perú y para el siglo siguiente llegó a ser una de las ciudades más pobladas y ricas de la América virreinal. Entre los escritores de esta notable ciudad, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1674-1736) merece particular atención, tanto por las descripciones como por las muchas historias que son relatadas en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Arzáns empezó a redactar su *Historia* en 1705 y siguió acuñando la escritura de este curioso texto hasta el día de su muerte. En las primeras páginas de la *Historia*, Arzáns calcula 160 años desde la fundación de Potosí hasta la fecha en la que comienza a escribir su relato, una de las conclusiones que le “maravillan” es que se han producido miles de millones de piezas de plata hasta ese momento y que esa gran riqueza que se ha extraído del cerro de Potosí “va

a parar no sólo a España mas también a todo el mundo, ordenando la divina providencia que unos reinos sirvan a otros y comuniquen su riqueza y participen de su gobierno, para bien de los unos y de los otros si usan debidamente de los bienes que tienen.” (11) En la *Historia* existe, por lo tanto, también una misión (divina) de que los relatos de Potosí son de interés universal dado que todo el mundo le debe su riqueza a esta poco común ciudad. Este sentimiento de universalidad puede comprobarse de forma muy tangible en la abundante enumeración de los bienes que le llegan a Potosí desde distintas parte del globo. Así, todo puede ser encontrado en esta ciudad, empezando con la variedad de frutas, medicinas y piedras preciosas; un variedad que seguirá en aumento al decirnos, por ejemplo, que de Tucumán llegan cedros y otras maderas, de Chile, mulas, bravos toros, gallardos caballos, de lugares como Santa Cruz, Cochabamba y “otras provincias y ciudades acuden con gran copia de cera, pieles de antas, baquetas, badanilla, miel de abejas, algodones en copos y tejidos, canastos y varias resinas”. (8) La variedad de estos productos naturales se complementa con la variedad de finos y sofisticados objetos que llegan de lugares como Portugal, Francia, Flandes, Holanda, Alemania, Génova, Calabria, Nápoles, Florencia, Milán, Roma, Venecia, Chipre, las costas de África, India Oriental, Ceilán, Arabia, Persia, el Cairo, Turquía, Terrante, Goa, China, Cabo Verde, Angola, Nueva España, Brasil, Panamá, Puerto Viejo, Quito, Cajamarca, Cuzco y más. De toda esta copiosa enumeración se concluye que el mundo se encuentra ajetreado por satisfacer a la consentida ciudad de Potosí, incluyendo, por su puesto, a la misma España.

Por gozarlo caminan y navegan los hombres con sus mercancías, conduciéndolas por ignorados y distintos mares, climas y provincias, ocupando infinita suma de navíos que las conducen de una regiones a otras por el Mar del Sur, Océano, Mediterráneo, Adriático, Jonio, Pérsico, Negro, Indico, Caspio, y en todos los demás del mundo, desvelándose

todos los reinos, provincias y ciudades de su universal máquina en perfeccionar cosas nunca vistas para servirle y deleitarle, de suerte que las de su querida España cada una de por sí le envía algún género distinto con que aventaja a las demás... Madrid con abanicos, estuches y mil juguetes y curiosidades... (8)

Las curiosidades de todo el mundo confluyen en la ciudad de Potosí porque, en gran medida, la ciudad misma es una curiosidad en sí, pensemos en la extrema riqueza natural que posee, una que, como el mismo Arzáns señala, moviliza al mundo entero. La particularidad y variedad, sin embargo, no sólo se encuentran en productos naturales o culturales que llegan de distintos puntos del planeta, sino también en los hombres y mujeres de distintas edades que llegan ansiosos de fortuna. Así, de esta manera, en la *Historia* se nos advierte que hacia 1650 la población era aproximadamente de 160,000 habitantes, los cuales transitaban por una ciudad que era digna de toda admiración por la disposición de las calles y la variedad de plazas, puentes, iglesias, conventos, monasterios, lugares de recogimiento, parroquias, cofradías, capillas, ermitas, beaterios, ingenios, como también por su Cabildo y su famosa Casa de la Moneda. Sin duda el objetivo de la descripción es despertar la admiración del lector, ello no es sólo visible por la variedad y lujo de los objetos descritos sino también por los adjetivos que se usan como admirable, magnífico, notable, milagro, celebrado, extraño, extremo, opulento, grave, portentoso, curioso, los cuales se repiten a lo largo de las descripciones y narraciones de eventos de esta “admirable” y “notable” ciudad de Potosí.

En el prólogo a *Relación general de la Villa Imperial de Potosí* (1959), Lewis Hanke, quien es uno de los mayores estudiosos de Potosí, ha reflexionado sobre la gran riqueza y cómo ella trajo nuevos entretenimientos y curiosidades a la ciudad.

La prosperidad duró unos dos siglos. En su transcurso, la Villa Imperial – tal el título que oficialmente le impuso el emperador Carlos V- fue habitada por una sociedad tan rica y desordenada como el mundo apenas había visto antes. El vicio, la piedad, el crimen, las fiestas de los potosinos, todo asumía allí proporciones enormes. En 1556, por ejemplo, a los once años de su fundación, la villa celebró la coronación de Felipe II con un festejo que duró veinticuatro días y costó ocho millones de pesos. En 1557 se invirtieron tres millones de pesos en formidables obras hidráulicas, progreso que anunció una era de prosperidad aún mayor. Hacia el fin del siglo XVI, los mineros ganosos de esparcimiento podían elegir entre catorce escuelas de baile y treinta y seis casa de juego, y tenían un teatro cuyos asientos costaban de cuarenta a cincuenta pesos. (10)

La importancia de la ciudad fue tan alta que incluso se fundaron otras ciudades para mantener el tránsito de mercancías y de minerales. Al respecto, Eugenia Bridikhina en su *Theatrum mundi: Entramados del poder en Charcas colonial* (2007), percibe que la riqueza que provenía de la minería le llegó a dar a Potosí un rol central en la zona.

Al norte, la necesidad de una rápida comunicación de la capital del Virreinato del Perú con La Plata y Potosí permitió la fundación de La Paz en 1548, como el principal eslabón urbano de la cadena de La Paz-Potosí-Cuzco-Lima; mientras al sur la extensión del territorio de Charcas se dirigió hacia las regiones nororientales argentinas en torno a Tucumán, que se convirtieron en económicamente independientes mediante la participación en la economía minera charqueña, abasteciendo a las minas de Potosí. A todas estas rutas se añadió el comercio ilegal rioplatense con Charcas. Como resultado, se puede hablar de un espacio económico de Charcas dominado por Potosí, como centro de poder y atracción mercantil, encajado dentro de la unidad administrativa del Perú colonial. (33)

La riqueza de Potosí atrajo el comercio local y global, manifestándose una variedad de productos, celebraciones y festejos públicos de todo tipo. Bridikhina toma especial apunte de estos eventos de *Noticias políticas de Indias y relación descriptiva de la ciudad de La Plata* (1639), de Pedro Ramírez del Águila (1596-1640), un texto donde se nos indica que en poco días se disponía de tablados en la plaza para convertir un

espacio público en un gran teatro donde se expusieran todas las curiosidades y lujos como pinturas, arcos triunfales, telas y terciopelos. Al respecto Bridikhina apunta: “La tapicería permitía cambiar las calles y plazas de la ciudad en un momento. Se combinaba lo visual y lo material por medio de arcos y flores y verduras, adornos de telas y sedas. A esto se sumaba el público que tenía ocasión de lucirse ‘las ventanas pobladas hermosas damas, curiosa y ricamente aderezadas’, todos los balcones, ventanas, puertas y cruceros ‘se habían cubierto de innumerable gente’... La entrada fue un ritual que incluía todas las instituciones y cuerpos de la sociedad y era considerada como uno de los más importantes realizados en la ciudad.” (*Theatrum mundi* 148) La ciudad se entregaba al alboroto general para lucir con gran intensidad la riqueza que se podían disfrutar.

Si estas descripciones de la ciudad pueden ser enmarcadas dentro de lo que hemos configurado hasta el momento como la colección de curiosidades, también debe considerarse las narraciones como otros “objetos” de curiosidad. Así, por ejemplo, se puede percibir que el texto de Arzáns está compuesto por diversas historias, muchas de las cuales tienen dudosas fuentes perdiendo por ello la credibilidad histórica, aunque no narrativa. Esto precisamente lo ha señalado García-Pabón en la introducción a *Relatos de la Villa Imperial de Potosí* (2000). Según el crítico boliviano las diversas fuentes y el juego entre lo verídico y ficcional lo emparentaría con textos literarios modernos.

El narrador de la *Historia* es un narrador moderno, a lo Cervantes y a lo Borges. Arzáns sistemáticamente difiere la autoridad del narrador a otros narradores, documentos, testigos, autores, lo que es, como se sabe, una técnica muy cervantina. Así, bajo el tópico del hallazgo del manuscrito dentro de calaveras, en tumbas, o sus fuentes de información son fantasmas o solitarios sobrevivientes de aventuras. Este narrador arzaniano es complejo en su experimentación técnica y llega al extremo de inventar historiadores de Potosí, al más puro estilo borgiano, que ratifiquen su propia narración. Estas técnicas literarias pretenden dar verosimilitud

histórica a la *Historia*, pero su verdadero fin es crear una verosimilitud puramente narrativa. De hecho estas invenciones narrativas no apoyan a la exactitud histórica, tal como lo han notado Hanke y Mendoza. (xviii)

La exactitud narrativa funcionaría así en el nivel del asombro, de los eventos maravillosos que ocurren y merecen ser narrados, es ahí, en esa coherencia narrativa de la sorpresa, que puede encontrarse la lógica barroca de la curiosidad. Las diversas fuentes de los relatos (ya sean reales o no) son parte también de la variedad de productos locales y globales, de las fiestas y celebraciones. Sin duda, la variedad de relatos y fuentes que no dejan de proliferar se complementan con la descripción de la misma ciudad. Ahora bien, toda esta maquinaria de asombros nos configuran a un orgulloso propietario novohispano, quien siente que su ciudad no tiene nada que envidiar a otras en el mundo, pero no por ello es un sujeto sin conflictos. Parece ser que cuanto más maravillosa sea la descripción mayor puede ser el deseo de reconocimiento, de saberse aceptado por culturas de ultramar. Por otro lado, la violencia que se narra a lo largo de la *Historia* nos revela conflictos que se desarrollan en el fondo mismo de la ciudad, de la cual, el criollo es su imagen: “Por medio de sus desavenencias políticas, de sus amores y odios, de sus milagros recurrentes, de su devoción religiosa, Arzáns nos da un fresco maravilloso de una sociedad en la cual un grupo, el criollo, se siente el legítimo sujeto histórico... Finalmente, Arzáns nos muestra el nacimiento del criollo no como una armonía ni siquiera como un enfrentamiento externo, sino como un conflicto al interior de la sociedad colonial y, sobre todo, en el interior de su alma; una violencia que puebla las calles de la Villa así como su intimidad.” (*Relatos* xxv) La tensión entre el lujo exterior y la violencia o caos interior son las que conforman a este nuevo sujeto americano. De esta manera, la estética de la maravilla, la cual se utilizó para realizar las primeras

descripciones de América, son recurrentes aún en la época virreinal aunque ahora se la emplea para configurar una diferencia, la del criollo y su ciudad de asombros. La nueva identidad del americano surgiría así en estas tensiones barrocas de la curiosidad y la violencia, del saber absoluto y la no revelación, como se fue observando a lo largo de este capítulo. Quizá, por todo lo visto hasta ahora, no es difícil de comprender aquellos múltiples espacios y tiempos que se superponen y combinan en la novela *Concierto barroco* de Carpentier y, posteriormente, se incrementan en la película *Barroco* de Paul Leduc. En estos productos barrocos contemporáneos la historia no es una sucesión de fechas lineales; por el contrario, así como todos los textos vistos hasta aquí, se nos presenta una historia de desplazamientos, de eventos u objetos curiosos que pueden ser mejor enmarcados en una colección abigarrada; la cual, como ya se ha visto, no se limita, en ningún sentido, a un espacio, sino que se constituye en el propio cuerpo social, en la procesión de la plaza o la entrada folklórica que finaliza en el altar de la Virgen morena. Esa constitución barroca de lo americano que ha surgido como tensión y sigue activa en muchas diferentes formas es el tema a desarrollar en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO IV

### LA CURIOSIDAD BARROCA DE LA CONTRACONQUISTA

#### Versiones del Barroco Americano

El venezolano Mariano Picón-Salas (1901-65), en su libro *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana* (1944), es uno de los primeros críticos americanos en observar que el periodo barroco “contiene una verdad soterrada que requiere más fina pupila psicológica para descubrirla” y que, a pesar de ser un periodo extenso y arraigado en nuestra cultura, es “el más desconocido e incomprendido en nuestro proceso cultural-histórico.” (35) Si bien el reclamo de Picón-Salas, a la crítica de su tiempo, parece acertada, de igual manera, debe percatarse su observación sobre la constancia del barroco en tierras americanas, sobre lo cual se apunta: “A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aun del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva.” (123) Estas dos afirmaciones contienen, al parecer, una contradicción inherente: el barroco fue un período más complejo y rico de lo que nos imaginamos, pero lamentablemente aún no nos evadimos completamente de él, los americanos seguimos siendo barrocos. No se puede dejar de percibir el tono de resignación y hasta de frustración de Picón-Salas al decirnos que “a pesar” de la Ilustración “pesa” aún formas barrocas en la sociedad americana; así, al no poder “evadirnos” de la presencia del barroco, los americanos no hemos llegado a ser completamente modernos e ilustrados. Aunque lamentablemente Picón-Salas sólo llega a hacer este breve comentario sobre la

persistencia del barroco americano, no deja de ser importante su observación del laberinto barroco en el cual el intelectual colonial y, también, el contemporáneo se encuentran presos al no poder aceptar o comprender por completo el saber moderno. Al respecto, el venezolano apunta una descripción importante del intelectual novohispano:

Vacilando entre la ciencia y la fe, desdeñando los métodos e instrumentos de medida que ya el pensamiento renacentista comenzó a aplicar en su estudio del mundo físico, el erudito colonial –como en los casos tan monstruosamente ejemplares del mexicano Sigüenza y Góngora y del peruano Perarlta Barnuevo- es un prisionero del laberinto. Aunque algo les haya llegado a través de sus voraces lecturas de las novedades científicas de Europa, carecen del método para extraer las últimas conclusiones. Cuando Sigüenza y Góngora disputa con el jesuita Kino y con todos sus contrincantes mexicanos acerca del cometa de 1680 que tanto terror despertó en aquel virreinato, sabía muy bien que los cometas no eran causa y señal de calamidades como lo escribía el jesuita, ni que se producían, tampoco, “por las exhalaciones de lo cuerpos muertos y de la humana respiración”, pero no ha vencido todavía, suficientemente, las supersticiones astrológicas de la época. Aun a fines de la Colonia, en las últimas décadas del siglo XVIII, cuando la física moderna empieza a penetrar en las universidades americanas, no se advierte tanto la sustitución de un nuevo sistema por otro, sino con más frecuencias la mezcla de una cosmología medieval con otra extraída de Newton o de Keplero. (150-51)

Picón-Salas es quizá también uno de los primeros en percatarse de la disputa que existió entre el mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) y el jesuita alemán Eusebio Kino (1645-1711), cuando estos dos intelectuales no estaban de acuerdo sobre si los cometas eran señal de eventos malignos en la tierra o no. Kino declaró a su llegada a México en 1681 que era gran conocedor de la obra de Kircher y en julio de ese año da a conocer su *Exposición astronómica* donde argumenta que los cometas eran exhalaciones de las estrellas y traían mensajes maléficos, como sucedió efectivamente con el terremoto de julio de 1681 debido al cometa que apareció en 1680 (año en el que también muere

Kircher). El panfleto de Kino contrastaba radicalmente con las propuesta de Sigüenza, quien había publicado en enero de ese año su *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos*, que intentaba despojarse de la imagen maléfica de los cometas. Kino, quizá sin desearlo, se había convertido en el antagonico de Sigüenza, quien por otra parte había recibido al jesuita con los mejores modales y también lo había introducir al mundo intelectual mexicano e incluso llevado a conocer a Sor Juana Inés de la Cruz (Paz *Las trampas* 312). Sin duda, Sigüenza se siente traicionado y cree que su nombre y honra están en peligro, debe demostrar que su conocimiento en astronomía y en las obras de Kircher eras superiores que el del europeo. Así, para finales de 1681 da a conocer *Libra astronómica y filosófica*. Como puede percibirse desde el inicio de este texto existe el argumento de que Sigüenza tiene que defenderse de los ataques recibidos y no dar a creer que porque Kino ha llegado de Europa sabe más.

Días ha llegaron a mis oídos algunas vagas noticias (que después se declararon realidades) de que cierto matemático oculto, con quien jamás tuve yo dependencia alguna, andaba previniendo a cuantos se les ofrecía, el que tenía escrita contra mí una apología que intitulaba *Examen comético* y que saldría a la luz cuando el reverendo padre Eusebio Francisco Kino publicase lo que actualmente escribía, impugnando el *Manifiesto filosófico contra los cometas*, que escribí y di a la estampa al principiarse este año; y aunque los que muy anticipadamente me lo avisaron decían no tenían que hacer aprecio alguno de aquel examen, con todo, instaban en que estuviese prevenido para el segundo, siquiera por el perjuicio en que todos estaban pensando que sólo por ser recién llegado de Alemania a esta Nueva España el reverendo padre había de ser consumadísimo matemático. (246-47)

El temor de Sigüenza es que los escritos en contra suya sigan apareciendo y es quizá por ello que decide escribir la *Libra*. Sin duda, la reacción en el texto de Sigüenza

ejemplifica muy bien lo que el intelectual criollo siente cuando existe la suposición de que un intelectual europeo como Kino sea un gran matemático tan sólo por llegar de Alemania. Al respecto Findlen, en su ensayo “A Jesuit’s Books in the New World”, comprende que lo que en verdad hace Sigüenza es una modernización o actualización de las propuestas de Kircher a diferencia de una lectura más tradicional de Kino.

How could Kino, European disciple of Kircher, be wrong, and Sigüenza y Góngora, his American counterpart, be right? Let his readers did not know, the criollo polymath provided the answer: Kino had misused Kircher and misread the *Itinerarium exstaticum*. The German Jesuits’ Kircher was antiquated –and astronomical ancient who advocated an outmoded view of comets. But Sigüenza y Góngora had more faith in Kircher’s ability to change with the times because he understood Kircher to be a scholar fascinated with new ideas, even if he did not always have reliable information. Sigüenza y Góngora found evidence of Kircher’s modernity, drawing his readers’ attention to a passage in the *Scrutinium pestos* where Kircher disavowed the opinion that comets indicated the course of future. (347-48)

Si Picón-Salas comprende que Sigüenza intenta ir más allá de las lecturas de sus colegas europeos no señala, sin embargo como Findlen, que ese sujeto criollo ya tiene una voz formada y, que por lo tanto, no es de ninguna manera un lector pasivo o adormilado. Este elemento activo del criollo es reducido en la lectura que nos brinda el venezolano, para quien el criollo y el americano moderno han quedado atrapados en el laberinto barroco por no haber alcanzado una modernidad ilustrada. Así, la afirmación de Picón-Salas pone el acento no en la agencia de Sigüenza sino en el hecho de que Sigüenza también pueda creer en textos religiosos y datos científicos, es decir, en aquello mismo que lo constituye como barroco.

Paz en *Las trampas de la fe* toma muy en cuenta las afirmaciones de Picón-Salas sobre la continuidad del barroco y cita al venezolano cuando realiza sus observaciones

sobre Sigüenza y Góngora y cómo el intelectual criollo vivía entre dos mundos: el de los estudios científicos y el de la magia. Paz utiliza esta distinción para hacer evidente que en América aún persisten esos mundos interrelacionados y que, por lo tanto, no se ha llegado a una plena modernidad.

