

## Entre España y América. Dos escenas del Barroco del siglo XX

Valentín Díaz<sup>1</sup>

### 1. Introducción

Hay un Barroco del siglo XX llamado sólo en algunas ocasiones Neobarroco. Ese Barroco se desarrolla fiel a una lógica de diferencia que si bien es un eco de la diferenciación “originaria” (etimología incierta, injuria) reclama siempre, en última instancia, un esfuerzo por establecer una distancia con respecto al Barroco histórico que no sea sólo la de los siglos. Para que haya un nuevo Barroco (para que haya reaparición, retorno) al menos debe haber auténtica vocación negativa (inversión) y auténtica vocación de excentricidad (ruina del centro, de las periferias) –por esa razón, en el universo de nuestras lenguas, esa vocación pareció muchas veces ser menos española que americana o, lo que es lo mismo, se instaló durante gran parte del siglo en el conflicto entre España y América: “contraconquista”.

De la larga historia de los cruces barrocos entre España y América a lo largo del siglo XX, hay dos escenas (la primera transcurre en 1927, la segunda en 1974/75) que permiten trazar un arco de diferencia o, más bien, que permiten establecer dos formas de distancia. Entre una escena y la otra ocurre casi todo el siglo (en España: la Revolución, la guerra y toda la dictadura), un siglo de inflación barroca al cabo del cual América alcanza un lugar diferencial y ofrece, ante el caos europeo, *una salida*. Si en 1927 España y América establecen en torno al Barroco un diálogo que, no carente de polémicas, los transforma en *lados* igualmente necesarios para la invención teórica de un Barroco literario, en 1974/75 se vuelven *lados* irreconciliables. En efecto, en 1927, en torno al nombre de Góngora, la discusión común era, en última instancia, lo contemporáneo y el Barroco debía estar en condiciones de responder por una de sus formas. Allí intervenían los mismos nombres, las mismas tradiciones, viajeros que de un

---

<sup>1</sup> Es Doctor en Letras. Docente e investigador de la Universidad de Tres de Febrero y de la Universidad de Buenos Aires y Secretario Académico del PELCC (UNTREF). Entre sus publicaciones: una edición comentada de *El barroco y el neobarroco* de Severo Sarduy (El cuenco de Plata, 2011), capítulos en libros colectivos como *Deslindes* (Beatriz Viterbo, 2006), *Teoría, Poesía, Crítica* (7Letras, Rio de Janeiro, 2012) y *Lecturas de siglo XX* (Cabiria, 2013).

lado y otro<sup>2</sup> –todo había comenzado, en última instancia, con Rubén Darío. La prueba de que había algo que disputar es, sin ir más lejos en el tiempo, la polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica cuyo eco en la revista *Martín Fierro* aparece en el número posterior al dedicado a Góngora. Lo cierto es que incluso en Jorge Luis Borges –el más reactivo a la celebración gongorina, el que más distancia manifiesta en relación con las búsquedas de un Barroco moderno (tanto las españolas como las locales) o incluso vanguardista y también con respecto a los poderes de una filología barroca– aparece un *destino* barroco, un lugar que Borges, sin buscarlo, termina ocupando en el siglo como nombre decisivo y que trasciende el lugar de mero ejemplo: Borges sostiene, por ejemplo, el pasaje al Neobarroco de Deleuze (1988) –a esa altura, sin embargo, el Neobarroco era ya una vocación latinoamericana desde hacía mucho tiempo.

Si en 1974/75 se registra el punto de mayor extemporaneidad entre España y América es porque el Barroco como concepto había hecho casi todo su recorrido pero había llegado a arrastrar en un lado y en el otro constelaciones de conceptos hasta tal punto antagónicas que la discusión parece imposible: Barroco de la dictadura (José Antonio Maravall), Barroco de la Revolución (Severo Sarduy). Algo había ocurrido para volver imposible una perspectiva como la de Dámaso Alonso, que en 1927 todavía sometía la literatura española y su historia a una mirada que no es exagerado calificar de arqueológica y asumía esa tarea sobre la base de una reubicación del Barroco como umbral de transformación. Es Sarduy, por ejemplo, quien se asume la continuidad de esa tarea.

Sin embargo, no se trata de lugares sino de “espacios (literarios, ficcionales)” (ANTELO, 2008: 67). Por ejemplo: algunos años después, Ángel Rama (1984) decide dar la espalda a una larga tradición americana (la que se sintetiza en la “contraconquista” de José Lezama Lima) y pensar nuestra modernidad desde un punto de vista que parece responder a una matriz de sentidos más española que americana. Lo español y lo americano, por ello,

---

<sup>2</sup> Ejemplarmente, Alfonso Reyes: “la temprana aparición en el mundo de las letras del humanista mexicano [...] y su lectura de Góngora hace de él un genio anticipado [...] que además elaboró un ancho y torneado puente entre Europa y América, sobre todo a partir de 1914” (EGIDO, 2009: 89).

no definen más que fuerzas a veces antagónicas de las que se participa al asumir un punto de vista. Por ello, el auténtico reparto que está en juego en la distancia que se define aquí es la gran división (estética, filosófica, política) entre dos modelos de modernidad –división cuya condición de posibilidad es, precisamente, la irrupción de América como apertura a la excentricidad de la experiencia moderna realizada sobre la base del Barroco.

## 2. 1927. Entre Góngora y Borges

1927 es el *annus mirabilis* barroco del siglo XX, el momento de su estallido y, con él, el comienzo de la efectiva disponibilidad del concepto para el pensamiento estético. Ningún otro momento del siglo, en efecto, vio un despliegue semejante y ese despliegue, precisamente, supuso su apertura, su ampliación: en 1927 crece el alcance en muchas direcciones, desde diversas tradiciones y, en algunos casos, comienza a plantearse sistemáticamente su valor de contemporaneidad. Naturalmente, en ese despliegue conviven temporalidades y posiciones decididamente heterogéneas en el marco de la guerra por los sentidos del presente –un presente (la entreguerras) definido por la experimentación (vanguardista y no vanguardista), por la pasión de la novedad, por el horizonte revolucionario, por la recuperación económica que se prepara a asistir a una nueva serie de crisis (no sólo económicas).

Una de las muchas formas que adopta esa omnipresencia barroca es Góngora –se trata, evidentemente, de una de las opciones: Walter Benjamin, por ejemplo, prescinde de ese nombre, aunque no de otros nombres españoles–, cuyo centenario supone nada menos que el nacimiento del Barroco literario para la lengua española. El espacio clave de ese nacimiento es, naturalmente, España –más precisamente, Sevilla, en diciembre, cuando llegan desde Madrid los nuevos gongoristas para los actos principales que desde hacía años se preparaban.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No será sometido aquí a consideración el corpus gongorino español de 1927. Para una perspectiva actual sobre los temas aquí discutidos, cfr. Egido (2009). Para el corpus, cfr. Soria Olmedo (1997).

Sin embargo, hay también escenarios americanos del 27 gongorino y uno de ellos es Buenos Aires.<sup>4</sup> Si bien se trata, fundamentalmente, de la llegada de los ecos de la fiesta española, hay una prehistoria para este escenario y, en última instancia, el debate del Barroco se posa sobre un problema mayor, la relación de las letras argentinas con las letras españolas y, por otro lado, la relación de la vanguardia local con el modernismo (paradigmáticamente, Leopoldo Lugones). Por esa vía, en 1927 se activa una memoria del escenario: Rubén Darío en Buenos Aires.

Lo cierto es que en torno a la fecha gongorina (tanto por los efectos directos de la efeméride, cuanto por el azar) se produce también en Buenos Aires un momento filológico clave,<sup>5</sup> en el que la tradición específicamente española se cruza con los que habrán de integrar la gran tradición de latinoamericanistas. Pero la fuerza de la escena está dada por el hecho de que Góngora, ejemplarmente en el número de *Martín Fierro* dedicado al Centenario, logra reunir excepcionalmente filología y vanguardia, aunque de un modo mucho menos orgánico que en España. En efecto, en Argentina la euforia de la celebración, incluso en los casos en que se acepta participar de ella, convive con resistencias.

El rastro más nítido del 27 porteño es, entonces, el número de la revista *Martín Fierro* dedicado a Góngora (año IV, número 41, del 28 de mayo de 1927), uno de los tantos espacios latinoamericanos en los que se registran ecos del Centenario. También espacios como *La Nación*, *La Prensa*, *Síntesis* y *Nosotros*, ven aparecer intervenciones gongorinas.

1927 es también en Buenos Aires un año intenso y en particular para la historia del Barroco, que parece empeñado, como dirá Néstor Perlongher muchos años después, en trasplantar una especie extraña. Lo cierto es que en 1927 está en Buenos Aires Alfonso Reyes (mientras publica sus *Cuestiones gongorinas*), en septiembre asume Amado Alonso como director del recientemente creado (1924) Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos

---

<sup>4</sup> Sobre la presencia de los españoles en Buenos Aires, cfr. el volumen de Irma Emiliozzi. *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires* (2009).

<sup>5</sup> Para una relectura reciente de esta situación filológica, cfr. el trabajo de Daniel Link (2014) aparecido en el número 1 de esta revista.