En muchos aspectos fundamentales México sigue siendo una nación premoderna y lo mismo puede decirse del resto de la América española... Habría que añadir que también está presente en la vida política: el nepotismo y demás supervivencia del patrimonialismo español; en la vida familiar y en las relaciones sexuales, dominadas por las figuras alternativamente antagónicas y complementarias del Patriarca, el Parrandero y la Madre; y en otros rasgos de nuestra vida moral e intelectual, como el amor a las generalizaciones y el desprecio a los hechos particulares, a nuestra antipatía por toda explicación pluralista y nuestro nihilismo más bien cínico... nosotros hemos sido incapaces de adaptar nuestra tradición a las condiciones modernas. Sin embargo, no todo ha sido negativo: la otra cara de la incompleta y bárbara modernidad de nuestras clases acomodadas y de nuestros intelectuales “progesistas” es la cultura popular. Gracias al tradicionalismo del pueblo no somos simples caricaturas de las naciones avanzadas. (315-16)

Al igual que Picón-Salas, Paz comprende que el barroco del siglo XVII merece un mayor estudio y que fue un tiempo de gran vitalidad y creatividad; sin embargo, existe también esa lamentación de que los americanos no han logrado librarse del barroco, prevaleciendo, aún más, su lado negativo. Paz ya había anticipado este comentario en las primeras páginas su libro cuando se indica que si bien la América Latina del siglo XVII era más grande, próspera y activa que la anglosajona, ella estaba, sin embargo, cerrada al porvenir. De esta manera, para Paz la continuidad del barroco en América significa, esencialmente, estar cerrados al futuro, no ser completamente modernos, aunque, se note con cierta benevolencia, que gracias al “tradicionalismo del pueblo” las naciones americanas no han perdido por completo su identidad. De esta manera, si en el siglo XIX

el intelectual latinoamericano rechaza y quiere dejar atrás el mundo colonial, el intelectual de principios del XX va a encontrar (mejorando sus lecturas sobre el barroco) que no ha existido tal corte definitivo, lo cual puede traer la sensación de atraso y encierro en el pasado.

En *Ensayo de contraconquista* (2001), Gonzalo Celorio (1948) inicia su reflexión sobre el barroco americano haciendo referencia a una conferencia que dio Octavio Paz en el colegio de San Ildenfonso en los años ochenta. Celorio nota que Paz llegó a manifestar en esa ocasión que a los americanos “lo que nos faltó fue el equivalente de la Ilustración y de la filosofía crítica. No tuvimos siglo XVIII.” (89) Así, Paz considera que al comienzo de la era moderna en América también se da una separación, de ahí que “la historia moderna de nuestros países haya sido una historia excéntrica”. Al respecto, Celorio considera que en la reflexión de Paz continúa con “el ancestral paradigma que opone la racionalidad europea al primitivismo americano... civilización *versus* barbarie”. Para Celorio el que no se haya tenido siglo XVIII en América no significa que no existió crítica americana, en todo caso, indicaría que “nuestra crítica adopta modalidades específicas”, diferentes de las europeas. Convertir lo ajeno en propio sería la originalidad americana y, en ese espacio, es que se goza de una crítica particular, “la que se genera de la superposición –y no del desplazamiento ni de la ruptura– de un sistema ilustrado en un sistema barroco”, así “los sistemas críticos modernos, resuenan, aquí, en un espacio barroco.” (92) Fuera de un pesimismo que descansa en bases eurocéntricas, como las de Picón-Salas y Paz, Celorio considera que la característica especial de la crítica americana se daría en relación a un sistema barroco, el cual no habría sido sustituido o desplazado por completo por la Ilustración, como sucedió en Europa, sino, por el contrario, sería el

sistema crítico moderno el que habría llegado a ser absorbido por un cuerpo barroco. Ahora bien, lo que dice Celorio no es opuesto a lo que afirman los dos críticos anteriores, lo que cambia radicalmente es la apreciación o valoración sobre el barroco como parte constitutiva de la historia latinoamericana. Primeramente, Celorio considera al barroco como un elemento reflexivo y muy activo, una forma de pensar que ha asimilado a otras corrientes filosóficas e intelectuales, y no así como un lastre, un bulto de perversiones y enfermedades sociales donde el americano ha quedado preso. Sin embargo, para comprender al barroco como un espacio activo y transformador se debe considerar en primera instancia que el barroco en los virreinos no fue tan sólo un instrumento para mantener el control de la sociedad novohispana o una forma de mezclar fe y ciencia. Aquí, es donde Celorio se relaciona con las propuestas del cubano José Lezama Lima (1910-74), quien ya en la década de los cincuenta había propuesto que el barroco americano era una forma de vida, un disfrute y, fundamentalmente, un arte de la contraconquista. Así, el barroco americano tendría sus raíces en la transformación y reinención más que en la simple repetición o el atontamiento. El barroco de la rebeldía y la resistencia de Lezama se basa sobre la asimilación y las combinaciones más que en la creencia de que el barroco se limita a un solo campo e saber (ya sea científico o místico). Entre Lezama y Paz existe así una gran diferencia sobre el barroco: para Paz que el intelectual novohispano relacione ciencia con magia implica una especie de atraso, sin embargo, para Lezama en esa combinatoria barroca se encuentra un elemento creador y de resistencia porque la resistencia barroca se basa en la asimilación y la transformación.

Para críticos como Picón-Salas y Paz la pervivencia del barroco implicaría una negación a la tradición intelectual americana; por ello, Paz prefiere hablar de

“parranderos” y de “populismo” para indicar la pervivencia del barroco. Sin duda, desde un punto de vista “ilustrado” y su modernidad existe la certeza de que el barroco representa un subdesarrollo, pero desde la combinatoria barroca, desde donde Lezama y Celorio quieren observar la historia americana, no existiría tal ruptura o secuencia lineal del tiempo, por el contrario existe el reto de comprender la historia desde distintos puntos de vista (temas que trataremos más adelante). La aceptación de una pervivencia del barroco en América implicaría comprender la historia fuera de la imagen del tiempo como una línea progresiva y causal. Los críticos que celebran la modernidad del barroco en América, han señalado ese elemento transformador del barroco, el cual continuamente cuestiona concepciones históricas e intelectuales eurocéntricas más que ser un signo de encerramiento y atraso. Entre esos críticos hay que sumar a Irleamar Chiampi, quien en su ensayo “La historia tejida por la imagen” (1993) ha señalado que el sujeto barroco de Lezama (irreverente, corrosivo, rebelde y devorador) se contrapone al novohispano de Paz (patético, dilacerado y solitario). Quizá por ello, Chiampi propone más tarde en *Barroco y modernidad* (2000) que para entender la modernidad del barroco en América Latina se tiene que comprender la función devoradora y asimiladora del barroco.

La relación barroco-modernidad aquí tratada procura ubicarse más allá del debate académico generado por la oposición entre un concepto del barroco como estructura histórica y un concepto del barroco eterno, atemporal. O sea, por un lado, el barroco como estilo, una práctica discursiva del siglo XVII, fuertemente ligada a la Contrarreforma, a las monarquías y a la clase aristocrática –por lo tanto, un concepto reaccionario y antimoderno–, por otro, el barroco como una forma que resurge, no importa cuándo ni dónde, para negar el espíritu clásico. Pensar la cuestión del barroco *después* de esta dicotomía que nutrió tantas cátedras supone reconocer que el imaginario latinoamericano siempre tuvo dificultad para manejar la idea de historia lineal, en un esquema que rechaza las ideas sustancialistas, las esencias que transmigran, las enteiquias que apenas se encarnan en las cosas concretas. En esa posición cultural se entiende por qué estamos más

propensos a reinventar “lo barroco” en diálogo con el lenguaje contemporáneo. En lugar de pretérito perfecto o de negación de la temporalidad, lo barroco se dinamiza para nosotros en la temporalidad paralela de la metahistoria: es nuestro devenir permanente, el muerto que continúa hablando, un pasado que dialoga con el presente a través de sus fragmentos y ruinas, acaso para prevenirlo de volverse teleológico y conclusivo. (11)

El reclamo de Chiampi, al momento de entender lo que significa el barroco en América, apunta a la necesidad de concebir de forma alternativa los procesos históricos. La metahistoria, que se nos plantea, evitaría así entender el barroco bajo una comprensión lineal de los sucesos, de un arte bajo el poder de la aristocracia (pensemos, por ejemplo, en críticos como Weisbach y Maravall) o como una repetición continua en la historia de la humanidad (Eugenio D’Ors es el primero en proponer en la década de los veinte que el barroco se repite varias veces en la historia de la humanidad). Esa discusión del barroco, que en gran parte habría sido generada por críticos europeos, no tomar conciencia de que el barroco en América no acepta un pasado fijo e irrevocable, sino un “devenir permanente” y por ello su actualidad. De esta manera, el barroco deja de ser tan sólo un estilo estilístico o una época histórica determinada para presentarse como una función operativa que revitaliza los fragmentos del pasado, de ahí su fuerza de actualidad y la relevancia de su modernidad en América.

Dado que Lezama Lima es un referente importante para la crítica actual sobre el barroco americano, en este tercer capítulo se analizará la obra de Lezama dentro de esta reflexión del barroco como un espacio donde se asimila o colecciona los fragmentos para revitalizarlos. Se propone así que la obra de Lezama es un lugar de confluencias (sala, gabinete, archivo, biblioteca) donde se puedan comprender distintas tradiciones intelectuales americanas y discusiones del barroco. De esta manera, básicamente se

propone comprender la obra de Lezama como el gabinete del coleccionistas barroco, donde distintas disciplinas se combinan y transforman continuamente, así como las visiones históricas e intelectuales.

### **La Colección de Maravillas en Lezama Lima**

En el ensayo “Confluencias” (1968) de José Lezama Lima se nos ofrece un importantísimo relato autobiográfico, el cual nos sirve para comprender la obra literaria y ensayística de Lezama dentro del ámbito de la colección y el barroco que se ha estado proponiendo. En el ensayo se describen las impresiones sensoriales que el escritor cubano tuvo de niño (la caída de la noche sobre el mar, un sueño reiterativo, los juegos con su hermana Eloisa) y, de igual forma, una iniciación intelectual, el despertar de su curiosidad al encontrarse con objetos que le sobresaltan. Así, se nos detalla un día de juegos con la hermana cuando el niño José decide entrar súbitamente al estudio de su padre, el coronel Lezama. El cuarto contiene planos, ilustraciones y mapas, entre otros objetos, que se despliegan por las mesas de trabajo: “La casa ofrecía no tan solo esa esperada metamorfosis, sino una continuada maravilla oculta. El cuarto de estudio del coronel. Mesas con planos y diseños, panoplias, títulos, condecoraciones, esferas armilares, proyecciones de Mercator.” (425) La colección es percibida como una dimensión oculta, fuera del tiempo y espacios comunes. El niño comprende así que entra a otro “lugar” y su asombro por los diseños de la tinta sobre el papel, mapas terrestres y celestes, finaliza con la específica referencia de uno de los más importantes cartógrafos del siglo XV: Gerardus Mercator (1512-94).

Se debe mencionar que Mercator no sólo intentó precisar los puntos geográficos del mundo conocidos en su época, sino también procuró proyectar una visión humanística y mística del mundo en sus mapas. Para dar esa visión humanística del saber, Mercator usó, por primera vez, la designación “Atlas” para dar a conocer una colección de mapas. El uso de la mitología, de la imagen de Atlas, ilustra muy bien el sentido no sólo “científico” de sus proyecciones sino esencialmente metafórico. Recordemos que en la mitología griega Atlas debe sostener los pilares que dividen el cielo de la tierra por un castigo impuesto por Zeus. Con una visión más estoica y mística del saber, Mercator ve en Atlas un posible intento por sobreponerse a los límites humanos para hacerse de un conocimiento divino. La imagen de Atlas, sosteniendo el globo terráqueo en sus espaldas, intentaba ser también para Mercator una reconciliación entre el mundo mítico de la antigüedad y el saber humanista de a finales del siglo XVI. De esta manera, Atlas puede ser entendido como el nuevo héroe del conocimiento moderno, aquel que se sitúa entre lo humano y lo divino, entre lo pasado y lo nuevo. En “Atlas, Birth of a Title”, James R. Akerman reconstruye el contexto cultural en el cual Mercator proyecta a Atlas como representación de un conocimiento cosmográfico y místico. Akerman señala:

Mercator’s Atlas metaphor thus gets at the very heart of the atlas idea. His atlas, like Atlas, embrace both divine and human qualities. As a synopsis, the atlas comprehends the world as if seen supernaturally. At the same time, the atlas is built up piece by piece, map by map, from human toil. Mercator understands geography as a product of human labour enlightened by astronomy and geometry. His interpretation of the Atlas myths finesses the duality of Atlas’s identity –or rather, exploits it by making a hero of titanic proportions out of the geographer. It is for God only to comprehend the entirety of the Universe, but heroic men might aspire to this comprehension by using diligent observation and divine mathematics to describe God’s Creation. (24)

La visión cosmográfica de Mercator contenía una comprensión hermética del mundo, donde se intentaba reconciliar el saber del humano con el de Dios al ilustrar la armonía matemática en los mapas. Por lo tanto, las proyecciones de Mercator eran la búsqueda de una sabiduría y no tan sólo un saber técnico y funcional. El elemento estético es, de hecho, un elemento importante en sus proyecciones. Aunque Lezama en su infancia no puede comprender la empresa descomunal de los mapas de Mercator, es capaz de percibir, sin embargo, que esas ilustraciones son objetos maravillosos, que forman parte de una colección hecha por su padre. Es con el tiempo que Lezama puede dar cuenta del nombre del cartógrafo y, por lo mismo, entender la importancia del proyecto, la relevancia de esos mapas que aunque anticuados y obsoletos siguen proyectando un saber, una perspectiva. Lo que el niño descubre en las mesas de trabajo del coronel es así un mundo de relaciones, uno donde los mapas y diseños armilares configuran un mundo secreto y de profunda significación. La vida intelectual de Lezama se encuentra marcada por esta primera sorpresa y, con el tiempo, su saber seguirá el curso donde el asombro, la curiosidad y lo sensual se construyen a la par de una reflexión crítica. La obra de Lezama puede ser comprendida así dentro de ese espacio que embarga la colección, donde las imágenes, citas, sentencias poéticas son tratadas como piezas únicas. Por lo tanto, sus ensayos no son tan sólo una acumulación o superposición de un conocimiento archivístico o museístico sino tienen una red de relaciones metafóricas, dentro de lo que él llamó el Sistema poético del mundo, el cual consistía esencialmente en comprender la historia de la humanidad sobre la base de sentencias y comprensiones poéticas. De esta manera, la cultura egipcia, etrusca, china y otras son comprendidas como vastos sistemas de relaciones metafóricas.

Más adelante en “Confluencias” se describen otros objetos que se encuentran en el estudio: “Allí se podía ver un pedazo de mármol negro y verde, dibujos comparativos de dagas florentinas y berlinesas, un juego de ajedrez de obsidiana, con las piezas del tamaño de una mano.” (425) La rápida sucesión de objetos revela, en primer lugar, aquel sentimiento de excitación del niño al encontrarse frente a estos objetos asombrosos, pero también la emoción de haber sido mantenidos con vitalidad en la memoria. Lezama, al fijar con claridad y vivacidad las imágenes de los objetos y la información por varias décadas, revela que gracias a la sorpresa y la experiencia sensorial es que se han fijado esas imágenes. De esto se puede deducir que el espacio secreto del coleccionista también involucra el espacio de su memoria, que si bien existe un gabinete o una sala física llena de objetos maravillosos, coexiste también el gabinete de la memoria, el mental o invisible que entra en relación con el físico. Recordemos que uno de los principales aportes que Pomian hizo a los estudios de la colección y la curiosidad fue la de comprender que los gabinetes barrocos eran una forma muy compleja de crear relaciones entre los objetos por medio de analogías. Así, por ejemplo, cuando analiza la colección de Pierre Borel (1620-71) señala que los objetos naturales eran puestos en relación con valores culturales del propietario: “Borel’s museum therefore offers a glimpse of nature prior to the scientific revolution. In it, the play of analogies, correspondences and resemblances facilitated the passage from the visible to the invisible, where a stone could reveal ‘deux yeux semblables naturellement avec leurs prunelles’ or ‘un paysage remply d’Abres’.” (*Collectors* 47) Por lo tanto, se puede comprender que los gabinetes de curiosidades no son un amontonamiento de objetos sueltos, sino lo que los constituye como tales son esas relaciones establecidas entre los objetos, una unidad que puede decirse se basa en la

analogía y en las metáforas, en los valores simbólicos que le da su propietario. En Lezama los objetos que percibe de niño van cobrando con el tiempo un valor especial y entablando relaciones con otros objetos y es precisamente esto lo que nos permite afirmar que su obra puede ser comprendida como ese proceso de colección. Así, de esta manera, algunos de esos objetos reaparecen también en otros textos de Lezama, indicando ello que el proceso de asimilación y de correspondencias sigue en proceso de elaboración, así como la escritura.

Tomemos, por ejemplo, el juego de ajedrez de obsidiana, que se apunta en “Confluencias”, el cual se describe también en el capítulo séptimo de su novela *Paradiso* (1966). Gracias a ese juego de ajedrez es que el personaje José Cemí, quien es un niño en ese momento en la novela, empieza a contemplar el mundo con asombro: “Las piezas de ajedrez habían sido compradas por Andrés Olaya en París a un anticuario de *chinoiseries*. Eran todas de un jade transparente, del tamaño de un puño, parecían absorber la luz y devolverla por los ojos y en la estela de sus movimientos casi fantasmales por las casillas.” (175) Pero si las piezas de jade crean asombro cuando estas se desplazan por el tablero, la sorpresa llega a incrementarse aún más cuando dentro de esas piezas pueden descubrirse otra serie de objetos que avivan los sentidos: “[las piezas de jade] estaban llenas de chucherías, caramelos, bombones, bizcochos ingleses, pequeñas botellas de licores raros” (175), las cuales iban siendo devoradas a medida que el juego intelectual avanzaba. En este caso, las piezas de ajedrez de jade, que instan al sobresalto por su figura fantasmal, subrayan también lo corporal al traer deliciosas sorpresas dentro de ellas. Así, el asombro y el placer del paladar se constituyen como parte del mismo proceso intelectual del juego de ajedrez y el jade fantasmal. La colección de Lezama

cobra, de esta manera, una gran unidad por estas relaciones sensoriales e intelectivas. El paladeo poético de las palabras, un erotismo de la imaginación son también parte de una comprensión activa del mundo y del hombre, en la medida que los sentidos, lo sensorial es algo que se aprende y se ejercita. En el contexto del barroco ya se ha hablado que lo científico, lo religioso y literario crean un cuerpo de relaciones donde todo nos habla del asombroso.

Ahora bien, las piezas de ajedrez, que se describen en la novela, vienen de un lugar distante (son compradas en París), pero además son de un estilo que surgió con gran intensidad en el siglo XVII, que es el *chinoiserie*. El elemento de la distancia, debe ser apuntado, no se encuentra tan sólo en el hecho de que las piezas de jade fueron compradas en Europa sino el hecho de que el *chinoiserie* implicaba el deseo de apropiarse de la distancia y lo diverso. Recordemos, por ejemplo, que Atanasio Kircher escribe *China Monumentis* en 1667, logrando con ello resumir las diversas experiencias que exploradores europeos y misioneros jesuitas habían estado realizando sobre China desde las exploraciones de Marco Polo. Sin duda las descripciones que Polo contó a su amigo de celda y que éste luego las transcribió con fórmulas de caballería quedaron impresas en la mentalidad europea con gran fuerza.<sup>1</sup> Pero será en el siglo XVII, cuando se incrementan las exploraciones y el comercio con Asia, que los objetos y mayores

---

<sup>1</sup> En *Wonder and the Order of Nature*, las autoras nos dan un buen contexto en el que elabora el texto de Polo y su viaje a China: “What was the source of this extravagant and aestheticizing language that allowed Marco Polo and other topographical and travel writers to conceive and to articulate a new and more positive attitude toward the East? The answer is suggested by the circumstances under which Polo’s narrative was composed. In fact, Polo was its author in only a dilute sense: while a prisoner of war in Genoa in 1298, he had told his story to a fellow detainee and writer of romance, Rustichello of Pisa, who wrote it up in French, embellishing it with many of the chivalric formulas developed in his earlier work. That is, the medieval rhetoric of the marvelous was first elaborated in the twelfth –and thirteenth-century literature of romance- in its rhapsodic descriptions of Eastern luxuries, its emphasis on quest and adventure, its reliance on magical natural objects, its constant invocation of wonder and wonders, described in terms of diversity, and its association of those wonders with wealth and power. (33)

descripciones de China puedan ser más asequibles al público en general. Kircher revitaliza ese interés de lo lejano con una visión más enciclopédica, aunque, por su puesto, no menos maravillosa. De esta manera, el interés por el *chinoiserie* implicaba una renovación de la imaginación por lo distante y, también, una mayor capacidad de adquirir objetos (jarrones, muebles, piezas de jade coleccionables) que llegaban de China. Así, el poseer o también el elaborar objetos al *modo* chino representó en el siglo XVII una profunda apropiación e invención de lo distante. Dawn Jacobson en *Chinoiserie* (1993) nos advierte que aquel modo de recrear objetos chinos no debe ser interpretado en ningún modo como una simple imitación o copia de un estilo distante, sino ante todo como un proceso de asimilación e imaginación.

True *chinoiseries* are not pallid or incompetent imitations of Chinese objects. They are the tangible and solid realizations in the West of a land of the imagination: an exotic, remote country, fabled for its riches, that through the centuries remained cloud-wrapped, obstinately refusing to allow more than a handful of foreigners beyond its gates... Those few travellers to make the long voyage to Cathay, as China was known in the Middle Ages, returned with tales that surpassed the imaginings of their fascinated audience in Europe. This fanciful vision of a quasi-mythical land was fuelled by the inimitable nature of those few objects brought to the West by the returning adventurers who had penetrated Cathay's mysteries... In the seventeenth century, evidence of the Orient's prodigious wealth buttressed western imaginations. Porcelain, lacquer, ivory and silk unloaded from the great ships of the East India Companies, filled the wharfs and warehouses of Europe's maritime powers. (i)

El interés por objetos remotos, en este caso al estilo chino, representa una nueva sensibilidad por lo distante y diverso en el siglo XVII. Aunque Kircher lamentablemente no crea una referencia del jade, Lezama sí lo hace en su ensayo “La biblioteca como dragón” (1965), con lo cual se puede comprobar el interés que el cubano tuvo por la cultura china. En “La biblioteca” se nos indica que el jade, por ser una piedra

semitranslúcida, representa (en un sistema de valores de la cultura china) el lugar donde lo inapresable se encuentra con lo tangible. El jade sería así la imagen de lo intermedio, de la cristalización y de la mutación:

La alquimia era, en realidad, el descubrimiento de la gama desde el blanco hasta el amarillo, la provocación de la marcha de los colores, desde el vacío hasta lograr la coherencia sumular de las estalactitas, por eso el jade es un espíritu transparente, es el rayo de luna cristalizado, es la materia para hacer un caballo, y el polvo de jade favorece la longevidad apetente y lo que Heráclito llamaba el acoplamiento de lo invisible, más fuerte que el visible. Un elixir que favorece las mutaciones, recorre desde el vacío hasta la transparencia, estalactitas o jades, donde la materia se ha transparentado y ya no le ofrece resistencia a los sentidos. (226)

Cuando en *Paradiso* se nos advierte que las piezas de jade “parecían absorber la luz y devolverla por los ojos” se ve que Lezama ha hecho uso del saber de la alquimia china para hacer su descripción. El jade representa así el acto de asimilar y devolver, tanto en *Paradiso* como “En la biblioteca”, el espacio intermedio entre lo terrenal y lo divino. Según todo esto, se puede evidenciar que el jade que el niño encuentra en el estudio de su padre, señalado en “Confluencias”, se convierte, en la edad madura, en parte una memoria prodigiosa, que es, en definitiva, lo que le da unidad a los objetos físicos, al mundo exterior.

Tanto con los mapas de Mercator como con el jade chino se puede comprobar una trayectoria: el paso de la colección visible y tangible (que se inicia con el asombro del niño) a la proyección de unidad de los diversos objetos, a las relaciones y valores simbólicos otorgados a esos objetos en edad madura. Así, ese estudio, sala de colección y de asombros infantiles va a constituirse en definitiva en una red de imágenes, en el cuerpo de la memoria, del saber del ensayo y la novela que se escriben. Esta afirmación

puede corroborarse en la misma “Confluencias” cuando Lezama nos advierte que “de esa pieza, desván, biblioteca, descanso para lo errante iría desovillando la magia que he percibido siempre en toda morada del hombre, como resguardo de un caracol que ofrece sus laberintos defensivos a la embestida de la marina nocturna.” (245) El punto de confluencias, que también es una biblioteca como dragón, se convierte en definitiva en la “morada del hombre”, en un microcosmos donde todo confluye y se diversifica, donde los objetos concretos alcanzan su imagen y unidad por la metáfora. Los mapas de Mercator y las piezas de jade logran formar una unidad manteniendo su particularidad, ellas son la misma imagen del proceso de asimilar y proyectar, ese punto intermedio entre la dispersión sensorial y la unidad intelectual.

Como se ha visto, las experiencias infantiles que se relatan en “Confluencias” son de gran importancia porque gracias a ellas se puede proponer una visión de unidad sobre la obra de Lezama y su mirada sobre objetos curiosos y sus relaciones metafóricas. Aquella “morada” se nos presenta así como el espacio configurado por el coleccionista que es Lezama, un lugar desde el cual se ha continuado y, a la vez, proyectado una de las imágenes más profundas del mundo intelectual y cultural latinoamericano. La obra de Lezama nos sirve, en gran medida, como ese punto de confluencias para comprender las miradas creadas sobre el barroco latinoamericano.

### **Lo Americano y lo Barroco en Lezama**

Es importante comprender algunos temas centrales en la obra de Lezama para entender cómo esos temas se constituyen en la sala del coleccionista barroco americano. Entre esos temas importantes el americanismo es, sin duda alguna, uno de ellos. Sin

embargo, aunque el americanismo es una de las columnas vertebrales en los treinta y nueve años de producción crítica de Lezama, en sus primeros años el discurso continental no es aún parte activa de sus propuestas. Así, por ejemplo, en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) se plantea que los cubanos no se sienten obligados frente a una sensibilidad americana. Pasarán cuatro años después de “Coloquio” para que Lezama relacione su crítica literaria y cultural con un discurso americanista. Es en “Julián del Casal” (1941) donde Lezama propone, por primera vez, una crítica literaria adecuada para comprender un espacio americano:

Una sucesión de reyes y tres edades pueden servir, pero en América, la crítica frente a valores indeterminados o espesos, o meras secuencias, tiene que ser más sutil, no puede abstenerse o asimilarse un cuerpo contingente, tiene que reincorporar un accidente, presentándolo en su aislamiento y salvación. (182)

Lo que se nos propone aquí es una técnica de la ruptura, una donde se preste especial atención al “accidente”. Esta crítica de lo que sale de la norma, según Lezama, es la que debería ser utilizada para comprender los procesos históricos y culturales de América, con ello se evitaría la secuencia causa-efecto o visión lineal y progresiva de la historia. La razón de esta propuesta en Lezama se puede entender de la siguiente manera: una crítica del “accidente” evitaría caer en la mentada idea de que la cultura americana es una consecuencia de la europea, que el intelectual americano es una copia del europeo.

Así, quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó, no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie le ha regalado sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. (182)

Crear una visión histórica de las asimilaciones y rechazos es aceptar que una cultura no puede ser imitación de otra, sino un proceso transmutativo. De esta manera, toda asimilación exige un acto de creación y transformación. Específicamente en el ensayo de “Julián del Casal”, se propone que el poeta cubano del siglo XIX no es tanto un epígono de Baudelaire, sino que el primero asimiló al europeo. Sin duda, Lezama suma su voz a una discusión muy ávida sobre la copia e imitación que surge desde el Renacimiento y, más específicamente, sobre la originalidad de la cultura americana, la cual ya se venía discutiendo desde el siglo XVII. Consideremos, como ejemplo, a letrados criollos como Sor Juana Inés de la Cruz o Espinoza Medrano, quienes habían declarado que la “copia” era capaz de entregar más elementos novedosos que el “modelo” o el “original”. Así, Lezama se suma a una tradición intelectual latinoamericana del barroco, donde se intenta comprender la cultura americana dentro de una lógica de la transformación y la secundariedad. Lezama intenta ya en esos sus primeros años de escritor crear una “crítica” contemporánea para comprender la historia y literatura latinoamericana, una que se distancie de los modelos europeos sobre la historia y la cultura.

Se debe señalar, a la vez, que si Lezama decide abogar por un discurso continental, lo hace, sin embargo, en términos de una función textual. Así, el americanismo no sería tanto un tema a discutir o un problema que hay que resolver sino una parte operativa en los textos, una función textual que interrelaciona los “accidentes” (imágenes, citas, sentencias) con su totalidad. Es importante resaltar, en este contexto, que la forma en la cual Lezama propone una crítica latinoamericana surge como la mirada o la experiencia de un coleccionista. Así, por ejemplo, se nos indica que hay que

incorporar un “accidente” al cuerpo del ensayo; ahora bien, la palabra “accidente” puede ser entendida como la selección de un objeto llevado al espacio de la colección debido a su extrema particularidad. El “accidente” es así, en el cuerpo del ensayo, una cita-imagen-objeto el cual aislado de su primer contexto debe crear nuevas relaciones en el nuevo espacio en el que se lo incluya. La unidad o suma de “accidentes” se daría en el hecho de que todas las citas-objetos confluirían al nuevo sentido de ruptura y fragmentación, a ese “fuera de lugar”. Así, el texto que nos propone Lezama, para el espacio de la crítica americana, funcionaría de la misma forma que un gabinete de las maravillas: asimilar un fragmento particular e incluirlo en un espacio donde la unidad de esos objetos particulares se da por dicha particularidad del fragmento (recordemos el uso de los mapas y el jade en “Confluencias”). Un gabinete barroco lograría su unidad por la ruptura, por las posible combinatorias, de la misma manera que el texto crítico de Lezama. Se puede añadir, que a partir de esta fragmentariedad es que el lector debe participar de forma muy activa, debe construir su visión del texto dado que la extrema dispersión obliga a su reconstrucción. La “morada” de Lezama, a la cual se la ha definido como el espacio de la colección, se construye como el cuerpo de escritura.

Este enfoque sobre la crítica y lo americano, que se dan en los primeros años de producción ensayística, se incrementarán cuando Lezama dirija la revista *Orígenes* (1944-56) y se cristalizará en las cinco lecturas que diere en enero de 1957, las cuales comprenden su libro *La expresión americana*, publicado ese mismo año. Cuando Lezama aboga por una secuencia distinta para la crítica americana, para comprender y postular lo que es lo americano no opta, como se ha visto, por una secuencia lineal de la historia; sino, por el contrario, la historia surge como aquel objeto-dato coleccionable en un

gabinete. Esto se hace evidente en “La curiosidad barroca”, el segundo ensayo de *La expresión americana*. Ahora bien, la crítica no ha prestado atención a la relación entre curiosidad y barroco que aparece en el título del ensayo, quizá este reiterado olvido obedece más al hecho de que no ha existido hasta el momento un cuerpo crítico que de cuenta de las dimensiones históricas y culturales de la curiosidad barroca. Los estudios que se han venido haciendo en los últimos años, sobre la curiosidad y la colección en el siglo XVII, nos permiten así afirmar que esa relación no es nada casual o gratuita, por el contrario, nos entrega una profunda comprensión del espacio intelectual del barroco, el cual Lezama ha estado señalando claramente desde mediados del siglo XX. El título “La curiosidad barroca” pone de manifiesto el valor intelectual/sensorial que Lezama le confiere al barroco (así, por ejemplo, en el ensayo se nos habla de un barroco de la fruta y a su vez amistoso con la Ilustración). En los capítulos anteriores ya se ha considerado el valor de la curiosidad y, como se pudo evidenciar, si en algún momento de la historia la curiosidad gozó de gran prestigio ese fue, precisamente, en el siglo XVII, con toda la cultura de las colecciones o gabinetes de asombros. Lezama logra así un gran acierto al relacionar el barroco con la curiosidad, adelantándose más de medio siglo a la crítica.

Propongo que para comprender a cabalidad la función de la curiosidad se preste atención al banquete que tiene lugar en el ensayo. En este texto Lezama colecciona varios versos de poetas americanos sobre la comida; así la aceituna, la cebolla, las frutas, el tabaco y otros comestibles son presentados para el disfrute de un gran banquete.

El banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación. (91)

Con Lezama lo “americano” implica asimilar y crear un lenguaje, una “prolífica descripción” de lo natural. Todo parece confluir al apetito barroco, que es también la maravilla de la naturaleza americana y, es por ello, que en el barroco americano se va dando la adquisición de un disfrute, de una manera de paladear y, por su puesto, de comprender: “El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae chilla y desentona.” (82) El señor americano adquiere un saber gracias a que logra disfrutar y transformar. El disfrute de lo sensorial y su banquete de palabras implica una actividad cultural e intelectual. Lo sensorial, la descripción de lo sensorial, no surge espontáneamente o es algo dado, por el contrario, es una construcción cultural, un aprendizaje. De esta forma, es que se puede entender el banquete barroco como una sala de colección, como un gabinete de curiosidades donde saber y sabor (*sapere*) logran sus más diversas combinatorias.

### **El Banquete como Gabinete de Curiosidades**

En 1618 Jan Brueghel (1568-1625) realiza con Peter Paul Rubens (1577-1640) una serie de cinco cuadros sobre los sentidos corporales: la vista, el oído, el gusto, el olor y el tacto. Lo que se puede percibir en estos cuadros es que las alegorías sensoriales se sitúan en espacios con variados objetos en todos los casos. Ahora bien, se puede distinguir con bastante claridad que estos espacios, dedicados a excitar los sentidos, son puestos en escena en extensas y prolíficas colecciones. Tomemos, por ejemplo, el cuadro *La alegoría de la vista*, uno de los más conocidos de la serie de Brueghel y Rubens (Fig. 16). En este cuadro se nos presenta a la alegoría de la vista sentada en medio de lo que se

puede visualizar como una enorme colección, de objetos que aparentemente no tienen ningún orden definido.



Fig. 16. Brueghel y Rubens, *La alegoría de la vista*, 1618.

Así, en la sala se puede ver innumerables monedas, lámparas, cuadros de figuras contorsionadas y floridas, estatuas, bustos donde se expresan diferentes emociones, collares, anillos, joyas de diversa forma, un astrolabio, un globo terráqueo y un telescopio; el cual, por su puesto, lleva a la vista a nuevas e inesperadas sorpresas. Todos estos objetos que han sido coleccionados no tienen el acostumbrado espacio y clasificación museística moderna, porque entre ellos carece el espacio y la clasificación. Sin duda, el “amontonamiento”, el “exceso” de objetos nos indica que lo sensorial juega un rol central en el conocimiento del coleccionista. Ahora bien, lo que deseo hacer evidente en este cuadro es que si bien lo sensorial, la sorpresa puede llevar al saber y la

colección, a su vez el saber va a incrementar lo sensorial: ambos espacios están íntimamente ligados o plegados entre sí.

Aunque el cuadro de la alegoría de la vista es útil para comprender cómo el espacio de lo sensorial se construye en el barroco, existe otro cuadro que es más relevante para este trabajo, el titulado *Alegoría del oído, tacto y gusto* (Fig. 17). Brueghel y Rubens retratan en esta alegoría la unión de diferentes sentidos corporales, a esta interrelación puede interpretarse como la puesta en escena de un gran banquete, como la combinatoria de diversos sentidos.



Fig. 17. Brueghel y Rubens, *Alegoría del oído, tacto y gusto*, 1618.

La abundancia de la comida nos acerca mucho a un cuadro de la naturaleza muerta, de objetos dispersos que han sido o van a ser consumidos con gran fruición. Por su puesto, la comida, que se encuentra en la mesa y en una esquina de la sala es parte fundamental para la colección de sabores, pero también se puede apreciar instrumentos

musicales, los cuales también son de disfrute y pertenecen al banquete. Se proyecta a la vez cuadros de diversos tamaños, papagayos (quizá de origen americano), una cortina roja que queda suspensa como si estuviera abriendo un escenario teatral y, al fondo, un gran paisaje que enmarca a un castillo; por su puesto, todas estas imágenes son también elementos activos del banquete. El banquete al reunir la fruición de los distintos sentidos corporales nos proyecta también la conjunción de diferentes colecciones y conocimientos, lo cual es la intensificación del placer y el saber.

La serie de las cinco alegorías y en especial el cuadro del banquete nos ayudan a comprender cómo en el barroco lo sensorial es parte constitutiva del saber, del mundo del coleccionista. En el ensayo “La curiosidad barroca” de Lezama, se puede visualizar la misma relación entre la curiosidad y lo sensorial cuando se nos presenta el banquete de citas literarias sobre la comida. De esta forma, la curiosidad es una forma de habitar, de poseer y crear una sensibilidad como un saber. Las citas, a su vez, se visualizan como objetos coleccionables y de disfrute. Cada cita nos entrega una visión de la comida donde la naturaleza es idealizada; esta idea de la naturaleza, como centro del banquete barroco, puede ser percibida con mayor claridad en 1959, con un pequeño texto intitulado “Corona de las frutas”, donde se nos dice:

Pero en el paisaje americano, y ahora lo insistimos de nuevo, lo barroco es la naturaleza. Es decir que si un papagayo, mantequilla de las frutas, o una guanábana, plateado pernil de la dulzura, recibiese el tridente de la hipérbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción. Lo barroco, en lo americano nuestro, es el fiestón de la alharaca excesiva de la fruta, lo barroco es el opulento sujeto disfrutante. (141)

Esta formulación lanzada dos años después de *La expresión americana* nos permite ampliar la propuesta del barroco americano como el espacio donde el hombre

disfruta de esa sobreabundancia de lo natural en el banquete literario. Pero el barroco, según Lezama, en su fuerza de asimilación de la naturaleza nos entrega su expresión en el banquete de la transformación. De esta forma, lo que para Picón-Salas o para Paz es una mezcla de conocimientos que evitan que el americano llegue a un conocimiento ilustrado y científico, para Lezama es un banquete que engarza lo sensorial con lo intelectual para señalar que he ahí existe una expresión y la agencia de sujeto americano.

### **Curiosidad Americana y Europea**

Tomemos otra serie de cuadros creados esta vez por el artista flamenco Jan van Kessel (1626-79) para ver cómo en Europa se proyecta al americano. Kessel pintó los cuatro continentes entre 1664 y 1666, en el contexto que se puede identificar claramente como el de la colección barroca. Su cuadro *Europa* nos ilustra muy bien el espíritu que se tenía en el siglo XVII por el afán de adquirir objetos que provenían de distintas partes del mundo (Fig. 18). El lugar en el que se sitúa la galería del coleccionista es Roma, dando a indicar quizá lugares tan célebres como el *Collegio Romano* o bien a la función protectora y alentadora del Papa Alejandro VII (1599-1667). En el centro del cuadro se puede apreciar a un coleccionista muy elegante que sostiene un cuadro donde se ilustran diversas mariposas, también se puede ver un libro abierto en el piso en lado derecho del cuadro, libro en el que se proyectan y explican, al parecer, las mariposas que se encuentran en los cuadros. Una colección de insectos se puede percibir cerca del techo. Juegos de azar (cartas, chaquete o *backgammon*) y deportivos (unas raquetas y pelotas) se nos presentan en un primer plano, un globo terráqueo, armaduras, estatuas y columnas en espiral aumentan el espacio del asombro y el movimiento. Los pequeños cuadros que

rodean la imagen del coleccionista en Roma avivan nuestra curiosidad sobre la variedad y variaciones de mamíferos, aves y reptiles.