Aires (hoy bautizado con su nombre), asimismo Pedro Henríquez Ureña que, instalado en Argentina desde 1924, en 1927 es convocado por Amado para trabajar en la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana del Instituto. También Guillermo de Torre está en Buenos Aires.

Si Reyes, en sus desplazamientos, define una auténtica trayectoria del gongorismo en el universo hispanoamericano, la llegada a Buenos Aires se vuelve un dato significativo. Llegaba a Buenos Aires aquel a quien Dámaso Alonso define como “maestro de todos los gongoristas de hoy”. Durante su período español (hasta 1924), Reyes había publicado, en 1923, su edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y preparado uno de los hitos de la celebración: *Cuestiones gongorinas*, libro en el que reúne trabajos producidos al menos desde 1910.<sup>6</sup> Si bien gran parte del libro no establece articulaciones concretas con la literatura contemporánea, en la sección dedicada a “Reseña de estudios gongorinos (1913-1918)”, Reyes se dedica al temas que desde siempre lo interpeló: el “paralelismo tan tentador” (1927: 110) entre Góngora y Mallarmé, así como los contactos Góngora-Darío. Reyes contempla con ironía, sin embargo, “la moda gongorina de los últimos años” y particularmente el hecho de “querer descubrir en el viejo maestro cordobés los antecedentes lejanos de ciertas tendencias de extrema izquierda” (1927: 152).

La marca del efecto Reyes en la escena gongorina de Buenos Aires es un proyecto que murió pronto, la revista *Libra* (1929), donde Reyes incluyó su reseña bibliográfica “Góngora y América” (antes había publicado en *La Nación* “Sabor de Góngora”, 1928). Esa reseña bibliográfica se cierra con la referencia a la cuarta edición de sus *Cuestiones gongorinas* y con un índice del número de *Martín Fierro*; allí, el género reseña bibliográfica es excedido para introducir una indicación a propósito de cómo debe leerse la intervención de Borges: “después de ‘Un examen de un soneto de Góngora’” (1929: 96). Muchos años después, en 1961, Reyes retoma la tradición de comentaristas de Góngora para lanzarse a una versión “libre” del *Polifemo*.

Pero no es sólo a través de los visitantes extranjeros que llega el Barroco a la Argentina. Además de las pioneras intervenciones de Ángel

---

<sup>6</sup> Sobre Reyes y la poesía barroca, cfr. Romanos (2004).

Guido, que publica en Rosario *Arquitectura hispanoincaica a través de Wölfflin* (1927), en el terreno literario Arturo Marasso, profesor de Literatura española, publica el breve volumen *Don Luis de Góngora* (1927). El texto había sido una conferencia leída en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata (donde era docente), publicada luego en junio en *Nosotros* y cuyo valor es que funciona como síntoma de una incomodidad. En efecto, la idea de Marasso en este texto (mucho más neutra es su intervención en *Martín Fierro*) es que el presente no está aún preparado para Góngora:

en el instante duro para las nobles aspiraciones del espíritu, cuando no tenemos ni siquiera una traducción de Platón digna del Maestro, cuando las fuentes están cegadas y se apaga la voz tímida de los que aún estudian entre el estruendo, es bueno reservar la glorificación para los años más henchidos de contenido espiritual (1927b: 35).

El número de *Martín Fierro* incluye intervenciones firmadas por Jorge Luis Borges, Arturo Marasso, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo E. Molinari, Guillermo de Torre, Roberto Godel. Además aparece una selección de sonetos de Góngora (y uno de Lope de Vega), más una sección titulada “La nueva poesía de España.- Inéditos para ‘Martín Fierro’”. Entre la lista de libros recibidos aparece la edición de Dámaso Alonso de *Soledades* y, en un aviso publicitario, la librería “La Facultad” ofrece a los lectores de *Martín Fierro* “los mejores libros del inmortal poeta español, cuyo Tercer Centenario de la muerte se celebra en el Orbe entero”.

Pero es sin dudas el breve texto de Borges que abre el número la intervención más significativa:

Yo siempre estaré listo a pensar en D. Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra Centenario lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa.

Góngora ha ascendido a abstracción. La dedicación a las letras, la escritura esotérica y pudorosa, las actas martiriales de la incompreensión ajena y de la finura están simbolizadas en él. El ocurrente cordobés Luis de Argote –hombre de amargura en los labios y de juventud empleada en amores– ahora se llama Góngora, de igual manera que dos palitos atados por el medio se llaman cruz. A ese alguien no lo juzgo. Parece horrenda cosa que un hombre se constituya en Juicio Final de otros hombres y quiera declarar

inválidos, nulos y de ningún valor y efecto sus días. Yo a esa judicatura no la codicio.

Llego, pues, a su valor guarismal. Góngora –ojala injustamente– es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre.