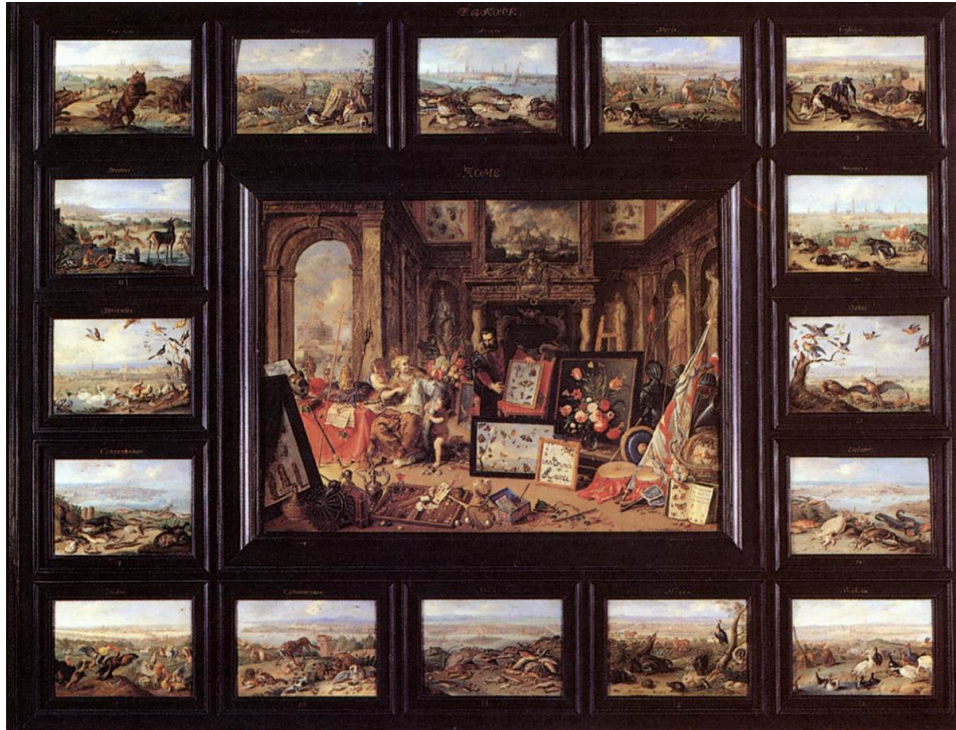


Fig. 18. Jan van Kessel, *Europa*, 1664-66.

Ahora bien, en los otros tres cuadros dedicados a África, Asia y América, los sujetos de éstos continentes más que ser coleccionistas son, por el contrario, objetos de una colección, quizá la mayor curiosidad de todas. Así, por ejemplo, en el cuadro *Amerika* se proyectan indígenas brasileños que se encuentran en la sala junto con aves, peces, monos, armadillos que igualmente se encuentran por el piso (Fig. 19). No se proyectan libros, juegos de entretenimiento o símbolos de alguna cultura, con lo cual se puede deducir que en el espacio americano no está surgiendo conocimiento o juegos de ocio.



Fig. 19. Jan van Kessel, *Amerika*, 1664-66.

Como puede apreciarse los indígenas no son coleccionistas sino parte de la colección, al igual que los animales y los objetos dispersos por el piso. El elemento estético de los cuadros, que está claramente dentro del ámbito de la curiosidad y la colección barroca, nos deja entender un orden de las cosas, uno donde existe la evidente jerarquía del coleccionista (Europa) y el objeto de colección (América). El mismo sentido estético y orden de las cosas puede apreciarse también en otros productos de la época. Así, por ejemplo, Jodocus Hondius (1563-1612) ilustró su *America noviter delineata*, un mapa donde se puede apreciar que se encuentra enmarcado por figuras de indígenas americanos: *mexicani*, *nova albionis rex*, *peruviani*, *brasiliiani* (Fig. 20).



Fig. 20. Jodocus Hondius, *America*, 1632.

La descripción científica del mapa está enmarcada (literalmente) por el ámbito de la colección. En la parte superior del mapa se encuentran las ciudades que Hondius y los intelectuales de la época creían debían ser destacadas: La Habana, Santo Domingo, Carolina, San Agustín. El que no exista cuadros en la parte inferior se debe a que el mapa original era demasiado grande para ser incluido en el Atlas, así que la versión final de 1632 proyecta el mapa de Hondius tal y como se lo conoce hoy en día, sin cuadros en la base del mapa. Con todo lo dicho, se puede percibir que los americanos son proyectados nuevamente como curiosidades en un gabinete del saber. El mapa barroco es una enciclopedia desplegable, donde se intenta dar una visión global de lo conocido y lo conocible, donde los seres humanos se colocan en esos pequeños gabinetes del conocimiento universal.

Lo que quiero señalar, tanto con las pinturas como con el mapa, es que la mentalidad barroca de la colección de curiosidad enmarcan tanto un saber y una estética. Dentro de esta lógicas, los americanos son parte de la curiosidad, así como los africanos y asiáticos. Ahora bien, esta misma mirada será muchas veces recurrente en los mismos americanos, quienes se perciben a sí mismos como seres extraños en un mundo lleno de curiosidades. En ese sentido, la estética barroca tenía una coincidencia con una identidad criolla del Nuevo Mundo. Recordemos, a su vez, que lo que crea un quiebre en el saber humanístico europeo del XVI son los objetos y espacios americanos (con lo cual empieza a originarse una cultura de la curiosidad), por lo tanto, si es que los americanos asimilan una estética o cultura barroca europea, esta es tomada, en gran medida, como el espacio mismo con lo cual se inicia el espacio de lo americano. Por otro lado, los americanos son objetos y sujetos al mismo tiempo, en el sentido que si bien son proyectados como objetos coleccionables en los gabinetes europeos, ellos también asimilan y coleccionan para incluirse a ellos mismos como una sorpresa. Paz, como otros críticos, ha observado también ese sentimiento de extrañeza en el que se siente inmerso el americano.<sup>2</sup>

La estética barroca acepta todos los particularismos y todas las excepciones –entre ellas “el vestido de plumas mexicano” de Góngora– precisamente por ser la estética de la extrañeza. Su meta era asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos... En este amor por la extrañeza están tanto el secreto de la afinidad del arte barroco con la sensibilidad criolla como la razón de su fecundidad estética... En el siglo XVII la estética de la extrañeza expresó con una serie de arrebatos la extrañeza que era ser criollo... no como la confirmación de la universalidad que encarna cada

---

<sup>2</sup> En *la prole de Celestina*, Roberto González Echeverría considera que el poema *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa no representa una identidad con la naturaleza cubana, cuando se hacen referencias a plantas y lugares de la isla cubana. Para González Echeverría, y aquí siguiendo las observaciones de Paz, considera que antes que una identidad ontológica con lo cubano es una estética del extrañamiento muy propia del barroco: “Me temo que es esa extrañeza la que expresa el *Espejo de paciencia*, no la pertenencia o la cubana de que habla la literatura cubana, que hace de ese poema origen de su origen.” (180)

ser humano sino como la excepción que es cada uno... Entre ellos y el arte barroco había una relación inequívoca, no de causa y efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños. (*Las trampas* 86)

Quizá, la mejor imagen de extrañeza barroca dentro de esta lógica barroca sea la clasificación y división de las castas tan característica en la época barroca y virreinal. Ahora bien, si los cuadros o gabinetes de castas nos quieren indicar una división clara y definida entre los diversos “tipos” de personas (que efectivamente lo hace, no se puede dejar de percibir, a la misma vez, sin embargo, una gran movilidad y combinatoria social (Fig. 21).



Fig. 21. Museo Nacional del Virreinato, *Las castas*, siglo XVIII.

La proyección de castas (así como se proyecta la naturaleza americana) tiene que ser comprendida dentro de las variaciones barrocas. Lo que se proyecta en las castas son personas americanas bajo una mirada de extrañamiento. Los cuadros de castas se presentan como un arte combinatorio, de posibles variaciones, alteraciones y secuencias que se proyectan como en los gabinetes de un coleccionista. El espacio americano es comprendido así por los mismos americanos como el lugar donde se crea la mayor combinatoria de religiones, objetos, personas y lenguas hasta entonces conocida. Consideremos, en este contexto, las observaciones que se vierten en *The Spectacular City* de Merrim sobre la descripción que hace Bernardo de Balbuena (1561-1627) de la ciudad México en su poema *La grandeza mexicana* (1604). En este poema, la ciudad novohispana se proyecta como un lugar donde el asombro y la maravilla se presentan como el lugar privilegiado para un coleccionista, así, para Merrim, la ciudad barroca americana estaría dentro de esa estética de lo espectacular que se relaciona con el gabinete barroco.

In *Siglo de oro* Balbuena expatiated on the new poetics but only modeled a timeworn Renaissance lyric. The converse occurs in “Grandeza” as it strives to meet the exigencies of representing the imperial city. Balbuena steadfastly and purposefully honors, even mythologizes, the old Ordered City but in fact produces a new, almost chaotic entity because each and every treasure in the wonder cabinet that is Mexico City demands expression. In “Grandeza”’s texturized particularity, or what I call architecture, the architectural, symmetrical chessboard of the Ordered City gives way to a maze that places in crisis the knowability, regulation, and neat definition of the Ordered City. “Yo no sé hacer mundos abreviados” confesses the poetic narrator of the epilogue: as the ‘I’ verbally traverses the city, he is overwhelmed by the demands of its particularity. So overwhelmed, in fact, is the narrator that he shatters the essentialized Apollonian chessboard lines of the Ordered City with the plethoric Dionysian detail, the overflowing of received containers and containment, that will become a *hallmark of the New World Baroque and a benchmark of the seventeenth-century Spectacular City*. (118)

Merrim comprende la ciudad americana como un gabinete de asombros. Lo espectacular de los eventos y las descripciones de la ciudad en el poema de Balbuena celebran la cultura de la colección a principios del siglo XVII. La tensión entre la ciudad renacentista, ordenada y en calma, termina siendo rebasada por los detalles de la colección barroca. No es tan difícil de comprender, por ello, que los americanos se hubieran sentido tan cercados a esa estética barroca de la extrañeza.

Ahora bien, la diferencia que se encuentra en la combinatoria americana es que al incluirse diversos elementos del Nuevo Mundo, al proyectarse las ciudades mismas como gabinetes de curiosidades, se llega a colocar esos elementos a la par de las colecciones europeas, creándose así un juego de espejos, de intercambio de curiosidades. Es en este sentido que se puede interpretar la comprensión de Lezama de que la resistencia se basa en la asimilación y, a su vez, de comprender al intelectual americano quien siente que la tradición europea le pertenece y siente todo el derecho de incorporarla en su saber. Mientras que el coleccionista europeo entiende que lo americano es un objeto de estudio, el coleccionista americano al subrayarse a sí mismo como objeto curioso crea su colección a imagen suya y con ello todas las tradiciones que llegan del barco o que han quedado de las antiguas ciudades prehispánicas. En otras palabras, desde Europa se habla habitualmente de influencias que llegan a América, pero desde América se debe hablar ante todo de confluencias que entran a una nueva combinatoria y por ello en tensión continua, como ya se ha observado con los villancicos o textos de novohispanos en el siglo XVII. La colección, de esta manera, le sirve al habitante del Nuevo Mundo darse un lugar en el contexto del saber y la estética de la curiosidad.

### **La Curiosidad de la Contraconquista**

Por lo general, la crítica sobre la ensayística de Lezama y del barroco han prestado especial interés a un fragmento de “La curiosidad barroca”: “Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista.” (80) La transformación del título del libro de Werner Weisbach, *Barroco arte de la contrarreforma*, propone que el barroco en América fue, ante todo un acto de transmutación, de reelaboración de las distintas culturas que entraron en contacto y no así, como propone el estudioso europeo, como un arte de control basado sobre los intereses de la monarquía y su corte de intelectuales. El barroco americano de Lezama se entendería como asimilación y transformación y no tanto como un cultura dirigida o de la manipulación de las masas.

Ahora bien, se debe indicar que cuando Lezama habla del barroco de la contraconquista, hay que tomar en cuenta que este término ya había sido usado antes por el arquitecto y escritor argentino Ángel Guido (1896-1960) en su libro *Redescubrimiento de América en el arte* (1936), un dato muy poco señalado en la crítica sobre Lezama y el barroco. En su libro, Guido presta atención a dos escultores de la piedra: Aleijadinho en Ouro Preto (Brasil) y el indio Condori en Potosí (Bolivia). De Aleijadinho se nos indica que a pesar de sufrir una lepra que lo llegó a mutilar y a desfigurar sus extremidades tuvo la enorme voluntad de seguir su trabajo de escultor, y, aún más, de ridiculizar en sus figuras los gestos y figuras faciales del europeo. Habría así un acto de rebeldía en Aleijadinho en relación a una voluntad americana en la creación artística. Por otro lado, Guido nos habla de Condori como el creador del frontispicio de la iglesia de San Lorenzo en Potosí, aunque admita que no tiene detalles de su vida o su existencia. La rebeldía del

“indio Condori” es más visible porque en su trabajo incluyen símbolos indígenas (en especial el sol) que luego se vuelven parte esencial de la identidad de la ciudad colonial y incluso en productos simbólicos de las nacientes repúblicas.

Pero el elemento primordial, el elemento bandera de esta rebelión estética y espiritual –inquietante y sorprendente- fue el sol. Efectivamente, el quechua Condori esculpió el sol en este frontispicio con una unción, sin duda, ritual. Encaramado en rústico andamiaje, bajo el dosel de piedra bistre-gris de Potosí, hubo de cincelar la imagen del sol, con su radiado halo, a la manera con que el Fra Angélico pintaba arrodillado, sus santos y vírgenes espiritualizados. Y, a buen seguro, que los manes incaicos inspirarían su cincel, cuando para bien amar su numen solar –atávicamente prendido a su corazón- rodéolo de estrellas y a su derecha para completar el firmamento de la astrología incaica, cinceló la luna (Quilla). Y finalmente, para imprimirle el retablo de piedra carácter de ensueño, sendas indias sirenas tañen el charango, para saturar aun más de emoción india el conjunto. Tal es la prueba de insurrección espiritual de Condori, grabada en piedra americana para la eternidad. Y así, el sol hízose imagen familiar en el Potosí del siglo XVIII. (171)

Es evidente que Lezama llegó a conocer el libro de Guido y sus afirmaciones sobre la rebeldía de los dos escultores americanos, aunque Lezama nunca cita de forma explícita el trabajo del escritor argentino. Sin embargo, las referencias que se hacen sobre Aleijadinho y el indio Condori y su espíritu de rebeldía están enmarcadas en ese barroco de la contraconquista de Lezama. Así, por ejemplo, Lezama también nos habla de la portada de la iglesia de Potosí, la cual realizó el indio Kondori (Lezama utiliza la “K” en lugar de la “C”) y de las esculturas de Ouro Preto, que fueron trabajadas de noche por el mulato Aleijadinho. Estos dos personajes, que también son parte constitutiva del banquete barroco que Lezama proyecta como una colección, son los que habrían iniciado la contraconquista (la hispano-incaica y la hispano-negroide) en América.

El indio Kondori, fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos... igualaba la hoja americana con la trifolia griega, la semiluna incaica con los acantos de los capiteles corintios, el son de los charangos con los instrumentos dóricos y las renacentistas violas de gamba. Ahora gracias al heroísmo y revivencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que instalemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos. (104)

La combinación entre los símbolos europeos y americanos, le permite a Kondori ser uno de los primeros que logró crear una expresión americana y, por ello, un arte de la contraconquista. El otro forjador de la piedra que logró crear una igualdad y universalización de sus símbolos fue, como se dijo, Aleijadinho:

Así como el indio Kondori representa la rebelión incaica, rebelión que termina como con un pacto de igualdad, en que todos los elementos de su raza y de su cultura tienen que ser admitidos, ya Aleijadinho que simboliza la rebelión artística del negro su triunfo es incontestable, pues puede oponerse a los modales estilísticos de su época, imponiéndoles los suyos y luchar hasta el último momento con la Ananke, con un destino torvo, que lo irrita para engrandecerlo, que lo desfigura en tal forma que sólo le permite estar con su obra va inundando la ciudad de Ouro Preto. (104)

Lo indio y lo negro se fijan como forjadores de la rebelión barroca americana, como el arte de la asimilación y en la asimilación su resistencia: “El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori, y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura.” (104) La afirmación de Lezama ahora podemos comprenderla como parte de una discusión que había empezado Ángel Guido en 1936. Así, el barroco para Lezama, como para Guido, no tiene que ser entendido necesariamente como un copia o arte de la decadencia sino como un arte de la

asimilación y en ese proceso se encontraría un acto de rebeldía que prepara la ruptura política. En América el barroco más que una mezcla, un desvarío que entre ciencia y fe (Picón-Salas, Paz), ha significado una resistencia y una plenitud.

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje. (80)

El barroco americano comprende así un proceso de disolver y de unir, de extraer el “accidente” de su primer contexto y colocarlo en uno nuevo. Esta definición del barroco es semejante a la que hemos estado dando para definir el espacio del coleccionista, donde los objetos que se adquieren se encuentran fuera del contexto original y reestructuran un nuevo sentido a partir del desplazamiento. El espacio americano es usualmente descrito como un lugar inagotable de asombros y curiosidades, de ahí que sea siempre como un continuo “fuera de lugar”, gabinete donde se permiten continuas asimilaciones y combinaciones. La curiosidad barroca de Lezama rompe y unifica, asimila el accidente-objeto-imagen para darle un nuevo contexto y esa metamorfosis del desplazamiento de los objetos (de ponerlos fuera de contexto) es la que Lezama observa como característica del barroco como las que se ven con el sol incaico, las sirenas con charangos del portal de Potosí en el frontispicio de la iglesia católica (Fig. 22).

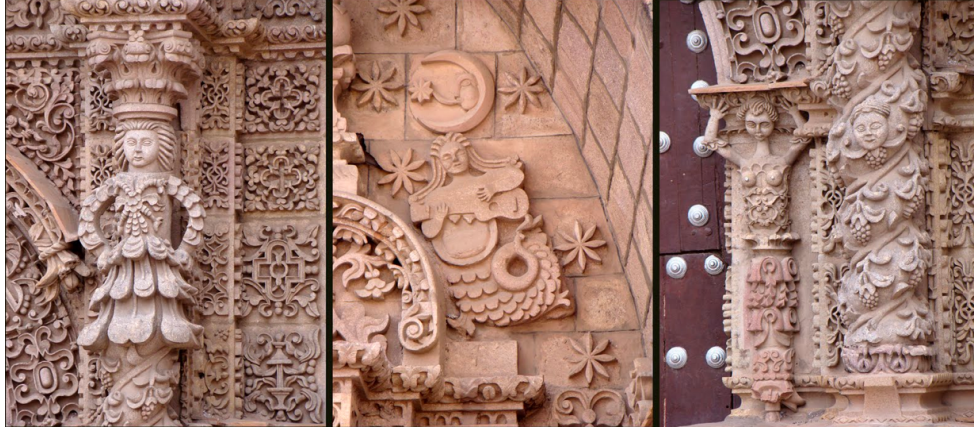


Fig. 22. Detalles del portal de San Lorenzo, Potosí, siglo XVIII.

Al hacer referencia a la presencia subterránea de Guido en los escritos de Lezama, señalo una fuente bibliográfica que no había sido detectada por gran parte de la crítica lezamiana. Sin embargo, no es mi intención crear un estudio filológico o de origen de lecturas en Lezama, porque como ya se ha indicado hasta el momento, poco pueden importar los orígenes de las lecturas porque en gran medida los fragmentos-objetos son puestos en nuevos espacios donde crean nuevas relaciones. Esto también ha sido observado por el crítico peruano Julio Ortega, en su ensayo “José Lezama Lima y la teoría cultural transatlántica” (2010). En su texto, Ortega considera que la escritura (biblioteca) de Lezama en lugar de establecer sus argumentos sobre ciertos textos fundadores, en detallar los orígenes de sus presupuestos, tiende a mezclar y superponer las fuentes bibliográficas oponiéndose así a un mentalidad museística.

Su biblioteca, se diría, era una figura de equivalencia de los archivos de este mundo y del otro, lo cual le permitió descreer de la filología, la estilística y el estructuralismo. También en ello se parecía a Borges, que abría nota al pie de página más en sus cuentos que en sus ensayos. En verdad, Lezama, como Borges, había transformado el positivismo historicista en el ejercicio interpretativo del ensayo, leyendo la cultura no como la lección del museo, sino como discursos desplegados, cuya dinámica era el tejido,

la trama, el entramado. Esos monumentos no requerían la verificación de las disciplinas histórico sociales, que desde los años 40 hasta hoy buscaban organizar sus campos científicos delimitando sus objetos, redefiniéndolos, y agonizando en su puesta al día, dado el carácter desbordado de estos objetos americanos, cuya presunción de objetividad suele escapar de las clasificaciones. Por ello, el método lezamiano de construir una hipótesis buscaba, más bien, liberar la fuerza (o la calidad informativa) de los objetos culturales en su contacto, intercambio, y mezcla desencadenante. De modo que el objeto no era un dato mensurable en el museo, aunque estuviese a cuenta de la museografía, sino que era el proceso de su propio desplazamiento; esto es, un instante aleatorio, imantado y articulador. Por lo mismo, los objetos que dan cuenta del Gabinete lezamiano, y que se ceden la página en *La expresión americana*, no protestan una genealogía, no se explican por su origen; más bien, concurren en una actualidad más ancha, creciente y proteica, hecha de varias escenas, fondos y regiones.

Esta observación es muy pertinente para cuestionar una lectura de Lezama que se basa sobre la señalización de fuentes bibliográficas. En verdad, comprender de dónde provienen las referencias en los ensayos de Lezama además de ser agotador y enloquecedor puede resultar inútil, en el sentido que Lezama intenta incorporar detalles (objetos) para reinventar sus sentidos en un nuevo contexto. Ortega ha señalado que la escritura de Lezama no es museística sino que puede ser vista como un gabinete, haciendo así alusión al espacio del coleccionista barroco, aunque no llega a hacer una lectura de su propuesta en los textos de Lezama.

### **Signos americanos: Luis Góngora y José Martí**

Dentro del gabinete o paisaje americano de Lezama hay que considerar no tan sólo artistas americanos, sino también peninsulares como es el caso de Luis de Góngora (1561-1627), un Góngora, que al decir de Lezama Lima, es de signo muy americano, de rebeldía. Una de las primeras referencias de Lezama sobre Góngora se encuentra en

“Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951). Hasta esa fecha, Lezama ya había editado cuatro poemarios, entre 141 notas y ensayos, los tres primeros capítulos de su novela *Paradiso* y, por otra parte, la revista *Orígenes* que él dirigía desde 1944 estaba en uno de sus mejores momentos. En “Sierpe” hay que notar que si Lezama nos presenta a Góngora como un maestro, (el ensayo empieza con la imagen de Góngora como el “rey de los venablos”), hay que percibir, sin embargo, que es un maestro hastiado, malhumorado, cejjunto, donde “la reducción carnosa de los labios muestra su orgullo desatado”.

El fragmento que considero pertinente en el ensayo es un error, uno que cometió Paul Valéry (1871-1945) al citar el primer verso de “La toma de Larache” de Góngora. Según Lezama, Valéry en vez de anotar “en roscas de cristal serpiente breve”, cita mal y escribe “en rocas de cristal serpiente breve”. Para Lezama este error es esclarecedor para lo que él quiere decir sobre Góngora. Lezama comprende que Valéry “busca un fondo de inmovilidad... donde puedan avanzar aquellos sombríos juegos de las sierpes” (77); es decir, las rocas en su quietud permiten el contrapunto de la velocidad de las serpientes o sierpes: así se puede percibir que las serpientes pasan de forma veloz porque de fondo hay una roca inmóvil. Sin embargo, esa necesidad de un contrapunto de inmovilidad no es una necesidad en Góngora, por el contrario, el poeta español habría buscado mimetizar la movilidad de la serpiente en las roscas de cristal. No existiría así ese contrapunto de inmovilidad para hacer visible el movimiento, pues las roscas, que se mueven en interminables espirales aumentan su caudal cuando se las hace de cristal. De esta manera, las veloces serpientes en vez de buscar un fondo de inmovilidad (aquellas rocas de Valéry) van a ir a mimetizarse con el fondo arremolinado que están igualmente en

movimiento. De ahí que Lezama afirme que “don Luis no busca oscuros donde destellar”, porque la serpiente o metáfora carece de un contrapunto de inmovilidad.

En “La curiosidad barroca”, Lezama empieza su recorrido literario americano con Góngora y señala la tríada de poetas gongorinos españoles (Pedro Soto de Rojas, Francisco de Trillo y Figueroa y Salvador Jacinto Polo de Medina), quienes, a decir de Lezama, le desminuyen la intención a Góngora, es decir, no lograron comprender lo que Góngora había desarrollado en sus poemas. Por el contrario, en América “donde sus intenciones de vida y poesía, de crepitación formal, de un contenido plutónico que va contra las formas como contra un paredón, reaparecen.” (87) Así, frente a la tríada de españoles gongoristas Lezama opone su tríada americana: Don Hernando Domínguez Camargo, Don Carlos Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. De los tres americanos Sigüenza y Góngora es el que encarna al señor barroco de Lezama, el primer americano asentado en lo nuestro. Sin embargo, a diferencia de Góngora, Sigüenza no tiene que estar “colgado (de los) nobles”, en “llorada de tinta de sus peticiones y miserias”. Sigüenza aparece así como aquel que “realiza un espléndido ideal de vida” en las nuevas tierras y logra poseer esa reinención de la forma, es el señor barroco americano por excelencia. Quizá esta imagen surge en la imagen que se ha proyectado de lo americano como un lugar de la abundancia y de lo nuevo, lo que haría posible que se piense en este “señor barroco” como aquel que busca comenzar una nueva sociedad al estilo barroco: asimilando y transformando todas las influencias. El sujeto español se proclama como una continuidad del guerrero medieval (como se analizó en el segundo capítulo), pero en el americano nos encontramos con un sujeto que se forma a medida que conforma su ambiente barroco y su ambiente de la curiosidad. La identidad americana

surge en el barroco, con esos criollos que cuestionan al intelectual europeo, que consideran que su saber y su paladeo se alimenta de todas las fuentes. En el americano el barroco es un nacimiento, en el europeo el deseo de revitalizar un pasado. Paz nos decía que la América barroca era más próspera que la anglosajona, pero que a diferencia del español existe menos señores que compran su talento lo barroco pero que no se constituyen por/en el barroco, pues no son nuevos sujetos históricos, vienen de la edad media. En América, en cambio, sí son nuevos señores que se han construido a si mismos en la guerra y la abundancia americana, y nacen junto con el barroco.

Si Lezama crea una relación entre Sigüenza y el poeta español, al parecer la mejor lectura que va a realizar se encuentra en el arco que establece entre Góngora y el héroe cubano José Martí (1853-95) en “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVII y XIX)” (1966), creándose así una interrelación entre la poesía y la historia. “Paralelos” se inicia haciendo mención a los tapices de Zamora que Colón contempló antes de salir a su primer viaje a América y el ensayo concluye con el desembarco de Martí a finales del siglo XIX para lograr la independencia de Cuba. Para Lezama, Martí se vuelve el símbolo de la libertad cubana y de la resistencia americana. Cuando Martí desembarca en Cuba y se introduce en la selva de la isla lleva con él un diario donde va apuntado sus impresiones. Lezama encuentra que el *Diario* de Martí, donde se relata el desembarco y la caminata por la selva, se constituye como una continuidad del poema las *Soledades* que Góngora dejó inconcluso.

En esos momentos es cuando José Martí comienza a fijar la escritura dibujada de su *Diario*, que es para mí el más grande poema escrito por un cubano, donde las vivencias de su sabiduría se vuelcan en una dimensión colosal. Este poema únicamente puede ser comparado con las *Soledades* del viejo Góngora... En este poema parece como si Martí hubiera

terminado las dos *Soledades* que se le quedaron sin escribir a Góngora, la *Soledad de las selvas* y la *Soledad del yermo*. No importa la diferencia de los estilos ni las apariencias del ceremonial, me refiero tan sólo a la cantidad hechizada... La cantidad hechizada comprendida entre “Lola, Jolongo, llorando en el balcón y un jarro hervido en dulce, con hojas de higo”, es la misma cantidad comprendida en el paréntesis que va en las *Soledades*, desde (dando desde luego algunos tajos para desfigurar la escritura y descifrarla después) *Pasos de un peregrino son errantes*, hasta *Perdidos unos, y a medida rienda, /niega el sudor, niebla el aliento*. Y Martí empieza a completar esa escritura dejada vacía por los clásicos. Nos va a dejar acabada la *Soledad de la selva* y la *Soledad del yermo*. Góngora no podía escribir esos temas, hay una fatalidad en lo que se escribe y en lo que se diserta. Y eso que faltaba en lo clásico hispánico, estaba reservado para un americano y para un cubano, la selva que necesita y el desierto que pregunta y la flecha de la soledad americana que le parte la cabeza. (151-52)

El peregrino de las *Soledades* de Góngora, que no tiene nombre y tampoco tiene una orientación, y que fue una de las críticas más recurrentes al poema de Góngora en su tiempo, ahora tiene un rostro y un nombre: la isla ya no es un punto sin referencia en el mar, la isla es Cuba, ese peregrino es José Martí y su objetivo es la independencia cubana. Así, el peregrino que no tiene rostro y voz en Góngora se transforma en una figura histórica definida, un Martí que conversa con los *taitas* negros de la selva y que va anunciando la liberación cubana. Esta comprensión de Góngora, a través de la luz de Martí y viceversa, es quizá uno de los mejores ejemplos que se pueda dar sobre su gabinete barroco, donde los fragmentos se pliegan entre sí, donde la rebeldía política americana se origina con la rebeldía de las formas poéticas. Esta versión de la “historia” parte de un conocimiento poético, del barroco de la contraconquista. De esta manera, en el gabinete de Lezama se fusiona lo literario y lo histórico, la forma poética con la lucha política, sin crear una distinción sino mimetizando, superponiendo como las sierpes con sus fondos de espiral, simultáneos como aquel tapiz que contempla Colón antes de salir a

su travesía. La rebeldía en Lezama se encuentra en crear una nueva causalidad, una que tiene claras fuentes poéticas y barrocas. En esto Lezama se identifica con Sor Juana, porque la monja mexicana en lugar de escribir un texto sobre el saber en prosa lo hace en verso, declarando a la poesía como ese lugar de la reflexión, de la misma forma en Lezama la poesía es el lugar de la historia y del saber, el espacio de lo americano.

En el ensayo “La imagen de América Latina” (1972) se nos dirá que “la rebelión romántica entre nosotros es algo más que una ruptura o la simple búsqueda demoniaca de otra cosa, por el contrario se avecina y expresa la circunstancia histórica.” (90) El deseo de ruptura romántica ya tenía sus claros antecedentes en el barroco, sin embargo, por ruptura no implica sólo crear una independencia americana sino la capacidad de asimilar y transformar. La irreverencia del señor barroco, que es la creadora de una identidad criolla y de lo proto-nacional, irá a continuarse así en las independencias americanas.

El cronista de Indias trae sus imágenes ya hechas y el nuevo paisaje se las resquebraja. El señor barroco comienza su retorcimiento y rebrillos anclados en los fabularios y los mitos grecolatinos, pero muy pronto la incorporación de los elementos fitomorfos y zoomorfos que están en acecho, lagartos, colibríes, coyotes, ombú, ceiba, hylam-hylam, crean nuevos fabularios que le otorgan una nueva gravitación a su obra. La rebelión romántica entre nosotros es algo más que una ruptura o la simple búsqueda demoniaca de otra cosa, por el contrario se avecina y expresa la circunstancia histórica. La rebeldía verbal de los grandes románticos americanos, de Sarmiento a Martí, igualan en el lenguaje con sus configuraciones como constructores de pueblos. (“La imagen” 467)

La irreverencia del lenguaje barroco se convierte en conciencia histórica y política para el romántico, quien a la par de buscar un pensamiento propio va a seguir con esa tradición la creación por el lenguaje que se había iniciado con el barroco. Así, cuando muchos ven que existen bandos encontrados entre Martí con su idea de la América

mestiza y Sarmiento con su civilización y barbarie, Lezama los identifica en la creación de realidades por medio del lenguaje. De esta forma, el antecedente del deseo de una independencia política e intelectual en el siglo XIX sería aquel lenguaje irreverente del señor barroco.

### **Barroco e Independencia Intelectual en América**

Si Picón-Salas veía en la primera parte del siglo XX al barroco como un laberinto donde se dan todas las mescolanzas, para mediado del siglo Lezama presenta su comprensión barroca como una posibilidad donde se pueden crear nuevas relaciones y entendimientos de la historia y el saber. Si embargo, no hay que percibir a Lezama como un fragmento aislado dentro de la tradición intelectual americana, por el contrario, en Lezama se encuentra aún ese deseo de que lo americano puede adueñarse de una independencia política e intelectual. La diferencia entre Lezama y los intelectuales del XIX radica en la forma de crear o, quizá mejor, de imaginar esa ruptura. En esta sección de la disertación se propone un bosquejo de esa búsqueda de los intelectuales americanos.

En el siglo XIX el tema de la independencia no sólo abarcaba el ámbito político o militar sino, y muy especialmente, el intelectual o “espiritual”. Por ejemplo, Esteban Echeverría (1805-51) en su *Dogma socialista de la Asociación de Mayo* (1846) ya sentenciaba que los americanos eran independientes pero no libres y que sólo cuando “la inteligencia americana se haya puesto al nivel de la inteligencia europea brillará el sol de su completa emancipación.” (48) Los intelectuales chilenos, por su parte, sostenían las mismas discusiones. José V. Lastarria (1817-88) apunta en sus *Recuerdo literarios* (1878) su lucha por la emancipación intelectual en las discusiones que sostenía con

Andrés Bello (1781-1865) y Francisco Bilbao (1823-65) sobre el tema de la tradición y la historia. Lastarria señala que para 1840 había leído el *Principio de ciencia nueva* (1725) de Giambattista Vico (1668-1744) y *Las ideas sobre la filosofía de la historia* (1784-91) de Johan G. Herder (1744-1803), pero que frente a estos textos los jóvenes chilenos de entonces se habían “sublevado contra las teorías de ambos, precisamente porque ellas se fundan en una concepción sobrenatural de la historia humana” y ello implicaba para ellos que en estas “concepciones teológicas de la historia desaparecen la libertad del hombre y su progreso.” (200) Los intelectuales del XIX deseaban dejar atrás todo lo que fuese recuerdo de la colonia y, por su puesto, del barroco. Teodosio Fernández, analizando este periodo de la historia intelectual, concluye que los hombres del XIX “vieron en la colonia un tiempo de oscuridad y de tiranía, y en la pervivencia de aquella barbarie encontraron la explicación del desorden presente.” (48) Por otro lado, el desenfrenado ideal del progreso terminará siendo tan sólo la entrega continua y sistemática de los recursos naturales a países industrializados (vacas, huano, caucho, minerales).

De esta manera, la elaboración de un discurso americanista está en relación directa con los temas de la independencia política, económica e intelectual. José Martí en “Nuestra América” (1891) proponía esa necesidad de independencia intelectual para América. Martí empieza su texto alertando que las “trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra”, haciendo explícito el peligro del desconocimiento de las realidades americanas y el inminente peligro imperialistas de Estados Unidos, que ya para entonces había hecho suyo más de la mitad del territorio mexicano (por el contrario, Lastarria y Sarmiento veían a Estados Unidos como a un hermano mayor a quien debían seguir). El problema de la independencia para Martí “no era el cambio de formas, sino de espíritu”,

de ahí que aseguraba que “la colonia continuó viviendo en la república”. Lo que se considera en este momento importante del siglo XIX es que Martí asoció la crítica a una función política: “Estrategia es política. Los pueblos han de vivir criticándose, porque la crítica es la salud.” (165) Esta crítica militante de Martí es el sello de lo que tiene que ser el americano para el cubano, por ello considera que en verdad “no hay batalla entre civilización y barbarie, sino entre la falsa erudición y la Naturaleza.” (160) Así, se entiende por falsa erudición el saber europeo aplicado de forma mecánica a las realidades americanas. La propuesta de Martí estaba así en contra de la dualidad civilización-barbarie que Sarmiento, con el ideal del progreso, proclamaba (una acusación que también hace Celorio a Octavio Paz, como se lo apuntó al inicio de este capítulo). Martí proyecta en su texto un mestizaje conciliador capaz de salvar extremas dualidades, por eso afirma que “el mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico”. Ahora bien, lo mestizo está aquí asociado con la independencia intelectual, porque ser mestizo implica absorber el conocimiento del mundo, pero manteniendo como tronco la realidad americana. Es quizá en este contexto que Martí proclama que “no hay odio de razas, porque no hay razas”. Lo mestizo se convierte en una única realidad que disuelve el racismo y que concilia el saber con la realidad. Mestizaje y americanismo se enlazan y crean así un solo proyecto martiano.

A pocos años de escribir esto Martí, José Enrique Rodó (1871-1917) publica *Ariel* (1900), texto que está dedicado a la juventud intelectual americana. En este texto se hace hincapié nuevamente a la amenaza imperialista y la necesidad de crear una armonía del saber americano. Se presenta así a Calibán, quien encarna el mundo materialista del imperialismo norteamericano, el cual un día se unirá al arielismo espiritual de la América

hispanica para crear un balance universal. El americano es así para Rodó un ser etéreo, alejado del mundo utilitarista y que mantiene como principio el desinterés. ¿Cuál es la relación de este ser etéreo de Rodó con el señor barroco de Lezama?, quizá hay muy poca comparación, pues en Lezama su barroquismo devorador (como ya Chiampi nos los hacia notar), no gusta de las distinciones de lo culto y popular, más que la armónica solución de contrarios busca, por lo contrario, una tensión.

Por otra parte, aunque Rodó no habló específicamente del mestizaje hizo alusión a la raza americana para crear un balance intelectual: “El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación no excluye, ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y aplastante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro.” (35) En Rodó la razón y el espíritu, de esta forma, se acoplaban con el instinto y el cuerpo, y el pasado se encuentra con el futuro en un sentido conciliador. El arielismo de Rodó irá a encontrar un gran eco en los jóvenes intelectuales de ese momento. Entre esos discípulos del arielismo quien va a crear el discurso del mestizaje por excelencia, en la ensayística americana, será José Vasconcelos (1882-1959) con *La raza cósmica* (1925). Vasconcelos, siguiendo la idea de Rodó, propone que los momentos de esplendor en la humanidad se dan cuando dos culturas se encuentran y se mezclan, de ahí que el mestizaje más que una caída es un esplendor. La raza mestiza americana absorbe a todas las otras y de ahí que es una raza privilegiada. Vasconcelos incluso pensó en la ciudad perfecta para esta raza en el Amazonas. Así, el ser etéreo y desinteresado de Rodó se convierte en Vasconcelos en un ser gigantesco capaz de subsumir el cosmos en su mestizaje. El americano se presenta así como un coloso.

Entre los arielistas quien tenga una relación más directa con las propuestas americanas de Lezama será Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). Ureña es prácticamente un pionero en proporcionar visiones de conjunto de la experiencia intelectual y cultural americana, algo que hasta entonces los escritores habían reservado para sus respectivos países o para analizar determinados escritores (aunque éstos afirmarán un discurso americanista en sus textos). Ureña, en la década de los 40, da a la imprenta dos importantes libros, *Las corrientes literarias de la América hispánica* (1945) y, su póstuma, *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947). Estos textos, que pueden ser considerados como canónicos para el discurso americanista, son, a nuestro entender, los referentes más inmediatos a los cinco ensayos de Lezama de 1957, en el sentido de esa visión histórica que se quiere dar a lo americano. Ureña en sus propuestas planteaba ya una “expresión americana”, que al parecer hizo eco en Lezama, pues éste la utilizó como título para su libro de 1957. Por otro lado, Ureña en su ensayo “Barroco en América” (1940) veía también en el barroco americano una resistencia e incluso una corriente artística que llegó a impactar en Europa: “América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces refluyó sobre España, dueña de otro bien distinto, y aun atravesó los Pirineos, si no me engaña la capilla de la Virgen en la Catedral de Perpiñán.” (116) Es con este barroco atravesando los Pirineos que se ciñe la vitalidad americana que también puede percibirse en Lezama y su barroco de la contraconquista.

Chiampi ha notado que la diferencia entre Lezama y Ureña se centraría en que Lezama no pretendió elaborar tanto una historiografía sino explotar las posibilidades mismas del ensayo y que, si bien no pretendió hacer una Historia, no dejó por ello de

buscar una totalidad (algo que se puede evidenciar en la lectura entre Góngora y Martí). Esta visión de la totalidad sería algo que también lo diferencia de otros ensayistas como Rodó, Reyes o el mismo Carpentier, quienes entregaron ensayos sobre temas esenciales sobre la problemática americana, pero no elaboraron como Ureña o Lezama una visión histórica (sea poética o no) de esas experiencias culturales americanas. Aquí radica una de las más importantes distancias entre la ensayística latinoamericana de ese momento y la ensayística lezamiana, pues si bien Lezama no pretende hacer una Historia, no deja por ello de entregar una visión de lo que él llamó una “expresión americana”, un paisaje de la cultura y la imaginación, la cual se la ha enmarcado dentro de la cultura de la curiosidad barroca de la colección. El método de Lezama es, por ello, distinto: no pretende hacer una lectura de fechas o de secuencias lineales sino se toma en consideración la imaginación, las posibilidades de la metáfora que cada período histórico. Ahora, si se considera a Lezama como parte de la tradición de ensayistas latinoamericanos que buscan una independencia intelectual, (recordemos la propuesta para una crítica americana en “Julián del Casal”), se tiene que considerar también que él amplía esa tradición a la vez que la profundiza. Lezama lleva la necesidad de un pensamiento o inteligencia americana a los terrenos de la imaginación poética y barroca y con ello rompe con la pretensión de que la razón ilustrada era el único referente necesario para “expresar” lo americano. Lezama, como Celorio lo ha señalado, absorbe desde ese laberinto barroco las nuevas tradiciones intelectuales.

En una reciente edición de las obras de Ureña el crítico español Vicente Cervera observa que en ambos autores existe el deseo de encontrar una expresión original de lo que es América y que “los dos partirán del reclamo a la raíz nativa, que otro antillano

universal como ellos –José Martí- enunciara a finales del siglo XIX”, pero lo que Lezama hace “no es ya tanteo ni tentativa, ni discurso historiográfico ni compendio de diacronías para dar a conocer la realidad. Es ensayo poético con la historia.” (LVII) Aunque Lezama se diferencie de la historiografía de Ureña no puede dejarse de considerar, sin embargo, dichas historiografías como uno de los referentes inmediatos a *La expresión americana*, aunque en Lezama lo que tenemos, seguimos afirmando, es un coleccionista barroco.

En la década del cuarenta se hallan otros textos que considero importantes al momento de pensar en *La expresión americana*. Quizá entre los más importantes se encuentra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz (1881-1969), libro en el que surgirá por vez primera el concepto de transculturación, el cual será usado posteriormente por otros críticos. Aunque Ortiz no busca una visión de totalidad de la experiencia americana se da, sin embargo, una visión global de la historia económica y social de Cuba a través de una tensión metafórica. El método de estudio etnográfico de Ortiz es la utilización de las representaciones de Don Tabaco y Doña Azúcar. Ortiz utiliza este contrapunto porque considera que es “lo más representativo de nuestra historia económica”, la cual es “en realidad ese contraste multiforme y persistente entre las dos producciones que han sido y son las más características de Cuba.” (138) Detrás de esta comprensión del contrapunto se encuentra lo multiforme, la multiplicación que ellas representan o encarnan, es decir, la transculturación que llega a ser como las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra. La transculturación se opone a la aculturación que considera tan sólo la adquisición de una nueva cultura, pero sin tomar en cuenta los desarraigos y la creación de nuevos factores culturales. Con las ideas del contrapunto y la transculturación, Ortiz se opuso a que se considerase la cultura

americana como una reproducción de la europea, y en esto Ortiz, como muchos intelectuales, incluido Lezama, tienen un punto en común.

El contrapunteo metafórico de Ortiz puede ser leído en Lezama como aquel “sujeto metafórico” que se nos presenta en “Mitos y cansancio clásico”, primer ensayo de *La expresión americana*. En Lezama este ser metafórico pasa de una cultura a otra creando nuevas posibilidades culturales a cada paso. Lezama, al igual que Ortiz, utiliza lo metafórico para comprender los procesos culturales, pero al mismo tiempo también para crearlos. En ese sentido el sujeto metafórico de Lezama se opone al pesimismo de T. S. Eliot (1888-1965), quien consideraba que ya todo había sido inventado. Frente a ese cansancio y frustración, Lezama opone la vitalidad del salto contrapuntístico que ve en cada lectura un nuevo comienzo, de ahí la convicción de que “todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo y los viejos mitos, al reaparerecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.” (58) Lo contrapuntístico metafórico vitalizará también el concepto del *análogo cultural* de Oswald Spengler (1880-1936) llevando la simple analogía entre culturas a un proceso siempre creativo. Así, Lezama dirá que lo contrapuntístico es “nuestro ente de análogo cultural”, es decir, nuestra forma de entender las culturas, de leer la historia. Lezama empieza así su libro oponiendo la vitalidad del contrapunteo americano frente a la aculturación y el pesimismo dando a entender, de esta manera, que lo contrapuntístico es una de las variantes de la inteligencia americana o, bien, pone a reconsideración la valoración por “inteligencia” al no remitirla tan sólo a valores de una razón mecánica y una verdad científica y verificable. En esa

lectura del contrapunto es que quizá tenemos que colocar su entendimiento del barroco y su lectura de la historia, la continuidad de las *Soledades* en el desembarco de Martí.

Enrico Mario Santí (1950) en una reciente edición del *Contrapunteo* señala que este libro puede ser leído como un libro barroco. En esta lectura, Santí pone a dialogar a Ortiz, Carpentier y Lezama en un mismo espacio donde el mestizaje, lo barroco y la transculturación se entremezclan.

Así cuando en una conferencia de 1975 Alejo Carpentier afirma que “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo”, el comentario asimila el concepto de mestizaje al del barroco y cita, sin reconocerlo, el concepto de transculturación de Ortiz. Lo mismo ocurre cuando Lezama Lima invoca, en medio de un ensayo del Barroco americano, “el plutonismo que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final”... En este sentido, barroco en estas discusiones es el adjetivo o tropo que nombra la especificidad del mestizaje latinoamericano en reacción a la colonización europea, y no únicamente a la zaga de ella, que no es sino transculturación. (102)

Hay que notar que Santí lee a Ortiz a través de Lezama y Carpentier, y en esta lectura entrecruzada, si vale el término, se puede afirmar que si logra con cierto éxito unir el concepto de transculturación al de barroco no llega, por el contrario, a ser acertada la asociación de mestizaje y barroco en Lezama, pues en éste el mestizaje no es una expresión cultural. Santí extrae la propuesta de barroco como mestizaje del ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975) de Carpentier. Ahora bien, Carpentier, plantea en este ensayo que América Latina es la tierra de elección del barroco por darse el mestizaje más absoluto y donde el barroco “se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano.” (182) Sin embargo, esta propuesta es más cercana a Vasconcelos, quien veía también a América como la tierra por excelencia del mestizaje, que, por ejemplo, a Lezama. En este sentido, hay que notar que si

Carpentier y Lezama son los dos expositores más representantes del barroco de Cuba ellos tienen, sin embargo, diferentes maneras de entenderlo y una de las diferencias centrales reside en la idea del mestizaje.

Desde sus primeros textos Lezama considera que no se podía hacer el paso de una realidad física o biológica a los campos de la imaginación. Así, por ejemplo, en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” plantea sus propuestas de la imposibilidad de una expresión mestiza:

Los problemas étnicos del mestizaje, estudiados desde el punto de vista biológico, no me interesan. Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza. Entre nosotros han existido mestizos que ha intentado expresarse dentro de los cánones del parnasianismo, y gran parte de la poesía afrocubana, en cambio, es de poetas de raza blanca. Se ve que una cosa es el mestizaje y otra abogar por una expresión mestiza. Una expresión mestiza es un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás. Los antiguos gnósticos afirmaban que la sangre era una mezcla del agua con el fuego. (57)

Al parecer Lezama concibe el mestizaje más en términos biológicos que poéticos y es en su continuo rechazo de hacer transposiciones de la realidad física a la imaginaria cree que no puede existir una expresión mestiza. Lezama trata de escapar de un determinismo en la expresión, es decir, de pensar que escritores de cierto color de piel tienen que pensar y escribir de cierta manera. Así, al final de la cita, Lezama se coloca en ese espacio de la imaginación donde la sangre es interpretado como elemento de la imaginación (la combinación de agua y fuego). Todo esto cobra mayor sentido si recordamos que su Sistema poético del mundo plantea también un rechazo de la imposición de las ciencias a las comprensiones de las culturas, la historia o la poesía; por el contrario, el Sistema poético aboga por una combinatoria barroca, de comprender

distintos conocimientos a través de un saber poético. La ciencia, en ese sentido, es otra metáfora más para el conocimiento humano, de ahí también que la oposición civilización o barbarie no es aceptable tampoco para Lezama. Esta combinación de ciencia y metáfora nos muestra además la consistencia metafórica de los ensayos de Lezama. Recordemos nuevamente que para los coleccionistas del XVII se colocaban curiosidades naturales y artificiales para crear secretas relaciones entre ellos (Daston, Parker). De la misma forma, Lezama se niega a crear distinciones o definiciones, por el contrario su saber se basa en crear la posibilidad de la combinación. El barroco tiene sus orígenes en las expansiones y resquebrajamiento del saber humanista al estar en contacto con lo americano y alcanza su plenitud en las combinatorias entre los nuevos elementos. En ese momento es que el intelectual criollo se reconoce a la par con otros intelectuales como sucedió con Sigüenza y Góngora en 1681 con respecto a la discusión de los comentarios.

### **Goce al cuadrado en el Teatro Metafórico de Severo Sarduy**

En muchas oportunidades Severo Sarduy (1937-93) declaró ser un seguidor y hasta alguien que copiaba los escritos de Lezama y de Góngora. Sarduy inicia oficialmente las observaciones de estos dos autores en su primer libro de crítica, *Escrito sobre un cuerpo* (1969). En *Escrito*, Sarduy cataloga la metáfora de Góngora como una que se eleva al cuadrado, que no establece relación entre dos objetos distantes sino entre metáforas, lo cual crearía una ruptura entre las palabras y las cosas, entre significado y significante. Este tipo de metáfora, que desplaza al objeto o modelo, haría referencia sólo a un ámbito literario, mundo artificial de reflejos superpuestos porque “si el agua ha sido metaforizada en cristal, el cristal va a aparecer como agua dura.” (1156) Sin embargo, el

transcurso de esta estela metafórica hará evidente también la ausencia del objeto sustituido, una ausencia (visible como fondo negro en la pintura) que en definitiva sería la que organice el cuerpo metafórico: “Esa referencia central es la naturaleza pensada. Cornucopia, flores y frutos demasiado iluminados sobre un fondo negro.” (1157) Sarduy comprende que la metáfora al cuadrado de Góngora se encuentra también en la escritura de Lezama, una escritura que sale a la cacería del original, a destruir el modelo hasta que llegue a reemplazarlo por una naturaleza verbal, segunda naturaleza. De esta manera, la función barroca en Góngora y Lezama se encontraría en el desplazamiento del objeto por una metáfora de metáforas.

Y es que en Lezama el apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por la *duplicación*, por *espejeo*. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo... La *démarche* lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el *doble* devorador de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza –la realidad– y no a la inversa: es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos... Poco importa la justeza cultural de esas metáforas: lo que ponen en función son relaciones, no contenidos. (1160-61)

La metáfora barroca sustituiría el tema por las relaciones, por las posibles combinaciones entre los “objetos” de naturaleza verbal. Ahora bien, Sarduy ha señalado un punto importante en los estudios del barroco, la relevancia del elemento formal, de la forma que puede aparecer caótica y fragmentaria, dado que se ha perdido la unidad que se creaba entre contenido y forma. Esta observación es importante porque las mismas afirmaciones de Sarduy en su libro son realizadas por medio de pequeñas reflexiones, citas sueltas, fragmentos de entrevistas, poemas y cartas. Sarduy nos habla de la dispersión y la superposición barroca y efectivamente su libro está constituido de

fragmentos de distintas textualidades que giran alrededor de Góngora y Lezama. También se debe tomar en cuenta que cuando Sarduy nos afirma que él es una copia de Lezama, existe una connotación muy subversiva en su afirmación al comprender que la copia barroca es la que desplaza al modelo o al original. Sarduy solía afirmar que quizás algún día no se sepa quien fue primero si Lezama o Góngora, como no se sepa quien copio las meninas, si Velásquez o Picasso; quizá él pensaba lo mismo sobre sí y Lezama cada vez que afirmaba que él era una copia de Góngora y del poeta cubano. Lo que en definitiva se está minando aquí es la idea del origen y por ello la imposibilidad de seguir una lectura causal o lineal de la historia o de las influencias de un escritor sobre otro. La metáfora al cuadrado de Sarduy implica, de esta manera, una nueva causalidad para comprender la historia política y la literaria.

A la par de considerar la fragmentación en las reflexiones de Sarduy hay que tomar en cuenta también el lenguaje matemático que se utiliza para comprender la “metáfora al cuadrado”. Recordemos que se ha discutido que en el siglo XVII se tendía a mezclar entre lo natural y lo artificial, entre fe y ciencia, los estudios contemporáneos sobre la colección han afirmado que no existía, de esta manera, una distancia entre disciplinas “científicas” y humanísticas y, que por el contrario, se tendía a convertir todo objeto en metáforas de lo que era el hombre en su relación con el universo (Pomian, Findlen, Daston). En los textos reflexivos de Sarduy se encuentra un rasgo muy similar, el lenguaje matemático es asimilado para explicar el funcionamiento de la metáfora barroca; por lo tanto, su propuesta de la metáfora elevada al cuadrado, que puede parecer un simple juego de palabras, contiene una comprensión histórica y una gran coherencia al proponer el funcionamiento metafórico en el barroco.

En futuros ensayos Sarduy también utilizará términos de las ciencias astronómicas para hablar de poesía y para comprender los desarrollos culturales del siglo XVII. Esta asimilación y combinación de distintas disciplinas puede observarse de la misma manera en el Sistema poético de Lezama, donde términos como la “hipertelia”, para indicar la no finalidad de la poesía, o la “gravitación inversa”, para hablar de las relaciones entre metáforas, son parte constitutiva de este poético “sistema”. En los ensayos de Lezama y Sarduy, tenemos la afirmación sobre cómo las nuevas discusiones científicas e intelectuales son absorbidas por intelectuales americanos en un cuerpo barroco y, en estos casos, para hablar del barroco en forma metafórica, lo cual crea la unidad de los diversos fragmentos. Por lo tanto, en Lezama y Sarduy importa no sólo lo que dicen del barroco sino cómo se dice (la forma), en medio de textos aparentemente fragmentarios donde el lector tiene que comprender el campo de relaciones.

Una diferencia, sin embargo, que debe anotarse entre Lezama y Sarduy es que este último quiso comprender el barroco desde un contexto más contemporáneo, de ahí el concepto “neo-barroco” que llegó a acuñar en su ensayo “El barroco y el neo-barroco” (1972). Debido a las muchas repercusiones que ha tenido este ensayo en la crítica contemporánea, se van a detallar las cuatro secciones que lo componen, haciendo un detenimiento en la “proliferación barroca” por ser ésta una que se relaciona directamente con el tema de la colección barroca. En el primer segmento de “El barroco y el neo-barroco” se nos presenta el intento de definir el término barroco (aunque luego se declara como una tarea imposible), se hace igualmente referencia a la Reforma y la Contrarreforma donde la Iglesia fragmenta su eje y Dios no es ya evidencia única, la distancia de las palabras y las cosas lleva a la literatura a su nivel denotativo más que

simplemente referencial. En la segunda parte se reflexiona sobre el artificio en el arte donde se contrapone el retorno a lo primigenio (que es discurso a favor de la naturaleza) en contra del festín barroco que sería el festín del artificio y la renuncia por lo “natural”, en este festín Sarduy plantea a la sustitución (donde el significante ha sido sustituido), la proliferación (donde los significantes terminan dibujando lo ausente ) y la condensación (donde la fusión metafórica crea un tercer término). En el tercer segmento se trata de la parodia como un elemento barroco, así la “desfiguración de un texto anterior” se compara con el tejido de filigrana de las joyas que se pueden apreciar del siglo XVII. En este tercer momento es donde Sarduy habla de la intertextualidad como el acto de “incorporar un texto extranjero” a otro texto (en este proceso está involucrada la cita y la reminiscencia de otros textos o textualidades), la intratextualidad como “textos que participan en la creación” entre los que se incluyen los gramas fonéticos (por ejemplo, Anita lava la tina), gramas sémicos (*idiom* reprimido, la oralidad) y gramas sintagmáticos (la obra que habla de la obra, como en *Las Meninas* de Velásquez). En la conclusión se plantea la capacidad del juego erótico, sexual del barroco como una “repetición obsesiva de lo inútil”, de la imagen del espejo donde todo se refleja o tiene un doble (algo que ya había adelantado con la metáfora al cuadrado de Góngora y Lezama en *Escrito*). En la conclusión se llega a postular también al neobarroco como un “arte del destronamiento y la discusión”, que es “la impugnación de lo logocéntrico”, algo que se uniría definitivamente al barroco en América de la contraconquista de Lezama, aunque, sin embargo, Sarduy habla de un barroco actual que se niega a la lógica utilitarista.

A lo largo del ensayo, Sarduy propone que en ciertas obras literarias contemporáneas existen “gestos” barrocos. Así, por ejemplo, se analizan algunos

fragmentos de *Paradiso* de Lezama, *Residencia en la tierra* de Neruda, *Gran sertón veredas* de Joao Guimaraes Rosa, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *El siglo de las luces* de Carpentier, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *Rayuela* de Cortázar. Pero no sólo en la literatura es que Sarduy observa la persistencia del barroco sino también en distintas obras pictóricas e instalaciones artísticas. Entre los artefactos a los que Sarduy se refiere, “Cáliz”, de la serie *Objetos mágicos* (1965) de Mario Abreu (1919-93), merece una consideración especial porque en el trabajo de Abreu se puede observar muy claramente la transformación de los objetos llevados a un nuevo contexto y, por ello, radicalmente transformados (Fig. 23).



Fig. 23. Mario Abreu, “Cáliz” de *Objetos mágicos*, 1965.

Los objetos cotidianos que Abreu ha coleccionado, y luego ha puesto en escena en “Cáliz”, han perdido su primera funcionalidad, su sentido de utilidad; por ello, se puede decir que son “otros” objetos aunque se perciba claramente la forma y el uso que tenían en su primera naturaleza, son así objetos nuevos y viejos a la vez. En “Cáliz” se puede distinguir claramente una herradura, una cucharilla, una pieza de dominó, entre otros objetos, pero también se puede observar que ahora todos esos objetos son algo más que una herradura, una cucharilla, una pieza de dominó, son objetos que han sido tocados por una imagen, la del cáliz que entre todos los objetos configuran.

Ahora bien, el cáliz puede ser entendido como una comprensión visual de lo que estamos viendo, es decir un espejo. La mirada que levanta a los objetos de su cotidianidad a una realidad mágica sería ese cáliz, que es la imagen de la transformación y el milagro. Como se ha dicho, los objetos no son renovados sustancialmente, es posible reconocerlos claramente (herradura, cuchara, pieza de dominó), su mutación se encuentra en que han sido sacados de su primer contexto y puesto en otro, donde se los congrega para resaltar sus diferencias y en una imagen que los reunifica. Entre todos esos objetos (fragmentos, citas, curiosidades) no hay mayor relación que su diferencia, su irreductible individualidad, pero es gracias a que no son reducidos que la magia ocurre, que siendo fragmentos encerrados en su particularidad pueden, a la vez, configurar una unidad basada en la asimilación. Así, los *Objetos mágicos* de Abreu son mágicos por la mirada que los transforma.

Ahora bien, los objetos seleccionados en esta obra no son “curiosidades”, como se los podría entender en el siglo XVII, todo lo contrario, son objetos comunes que se pueden encontrar cada día; sin embargo, lo que los vuelve particulares o “curiosos” es el

acto de transformarlos, de encontrar en ellos la potencialidad de que sean otra cosa. Ya se ha señalado que esa mirada que reconoce que todo puede ser un artificio surge en el barroco (recordemos las lecciones de Saavedra Fajardo). Abreu utiliza esos objetos cotidianos para activar una memoria barroca que es reciclada en el arte contemporáneo. Ahora es la mirada la que crea o produce al objeto curioso en “Cáliz”.

En “Barroco y neo-barroco” se emplaza la obra de Abreu dentro de la “proliferación barroca”, la cual se hace evidente en América, según Sarduy, al poner en relación nuevos “materiales lingüísticos –me refiero a todos los lenguajes, verbales o no-, al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funcionamiento de este mecanismo del barroco se ha hecho más explícito.” (1389) Aunque Sarduy no hable de la colección de forma explícita, sí logra hacer referencia a la zona de contacto que existió entre Europa y América en los siglos del encuentro y la conquista, momentos donde la nueva afluencia de diversos objetos exigió nuevas formas de pensamiento para su organización y proyección. Sin duda, este hecho histórico es la base sobre la que Sarduy sostiene su idea de la proliferación barroca. Sarduy observa también que en la proliferación existen dos movimientos: uno es de la afluencia de objetos que entran en contacto y, una segunda instancia, donde esos mismos objetos configuran el objeto sustituido a partir de su proliferación y aparente desorden. Este mismo proceso (colección y proyección) se ha estudiado en los gabinetes barrocos, donde al crearse un interés por objetos extraños (naturales o artificiales) se da también una contención de esa proliferación en el espacio mismo de la colección por las posibles relaciones que se podían establecer entre los objetos.

Según Sarduy la proliferación del barroco se presenta en forma desordenada y su unidad se da por el sentido (objeto) que se omite. El ejemplo literario que se nos brinda viene de *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, donde se puede leer: “Puesto en el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño, sacado por el roto cristal de una luceta, permitía ver cosas, en las casas cercanas, que hacían reír equivocadamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario”.

(1390) De acuerdo a Sarduy, todos estos objetos, que han perdido su primer sentido de utilidad, nos hablarían del “desorden”. Este mismo mecanismo de dispersión y unidad sería percibido en el “Cáliz” de Abreu: “En *Objetos mágicos* una yuxtaposición de materiales diversos –una herradura, una cuchara, cuatro palillos de tendedera, cuatro cascabeles, un broche, un llavero-, todos como en Carpentier, usados enrevesadamente, es decir, vaciados de sus funciones, lo que el escultor llega a significarnos, a codificar por medio de la acumulación, es el significado ‘Cáliz’ –cualquier forma, por metafórica que fuera, de cáliz- esté presente. (1390) Sin embargo, lo que Sarduy comprende como dispersión y acumulación, tanto en Carpentier como en Abreu, cobra mayor precisión histórica y de operación dentro de la comprensión del gabinete barroco, donde los telescopios, que Carpentier presentan dentro del asombro, no sólo sirven para hacer observaciones astronómicas sino para comprender el furor de este astrónomo. Lo que Carpentier nos presenta es un gabinete de objetos científicos pero su función es como la de los objetos de Abreu, recreación de los objetos en medio del asombro que le da nueva vida. El asombro, la magia (lo “real maravilloso”) son parte constitutiva de este mundo de la colección barroca y no la idea de un “desorden” como plantea Sarduy.

En el libro de ensayos *Barroco* (1974), Sarduy seguirá considerando otras disciplinas para configurar su “proliferación” barroca. Así, se toma muy en cuenta la explosión de las ciencias astrológicas en el siglo XVII, en especial se considera a Johannes Kepler (1571-1630), quien describió el movimiento de los planetas alrededor del sol en forma elíptica en lugar del círculo perfecto de la astronomía clásica. El círculo mantenía la idea de un universo finito y estable, mientras que la elipse nos presenta un universo distorsionado y en movimiento. Según Sarduy, la elipse de Kepler puede percibirse en las iglesias de Borromini y en las estatuas de Bernini, en el arte barroco que en lugar de apelar al círculo gusta de curvas elípticas. A las relaciones entre distintos campos del saber y el arte Sarduy las llamó *retombée* (recaída) y con ella se puede comprender la expansión del universo en la escritura, en los signos lingüísticos que están en continua expansión. Sin duda, es en *Barroco* que el gabinete de observaciones astronómicas se ponen en relación con otros conocimientos, interrelacionado así el saber científico con el literario. Sin embargo, el procedimiento de la sustitución barroca, de las metamorfosis va a adquirir su mayor sentido en la comprensión del cuerpo. En otro de sus libros críticos, *La simulación* (1982), se nos presenta el caso del travesti, quien es entendido como el espacio donde se desplaza al modelo; en ese sentido, el travesti sería una metáfora de la metáfora barroca. Así, el travesti no buscaría imitar a la mujer, sino que intenta desplazar la idea de mujer.

El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto... El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa

simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte. (1267)

El travesti sería el cuerpo liberado de los modelos femeninos y masculinos, de lo causal y de la voz de un “yo”, el travesti es signo en expansión. La simulación del travesti, así como la escritura barroca, va a ser en suma una resistencia al utilitarismo, una descolonización del cuerpo que significa también negar el “yo”. Así, lo que dice un personaje en una novela puede ser dicho por otro. La cacería metafórica de Góngora y Lezama se transforma en Sarduy en este cuerpo “liberado”, en el punto de transformación que se organiza en esa ausencia del modelo.

### **En el Cuerpo de la Mutación**

En el segundo capítulo se ha analizado el *Primero Sueño* de Sor Juana dentro del marco de la colección. Se vio que el cuerpo en el poema se comprendía como una “oficina científica”, un lugar donde se asciende de las sensaciones corporales a lo intelectual, por ello, en esta “oficina” se proyecta un viaje, del conocimiento o, bien, del mismo acto de conocer, así como en el cuerpo de la Virgen docta. Este microcosmos, oficina, cuerpo, archivo, sala poética de Sor Juana tiene una gran relación con el cuerpo de la simulación en Sarduy, con el travesti, que es cuerpo de la transformación y el viaje. En Sor Juana el cuerpo es un espacio intelectual que parte de lo sensorial a las imágenes intelectivas para llegar a una no-revelación; en Sarduy el viaje es una teatralización de las mutaciones y no busca un modelo o una finalidad. Tanto en Sor Juana como en Sarduy el viaje por el cuerpo o con el cuerpo se reconoce como un transcurso sin finalidad o una no-revelación. Recordemos que para los criollos de la época virreinal, el asombro estaba

encarnado en su propia existencia, ellos se sentían como la mayor curiosidad del momento. El cuerpo social americano se constituía como un gabinete barroco de curiosidades (Merrim). En el caso de Sarduy, la escritura se comprende como un cuerpo en mutación, metamorfosis sexual que resiste al mercado global y al utilitarismo, es un cuerpo que busca liberar la voz (dejar de ser *un* personaje), para ser el cuerpo de muchas voces, el cuerpo mismo de lo social en mutación. Si en Sor Juana la no-revelación resiste a los sistemas totalitarios del conocimiento, la mutación sexual de Sarduy resiste al pensamiento mecanicista y lo unívoco del modelo.

Recordemos, al respecto, que para Wölfflin lo oculto (la ausencia del tema o el modelo) era una técnica estilística típica del barroco, a su vez Maravall veía que lo no revelado o incompleto era un mecanismo para manipular al sujeto barroco. Por su lado, Benjamin comprende lo velado como una posibilidad de entender la modernidad y, algunos críticos actuales, como una posibilidad ética y una razón barroca (Buci-Glucksmann), que lindaría con otras formas de pensamiento “menores” (Deleuze, Bal). En Sor Juana la no-revelación es también un campo velado, oculto. La modernidad del barroco, la posibilidad del neo-barroco de Sarduy, al parecer, descansa en esa posibilidad. La diferencia con Sarduy y los anteriores escritores y críticos es que él lleva lo no-revelado a una posibilidad para leer más la cultura contemporánea.

### **Travestismo y Barroco en *Cobra***

No hay mejor texto para comprender las mutaciones del travesti que en la novela que Sarduy da a publicar en París, intitulada *Cobra* (1972). Recordemos que el mismo año que Sarduy publica su novela también aparece “El barroco y el neo-barroco”. Como

se ha señalado sobre este ensayo, Sarduy tienta algunas bases para identificar una estética o gestos barrocos en escritores contemporáneos. Quizá, por ello no es muy aventurado considerar a *Cobra* como parte de esa escritura neo-barroca.

*Cobra* es una novela donde el personaje principal es un travesti y donde se pueden encontrar varias referencias al orientalismo. La novela tiene su origen un día que Sarduy escuchó por la radio sobre la muerte de un famoso travesti francés apodado Cobra, cuando éste último realizaba una gira de presentaciones por el Japón. La frase que Sarduy escucha es: “Cobra se mató en jet en el Fujiyama”. Sarduy nos dice que fue poseído por la frase y, entonces, empezó a sacudirla hasta que se derivó en la novela *Cobra*. Una frase no era esperada, que llega de ningún lugar, procede luego en una escritura “literaria” que desea, a cada momento, continuar con la sorpresa de la interrupción y su sorpresa. En la novela no se sigue una secuencia o relato lineal sino que cada fragmento, cada personaje o giro del lenguaje surgirá de ese inesperado o incondicionado del cual ha surgido: “Cobra se mató en jet en el Fujiyama”.

Cobra es al inicio de la novela un travesti que realiza presentaciones diarias como la reina del Teatro Lírico de Muñecas en algún lugar de París, pero Cobra es también su doble, la enana Pub, la que surge en las noches cuando Cobra se cuelga de sus pies para aminorar el tamaño de ellos, sin embargo Cobra es también el nombre del grupo de vanguardia artística que, después de la Segunda guerra mundial, lleva el nombre de las primeras letras de las ciudades de los participantes, COpenhague, BRuselas y Ámsterdam (CoBRa); Cobra es también el nombre de un miembro de una banda de motociclistas *blousons noirs*, quien partiendo de Saint-Germain de Près va hacia una iniciación erótica en un irreal paisaje oriental y que luego morirá en un encuentro con la policía a su

regreso a la ciudad; Cobra es igualmente un grupo de monjes tibetanos que se confunden con hippies; Cobra es posiblemente, como el mismo Sarduy lo insinuara en varias ocasiones, el verbo “cobrar”, pues hay mucho cuerpo que se vende, hay mucho dinero alrededor; Cobra sería un anagrama de la palabra “barroco”, y, claro, de Córdoba, que remite a Góngora. Todas estas proliferaciones barrocas, y por su puesto todas aquellas que puedan descubrirse, son Cobra. Por lo tanto, si el personaje remite a un travesti que muere en el Japón y la novela se inicia con un travesti, luego en el desarrollo de la novela, Cobra se transfigura en otros personajes o, quizá mejor, Cobra es el mismo espacio de la transformación. Por lo tanto, se puede pensar que Cobra es el impulso sorpresivo y cambiante que va de un detalle a otro sin una simbología específica; no hay una ligazón real o racional, regla retórica en composición. Cobra sería esa metáfora al cuadrado que se nos advierte en Góngora y Lezama, el lugar donde el astrónomo de Carpentier aumenta su asombro con los instrumentos científicos. Cobra, en otras palabras, es lugar donde una variación ocurre, una perspectiva barroca (usando nuevamente la idea de Bal y Deleuze). Ahora bien, en las reflexiones de Sarduy esa perspectiva barroca puede entenderse como la anamórfosis, una perspectiva hermética y de las transformaciones.

Si la perspectiva se presenta, desde Alberti, como una racionalización de la mirada, como la *costruzione legitima* de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva de su funcionamiento, la anamórfosis, “perspectiva secreta” (Durerro), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia (Niceron). La perspectiva, desde su origen, funciona como un reloj, o como el mecanismo regular y aceitado de la época, las máquinas hidráulicas y el autónoma (Salomón de Caus): poesía inmediatamente legible, sin figuras, reconstrucción nítida, eficaz: la anamórfosis, al contrario, se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria

mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con relación al texto, como ya lo sostenía Galileo. (*La simulación* 1277)

El posicionamiento del lector en *Cobra* debe darse, de esta manera, en una perspectiva que se relaciona con la alegoría o una secuencia de metáforas y transformaciones. *Cobra* es, en cierto sentido también, un texto donde se van incrustando referencias al acto mismo de escritura, frases que sirven como una constante reflexión sobre el proceso de escribir y la perspectiva de esta continua metamorfosis. Quizá uno de los mejores momentos en lo que se puede visualizar este acto mismo de la transformación de la escritura es cuando Cobra se prepara para el espectáculo en el Teatro Lírico de Muñecas.

Restablecido el orden en el departamento de pictogramas, el indio acaba de cubrir a las coristas de pistilos plateados, alas de mariposas melanesias, ramas de almuérdago, plumas de pavo real, monogramas dorados, renacuajos y libélulas, y a Cobra –que es otra vez reina- de pájaros del trópico asiático irisando la frase “Sonno Assoluta” en indi, bengalí, tamil, inglés, kannala y urdú. Ensayo nuevos tintes en su propia cara, se alarga los ojos para ser más oriental que *nature*; un rubí en la frente, sombra en los párpados, perfume, sí, se perfuma con Chanel Eustaquio y se desvanece, danzante, por el pasillo. Un timbre. Ábrense los telones del show. (441)

Esta escena se da en el club donde Cobra presenta varios espectáculos y es el momento en el cual Cobra se metamorfosea, pero su transformación, en tal coloración artificial no copia sino simula. Cobra está en ese lugar intermedio donde objetos naturales y artificiales se imitan mutuamente: Cobra va más allá de la *natura*: el travesti, como el universo mismo, no deja de expandirse. En la ausencia de un modelo es que se sitúa el punto de la transformación como el mismo espacio de creación y de la escritura. El

lenguaje que se fragmenta en minuciosos y coloridos detalles, transforma su objeto en el mismo acto de escritura. La ausencia del modelo se puede comprender, a la vez, como el punto de composición en el relato, aquella ausencia a la que confluyen los fragmentos. Pero la destrucción de un modelo femenino libera las acciones (detalles, objetos) de una finalidad o utilidad, pues no existe un punto concreto de arribo. La inexistencia permite así el espacio para la metamorfosis sexual en la novela. El travestismo literario de Sarduy quiere transformarlo todo al transformar la lectura, al lector. Cobra se convierte en esta mariposa metafórica donde la no finalidad de las acciones es la que abre el *show*: el espectáculo que vendrá a sumar al espectador a la transformación incesantes que ya se han descrito. La posición del “espectador” queda pues comprometida en esta red metafórica. El “yo” como una categoría esencial se desvanece, no existe más que un posible, un artificio o simulación. *Cobra* es el lugar donde se abren los telones para la transformación, una transformación que encara al espectador-lector para transformarlo.

La transformación de Cobra en travesti es una de las continuas mutaciones que se efectúan. Así, por ejemplo, cuando Cobra sale a la calle luego de haber ido a consultar al doctor para una cirugía de todo el cuerpo se transforma en el miembro de un grupo de motociclistas que empieza un iniciación erótica. En estos momentos, en los que se transforma un personaje en otro personaje o en un grupo de personajes, existen fragmentos que se repiten (citas de la propia novela), que van funcionando como bisagras que conectan una transformación con otra. El párrafo que conecta al travesti del Teatro Lírico de Muñecas con el iniciado del grupo de motociclistas es el siguiente:

Cobra aparece al fondo del coche, de pie contra la pared de lata, pájaro clavado contra un espejo. *Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas*

*entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco. Detrás, la curva del tabique multiplica sus follajes de cerámica, repetición de crisantemos pálidos. (497)*

Aquí la transformación de Cobra se da de forma total, ella ha asimilado en su “naturaleza” la mutación y pasa del Teatro Lírico de Muñecas a un espectáculo mayor: a las calles, al subterráneo de París. La animalización de Cobra en pájaro, cisne, “animal heráldico de hocico barroco” la llevan a un campo plenamente metafórico, ya no está pintada sino que su cuerpo mismo es la mutación, referente constante a otros elementos.

Emir Rodríguez Monegal en “Sarduy: las metamorfosis del texto” (1974) ha afirmado que en *Cobra* existen esas auto-citas como una técnica de la revitalización: “La cita explícita, la intromisión de la inmensa mano del autor en el espacio titiritesco del texto, no es el único recurso. Más frecuentemente, a medida que la novela desenvuelve su flexible cuerpo de cobre, de cobra, es la cita sin comillas, la repetición de un fragmento que citado fuera de contexto parece nuevo y viejo.” (1736) La escritura de Sarduy juega con ese continuo “fuera de contexto” para que los fragmentos recuperados, reciclados tenga esa doble naturaleza del gabinete barroco, de ser antiguos y nuevos a la vez. Las transformaciones de Cobra, de esta manera, involucran también el reciclaje, el pastiche.

### **El Efecto Neobarroco y lo Americano**

Como ya se había dicho, de todos los ensayos que Sarduy ha dado a la luz, el que quizá mayor impacto ha causado en la crítica actual es “El barroco y el neo-barroco”, en

gran medida por hacer explícito y evidente la persistencia del barroco en varias obras culturales contemporáneas y dar pautas para su lectura. *La era neobarroca* (1987) de Omar Calabrese (1949-2012) es quizá el mejor ejemplo y más amplio impacto que tuvo la propuesta de Sarduy en la crítica contemporánea. El semiólogo italiano no sólo asimila las propuestas de Sarduy sobre las relaciones entre disciplinas sino que va más lejos al proponer que el término neobarroco sea usado en lugar del concepto de postmodernidad; es decir, como un signo de nuestros tiempos. Calabrese considera que los diversos sentidos de lo “postmoderno” tienden a ser vagos y contradictorios entre ellos. Así, por ejemplo, nos advierte que “en literatura postmoderno quiere decir antiexperimentalismo, pero en filosofía quiere decir poner en duda una cultura fundada en las narraciones que se transforman en prescripciones y, en arquitectura quiere decir proyecto que retorna a las citas del pasado, a la decoración, a la superficie del objeto proyectado contra su estructura y su función.” (29) Debida a esa diversidad de significados, que giran alrededor de lo “postmoderno”, Calabrese propone que para algunos objetos culturales de nuestro tiempo, la etiqueta a utilizarse sea la de neo-barroco.

Efectivamente, en el libro de Calabrese se analizan diversos objetos culturales de muy diferente procedencia. Entre ellos se pueden distinguir obras literarias, artísticas, musicales, arquitectónicas, películas, canciones, historietas, series de televisión, teorías científicas, tecnológicas y pensamientos filosóficos. Ahora bien, estos objetos culturales son considerados como fenómenos donde subyace una forma y una estructura común, la cual estaría en relación al barroco. A la relación entre estos objetos culturales se la comprende como la “recaída”, aquel término que ya Sarduy había propuesto para explicar las relaciones entre distintos campos del saber y la estética: “Estudiando el barroco,

Sarduy ha relacionado, en efecto, aspectos de la ciencia y el arte y ha llegado a la conclusión de que, por ejemplo, la forma del descubrimiento de Kepler de la órbita elíptica de los planetas no es dispar de la que subyace en las obras poéticas de Góngora o en los cuadros de Caravaggio o en la arquitectura de Borromini.” (*La era* 24) Calabrese considera que esta relación puede darse en muchos fenómenos culturales de nuestro tiempo, los cuales estarían marcados por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco. Por lo tanto, barroco no debería ser entendido como un periodo delimitado de la historia de la cultura, sino como “una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. En ese sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización. ‘Barroco’ llega a ser casi una categoría del espíritu, contrapuesta a la de ‘clásico’.” (31) Barroco y clásico, por lo tanto, serían categorías de la forma (de la expresión o del contenido), sin que ello implique excluir determinados momentos históricos de los cuales habrían surgido esas formas culturales. Por lo tanto, en distinguir o contraponer un tipo de gusto clásico a otro barroco se encontraría uno de los objetivos del libro.

Por “clásico” entenderemos sustancialmente las “categorizaciones” de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas. Por “barroco” entenderemos, en cambio, las “categorizaciones” que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores... La búsqueda del “neobarroco” se realizará por hallazgo de figuras (es decir, manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación). Obtendremos de ello una geografía de conceptos que nos ilustrarán tanto sobre la universalidad del gusto neobarroco, como sobre su especificidad de época. (43)

Calabrese busca reconocer la constante del barroco en obras contemporáneas a medida que rastrea en ellas la dualidad orden (clásico) vs. desorden (barroco). Aunque se comparte con Calabrese la propuesta del barroco como una constancia en el arte y la cultura contemporánea, no se puede, por otro lado, sino criticar la dualidad que establece entre lo clásico y lo barroco como formas opuestas. Como se ha planteado en el primer capítulo de este trabajo, el barroco más que una distancia o negación de los valores clásicos implicaba una nueva forma de establecer relaciones entre los modelos. Por otro lado, Mabel Moraña en su ensayo “Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity” (2000) ha señalado pertinentemente que las propuestas de Calabrese parten de una universalización de la cultura, lo cual resta el valor de elementos específicos como a la latinoamericana que ha elaborado el barroco para crear su diferencia. Moraña considera así que en las sociedades americanas el barroco ha estado relacionado con estrategias de apropiación y confrontación, por lo tanto hay que entender el barroco en las sociedades americanas como una constante reaparición que nos remite o conecta con aquella conciencia formativa de las sociedades criollas en la colonia. Conexiones que, por otro lado, nos pueden ayudar a comprender las reacciones de un sujeto neo-colonial con los procesos modernizadores y de represión que se han ido dado en la historia latinoamericana. Moraña, de esta forma, no entiende el barroco como una constante en la historia ni tampoco lo aísla en un determinado momento histórico o geográfico, sino que considera al barroco como un elemento formativo en las sociedades americanas y como presencia que persiste a través de la Cuba revolucionaria, de los procesos de apertura democrática y las discusiones de la post-modernidad en Latinoamérica.

La distancia que Moraña establece con Calabrese sobre el barroco contemporáneo, sin embargo, no es un caso aislado. En otras oportunidades los críticos latinoamericanos han deseado marcar su diferencia con la crítica europea en momentos de definir el barroco o incluso la modernidad y la historia. En este contexto, se puede comprenderse la lectura que realiza Chiampi en su ensayo “Sarduy, Lautreamont y el barroco Austral” (1995), donde se comprende a Sarduy como aquel que se ha liberado de las antinomias barroco vs. clásico y barroco histórico vs. barroco como eterno temporal. Así, para Sarduy, según Chiampi, el barroco no debe ser considerado como “un estilo epocal o un *eón* atemporal, sino como el modo de dinamizar estéticamente el amontonamiento inútil de los saberes acumulados” (94), saberes que pueden ser un repertorio obsoleto, un “montón de restos y ruinas que la imaginación barroca convierte en metáforas”, en esa revitalización de la basura cultural, del reciclaje de las formas el barroco adquiere un sentido histórico definido además que permite entender el barroco americano como un continuo espacio donde se asimila otros conocimientos y elementos culturales.

Chiampi retoma a su vez la idea del “efecto barroco”, para hablar de ese procedimiento de mezclar y revitalizar los fragmentos, del ensayo “Sobre Severo Sarduy: el efecto barroco” (1988) de Enrico Mario Santí. En su ensayo, Santí ya había planteado que el barroco no era un tema en Sarduy “sino más bien lo que constituye su obra toda, un efecto de su escritura más que algo que se menciona de vez en cuando.” (154) El barroco más que un tema, debe ser entendido como un efecto, una relación entre los objetos que tiene sus raíces con la interrupción que causa presencia del Nuevo Mundo en el saber libresco del humanismo, como se ha descrito en el capítulo dos de esta

disertación. Chiampi considera esta lectura de Santí, sobre el efecto barroco, para contrarrestar la dualidad de barroco eterno vs. barroco histórico. Chiampi piensa así la relación entre barroco y modernidad más allá de la dualidad clásico vs barroco porque en el imaginario latinoamericano “el barroco ha tenido siempre tuvo dificultad para manejar la idea de historia lineal, en un esquema que rechaza las ideas sustancialistas, las esencias que transmigran.” (*Barroco y modernidad* 11)

Es muy sugestivo, por otro lado, que Moraña haya señalado en su ensayo que el neobarroco no es “a creative art, but an arte of citation. Recycling, pastiche, fragmentation, and simulacrum intervene the territory of cultural and historical memory.” (253) Moraña no tiene así la intención de clasificar el barroco como un momento histórico o un espíritu universal, sino que plantea ver una lógica barroca en la interrupción, en el mismo sentido que Santí planteó el efecto barroco partiendo de Sarduy. Ahora bien, la propuesta de un barroco como arte del reciclaje, del trabajo del fragmento obsoleto relacionado a la memoria está muy en relación con un contexto concreto que es el americano, un lugar donde se comprende al barroco como una constancia histórica, política y cultural. El intelectual americano rechaza la universalización del saber y del barroco porque en gran medida el saber y el barroco han representado específicas políticas culturales de adaptación y resistencia, como ha sido establecido a lo largo de este capítulo. Si en la primera mitad del siglo XX, Picón-Salas comprendía con pesar que los americanos no habían podido evadirse por completo del laberinto barroco, a principios del siglo XXI el intelectual americano no sólo afirma su constitución barroca sino que, en gran medida, idea una posibilidad dentro del barroco como proceso de continua asimilación y transformación.

## **CAPÍTULO V**

### **CONCLUSIONES**

A lo largo de esta disertación se ha propuesto comprender el barroco dentro de los contextos de la colección de curiosidades. En este espacio es que se han considerado diversos críticos del barroco y, también, se ha llegado a analizar varios productos literarios y culturales tanto de la primera modernidad como del ámbito contemporáneo en Latinoamérica. Como ya se ha declarado con anterioridad, con esta investigación no se ha intentado hacer un recuento exhaustivo de toda la bibliografía crítica sobre el barroco, sino advertir sus posibilidades desde el contexto particular de la curiosidad y su colección. De esta manera, en los tres capítulos de este trabajo se ha considerado a la colección desde distintos ángulos para entender, primeramente, sus múltiples facetas como, finalmente, comprobar su unidad conceptual.

Así, en el primer capítulo de la disertación se ha brindado una comprensión del sujeto barroco y su colección, proponiendo que el sujeto barroco se haría visible a través de una variedad y variación de objetos. Con este acercamiento se ha puesto a consideración un posible ordenamiento de las algunas propuestas del barroco, tomando especial atención a la colección. En el segundo capítulo se ha percibido cómo el barroco surge como consecuencia de diversos y amplios eventos a nivel global y no así como consecuencia de sucesos que se desarrollaron en una sola región geográfica del globo. En ese amplio contexto se ha observado especialmente cómo el criollo novohispano proyecta el Nuevo Mundo como una increíble colección para afirmar su saber y su ser dentro de los discursos dominantes. Finalmente, en el tercer capítulo se ha abordado la discusión

del barroco en autores del siglo XX en Latinoamérica. Con este capítulo se ha llegado a afirmar la persistencia del barroco latinoamericano y su uso como una forma de cuestionar proyectos totalizadores de la modernidad ilustrada y científicista.

Si el barroco en Latinoamérica ha sido aquel cuerpo social, sala, archivo, gabinete donde se han asimilado diversas formas de pensar y aceptado heterogéneos proyectos de la modernidad (como aquel saber de la contraconquista que ha logrado transformar discursos de control en la modernidad temprana y actual), en otros ámbitos, como en el europeo y el norteamericano, los estudios sobre el barroco pueden ser enmarcados como el intento de ir más allá del saber ilustrado, cuestionando el tiempo lineal, progresivo y presentando, así, nuevas comprensiones de la historia. De esta forma, se puede percibir un común denominador entre todas las propuestas analizadas sobre el barroco hasta ahora: el intento de crear visiones alternativas o, quizá mejor, de producir nuevas experiencias con el pasado y, así, por lo mismo, con nuestro presente. Ahora bien, si en esta disertación se ha propuesto el espacio de la colección barroca como un punto de confluencias para ciertas y determinadas propuestas teóricas y poéticas del barroco, ¿no podría entenderse, también, a esta curiosa colección como un posible común denominador capaz de reunir muy diversas y hasta opuestas elaboraciones sobre el barroco e incluso actuales revisiones históricas? De esta manera, cada versión del barroco y visiones alternativas del pasado podrían ser asimiladas como piezas de una colección mayor, la cual podría entenderse finalmente como barroca. Sin duda, un proyecto como éste requeriría un nuevo y continuo comenzar.

## OBRAS CITADAS

- Accetto, Torquato. *La disimulación honesta*. Trad. Sebastián Torres. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005.
- Akerman, James. *The Mercator Atlas of Europe*. Pleasant Hill: Walking Tree, 2004.
- Anglería, Pedro Martir. *Décadas del nuevo mundo*. Buenos Aires: Bajel, 1944.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Relación general de la Villa Imperial de Potosí*. Ed. Lewis Hanke. Madrid: Atlas, 1959.
- . *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*. Ed. Leonardo García Pabón. La Paz: Plural editores, 2000.
- Aston, Trevor, ed. *Crisis in Europe (1560-1660)*. New York: Anchor, 1967.
- Aquino, Santo Tomas de. *Suma de Teología*. Madrid: BAC, 2001.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: U of Chicago P, 1999.
- Battistini, Andrea. "The Telescope in the Baroque Imagination." *Reason and Its Others: Italy, Spain, and the New World*. Nashville: Vanderbilt UP, 2006. 3-38.
- Benassy-Berling, Marie-Cécile, *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*. Trad. Laura López de Belair. México: UNAM, 1983.
- Benedict, Barbara. *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*. Chicago: The U of Chicago P, 2001.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Beverley, John. *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- . "Gracián o la sobrevaloración de la literatura (barroco y postmodernidad)." *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover NH: Ediciones del Norte, 1994.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications, 1994.
- Brownlee, Marina, y Hans Gumbrecht, eds. *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.

- Bridikhina, Eugenia. *Theatrum mundi: Entramados del poder en Charcas colonial*. La Paz: Plural editores, 2007.
- Cachey, Theodor J. "Italy and the Invention of America." *The New Centennial Review*. Volume 2, Number 1, Spring 2002. 17-31.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Campbell, Mary Baine. *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe* 1999. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. México: Siglo Veintiuno, 1974.
- . *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Cascardi, Anthony. "Beyond Castro and Maravall: Interpellation, Mimesis, and the Hegemony of Spanish Culture." *Ideologies of Hispanism*. Ed. Mabel Moraña. Nashville: Vanderbilt UP, 2005. 138-59.
- . *Ideologies of History in the Golden Age*. Philadelphia: Pennsylvania State UP, 1997.
- . *The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Castillo, David. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2010.
- Celorio, Gonzalo. *Ensayo de Contraconquista*. México: Tusquets, 2001.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín Riquer. Barcelona: Juventud, 2005.
- Colón, Cristóbal. *Diario de a bordo*. Madrid: Rascar, 1985.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- Cochran, Terry. "The Translating Mechanism." *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. José Antonio Maravall. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. xxi-xxxii.
- Cruz, Anne. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam: J. Benjamins, 1988.
- Cruz, Anne, y Perry, Mary Elizabeth, eds. *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.

- Cruz, Juana Inés de la. *La respuesta*. Ed. Alecta Arenal y Amanda Powell. New York: The Feminist, 1994.
- . *Obras completas*. Mexico: Porrúa, 2004.
- Daston, Lorraine y Katharine Park, eds. *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
- De la Flor, Fernando R. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000.
- . ed. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: El Equilibrista, 1994.
- Echeverría, Esteban. *Dogma socialista de la Asociación de Mayo*. Buenos Aires: Perrot, 1958.
- Egginton, William. *The Theater of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. Stanford: Stanford UP, 2010.
- Elliott, J. H. *Culture of the Baroque* by José Antonio Maravall. *New York Review of Books* 34.6 (April 9, 1987): 26-29.
- . "The General Crisis in Retrospect: A Debate without End." *Early Modern Europe: From Crisis to Stability*. Ed. Myron Gutmann y Philip Benedict. Newark: U of Delaware P, 2005. 31-51.
- . "Revolution and Continuity in Early Modern Europe." *The General Crisis of The Seventeenth Century*. Ed. Geoffrey Parker y Lesley Smith. London: Routledge, 1997. 108-27.
- Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético a favor de Don Luis de Góngora*. Edición de José Carlos González Boixo. Roma: Bulzoni, 1997.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Editorial Orbe, 1959.
- Fernández, Teodosio. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Taurus, 1990.

- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno, 1984.
- . "The Subject and Power." *Critical Inquiry* 8.4 (1982): 777-95.
- Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Los Angeles: U of California P, 1994.
- . ed. *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge, 2004.
- Findlen, Paula, y Pamela Smith, eds. *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Europe*. New York: Routledge, 2002.
- Gallego, José Andrés. "La cultura del barroco en la obra de J. A. Maravall." *Homenaje a José Antonio Maravall*. Valencia: Morvedre, 1988. 139-50.
- Góngora, Luis. *Soledades*. Madrid: Cátedra, 1995.
- González Echeverría, Roberto. *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Colibrí, 1999.
- Gracián, Baltasar. *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967.
- Grafton, Anthony. *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge: Belknap P of Harvard UP, 1992.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario: República Argentina, 1940.
- Hernández Araico, Susana. "La poesía de Sor Juana y la teatralidad indígena musical: de conquista y catequesis a coreografía callejera y cortesana." *Esta, de nuestra América pupila*. Houston TX: SRBHP, 1999.
- Hipona, San Agustín de. *Confesiones*. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- Hatzfeld, Helmut Anthony. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1964.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Barroco en América." *La utopía de América*. Ayacucho, 1978.

- . *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*. Ed. Vicente Cervera Salinas. Madrid: Verbum, 2007.
- Higgins, Antony. *Constructing the Criollo Archive: Subjects of Knowledge in the Bibliotheca Mexicana and the Rusticatio Mexicana*. West Lafayette: Purdue UP, 2000.
- Hobsbawm, E. J. "The Crisis of the Seventeenth Century." *Aston* 5-62.
- Impey, Oliver y Arthur Macgregor, eds. *The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon, 1985.
- Jacobson, Dawn. *Chinoiserie*. London: Phaidon, 1993.
- Kaup, Monika. "Becoming-Baroque: Holding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier." *The New Centennial Review* 5, no 32 (2005): 107-49.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa, 1998.
- Kircher, Atanasio. *Magnes sive De Arte Magnetica*. Rome: Grignani, 1641.
- . *Oedipus Aegyptiacus*. Rome: Grignani, 1652-1654.
- . *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Rome: Corbelletti, 1650.
- . *Itinerarium Exstaticum*. Rome: Mascardi, 1656.
- Lastarria, José V. *Recuerdos literarios*. Santiago: Zig-Zag, 1968.
- Lollini, Massimo. "Maravall's Culture of the Baroque: Between Wölfflin, Gramsci, and Benjamín." *Yearbook of Comparative and General Literature* 45-46 (1997-1998): 187-95.
- Lezama Lima, José. *Confluencias*. Selección y prólogo de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- . *Obras completas*. México: Aguilar, 1977.
- . *Paradiso*. Argentina: Colección Archivos, 1988.
- Lugli, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: G. Mazzotta, 1983.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1980.

- . *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- . *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- . *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Guadarrama, 1960.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburg: Serie Nuevo Siglo, 1999.
- . Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. 1-20.
- Mazzotti, José Antonio, ed. *Agencias criollas. La ambigüedad "colonial" en las letras hispánicas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.
- Martí, José. "Nuestra América" en *Ensayos y crónicas*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Merrim, Stephanie. *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture*. Austin: U of Texas P, 2010.
- Moraña, Mabel. "Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity." *Hispanic Baroques. Readings Cultures in Context*. Ed. Nicholas Spadaccini and Luis Martín-Estudillo. Nashville: Vanderbilt UP, 2005. 241-281.
- . *Crítica impura: estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid: Vervuert, 2004.
- . *Relecturas del barroco de Indias*. Hanover, NH : Ediciones del Norte, 1994.
- . *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.
- . Ed. *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994.
- Mousnier, Roland. *Les XVIe et XVIIe siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492-1715)*. Paris: PU de France, 1954.
- Moreiras, Alberto "Mules and Snakes: On the neo-Baroque Principle of De-Localization." *Ideologies of Hispanism*. Ed. Mabel Moraña. Nashville: Vanderbilt UP, 2005. 200-229.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1982.

- Myers, Katheleen Ann. *Fernández de Oviedo's Chronicle of America. A New History for a New World*. Austin: U of Texas P, 2007.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Osorio Romero. *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México: UNAM, 1993.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2002.
- Ortega, Julio. "José Lezama Lima y la teoría cultural transatlántica." *La Jiribilla*. 4 al 10 de diciembre de 2010. Web. 20 de noviembre 2011. <[http://www.lajiribilla.cu/2010/n500\\_12/500\\_04.html](http://www.lajiribilla.cu/2010/n500_12/500_04.html)>.
- Paz, Octavio. *Obras completas*. México: FCE, 1999.
- Pérez Amador, Alberto. "La compuesta de flores maravilla: Francisco de Castro." *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel: Reinchenberg, 1999.
- Picón Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia*. México: FCE, 1965.
- Puccini, Darío, "Los 'villancicos' de Sor Juana Inés de la Cruz". *Cuadernos Americanos*, 24.142 (septiembre-octubre 1965), 223-252.
- Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1990.
- Platt, Peter. *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture*. London: Associate UP, 1999.
- Rabb, Theodore. *The Struggle for Stability in Early Modern Europe*. New York: Oxford UP, 1975.
- Ramírez del Águila, Pedro. *Noticias políticas de Indias y relación descriptiva de la ciudad de La Plata Metrópoli de las provincias de los Charcas y nuevo reino de Toledo en las Occidentales del gran Imperio del Piru*, transcripción de Jaime Urioste Arana, Sucre, Imprenta Universitaria, 1963/1978.
- Redmond, Walter. "Latin American Colonial Philosophy: The Logic of Espinosa Medrano." *The Americas*, Vol. 30, No 4 (Apr., 1974). 475-503.
- Riegl, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books, 2004.

- Rodó, José Enrique. *Ariel*. Cambridge: Cambridge UP, 1967.
- Rodríguez Garrido, José A. "Espinosa Medrano, la recreación del sermón barroco y la defensa de los americanos." *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed. Mabel Moraña. Hanover NH: Ediciones del Norte, 1994.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Sarduy: las metamorfosis del texto." *Obra Completa*. Severo Sarduy. Francia: Colección Archivos, 1999.
- Rodríguez, Raquel-Chang. *El discurso disidente: Ensayos de literatura colonial peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- . "La subversión del barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano" en *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed. Mabel Moraña. Hanover NH: Ediciones de Norte, 1994.
- Rogers, Charlotte. "Carpentier, Collecting, and Lo Barroco Americano." *Hispania* 94.2 (2011): 240-251.
- Roggiano, Alfredo. "Para una teoría de un Barroco hispanoamericano." *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed. Mabel Moraña. Hanover NH: Ediciones de Norte, 1994.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Tiempo, apariencia, parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana." *Estudios de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: PPU, 1992. 179-206.
- Sarduy, Severo. *Obra Completa*, Francia: Colección Archivos, 1999.
- Santí, Enrico Mario. *Escritura y tradición*. Barcelona: Laia, 1988
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Idea de un príncipe político cristiano. Representada en cien empresas*. Múnaco: Imprenta de Nicolao Enrico, 1640.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Seis obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Sontag, Susan. *Under the sign of Saturn*. New York: Farrar, 1972.
- Spadaccini, Nicholas, y David Castillo. "La construcción de identidades en la primera modernidad española." *Eutopías*. Valencia: U de València, 1995. 1-20.
- Spadaccini, Nicholas, y Luis Martín-Estudillo. *Libertad y límites. El barroco hispánico*. Madrid: Ediciones del Orto y U de Minnesota, 2004.

- Spadaccini, Nicholas, y Luis Martín-Estudillo, eds. *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nashville: Vanderbilt UP, 2005.
- Spitta, Silvia. *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas*. Austin: U of Texas P, 2009.
- Steensgaard, Niels. "The Seventeenth-Century Crisis." *The General Crisis of The Seventeenth Century*. Ed. Geoffrey Parker and Lesley Smith. London: Routledge, 1997. 32-56.
- Tate, Robert B. *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Madrid: Gredos, 1970.
- Thuau, Étienne. *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Paris: Albin Michel, 2000.
- Tenorio, Marta Lilia. *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México, 1999.
- Trevor-Roper, H. R. "The General Crisis of the Seventeenth Century." *Aston* 63-102.
- Trabulse, Elías. *El círculo roto*. México: FCE, 1984.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1997.
- Villari, Rosario. *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*. Roma: Laterza, 1987.
- Vitulli, Juan, y David Solodkow, eds. *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- Vitulli, Juan. *Instable puente: una aproximación transatlántica al barroco colonial a través de la obra de Juan de Espinosa Medrano*. Diss. Vanderbilt U, 2007.
- Weisbach, Werner. *Barroco: Arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- . *Spanish Baroque Art*. London: Cambridge UP, 1941.
- Wellek, René. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship." *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale UP, 1963. 68-114.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover, 1956.
- . *Renaissance and Baroque*. Trad. Kathrin Simon. London: Collins, 1964.