Consigno mi esperanza –demasiadas veces satisfecha– de no tener razón (1927: 1).

¿Cómo debe leerse esa resistencia? ¿Qué alcance debe darse a esa distancia? ¿Qué la diferencia del terror de Marasso ante los peligros del amaneramiento y lo exquisito que Góngora traería consigo (Cfr. MARASSO, 1927b: 35)?

La relación de Borges con el Barroco es, evidentemente, compleja,<sup>7</sup> pues lejos está de resolverse en la proposición más citada que hace del Barroco, simplemente, “la etapa final de todo arte” (1954: 9). Tampoco lo hace en su inversión.<sup>8</sup> Por el contrario, cada “comienzo” de la obra de Borges incluye una lectura y un posicionamiento ante el Barroco. El primero de esos comienzos es el que se desarrolla en esta escena, el del joven vanguardista que inaugura sus *Inquisiciones* (1925) declarándose hermanado en Quevedo con Torres Villarroel (1693-1770), autor de una obra “breve en el tiempo, pues hoy está olvidada con injusticia”, en la que “todas las cosas y otras muchas más están barajadas”, entre ellas, “mucho desbocada invectiva” (1925: 9-11), rasgo que, a diferencia del vanguardista, el Borges mayor censuraría en sus primeros ensayos, “imprudentes recopilaciones” (1970: 81) de las que abjuraría hasta el cansancio. En este primer comienzo (la obra de los años 20), sus propias “desbocadas invectivas”, de las que Lugones sería directa e indirectamente –vía Góngora, vía Quevedo, vía Darío– uno de los blancos dilectos, así como la prosa que “intentaba imitar prolijamente a dos escritores españoles barrocos del siglo XVII, Quevedo y Saavedra Fajardo” (1970: 80), constituyen algunas de las marcas de su deliberada búsqueda de “modernidad” –deliberación que Alan Pauls describió como una política del énfasis que “describa de todo lo que sea *directo*” (2000: 12) y que Borges

<sup>7</sup> La bibliografía dedicada al tema no es abundante, pero resolvió sus aspectos fundamentales: Rodríguez Monegal (1978), Pellicer (2001), Egido (2009), Gamero (2010).

<sup>8</sup> En efecto, en 1964 Borges dirá (aunque en otro plano, el de la obra literaria) todo lo contrario: un escritor “al principio es barroco, vanidosamente barroco” (1964: 9). En un caso y en otro, Barroco equivale a concentración, a satura de procedimientos.

mismo asoció con la voluntad de ser moderno que se había impuesto entonces, como lo escribe en el prólogo de 1969 incluido en la reedición de *Luna de enfrente*. Tal como señala Emir Rodríguez Monegal,

mientras escribe poesía ultraísta, [Borges] también investiga la poética contemporánea, pero sobre todo investiga la poética de ese momento privilegiado de las letras hispánicas que fue el Barroco español. Porque en la poética del Barroco está la clave de la Modernidad. Es claro que Borges no sería Borges si esa búsqueda (sistemática en su filigrana pero no en la fracturada superficie del texto) estuviera conducida en forma erudita. Por el contrario, sus artículos sobre el tema suelen asumir la forma de notas breves y hasta marginales, de estudios de detalle, o se reducen a alusiones muchas veces perdidas en la fusilería de textos en apariencia dedicados a otros temas.

Quien busque el artículo de Borges sobre el Barroco quedará desilusionado (1978: 27).

En efecto, el Barroco nunca se deja definir en su obra por el concepto. El Barroco, en Borges, es una serie de nombres propios y un adjetivo lanzado como invectiva. Sin embargo, la dimensión conceptual del Barroco reaparece. La “verdadera novedad” que introduce Borges en la vanguardia local es, según Beatriz Sarlo, un modo de leer: “haber revisado y alterado las formas de leer literatura [fue] más subversivo que los homenajes a Marinetti o Ansermet” (1981: 3), y en ese modo de leer hay una doble inscripción del Barroco. Por un lado, el Barroco se vuelve objeto de crítica, en la medida en que, como mero “estilo” equivale a “tecniquería” (tal es el término que en 1927 asigna a Góngora), es decir, mero lujo elocutivo, vacuidad de la proeza verbal –crítica en la que el Barroco se superpone con el modernismo. Pero al mismo tiempo, el Barroco se vuelve fuente, con Gracián (cfr. EGIDO, 2009), con Cervantes (Cfr. GAMERRO, 2010), de una reflexión sobre el vínculo entre las palabras y las cosas (que Foucault percibirá en 1966 antes de avanzar, a través de Borges, hacia un Barroco –Cervantes, Velázquez– que perturbará la autoridad de *l’âge classique*), y modelo de las ficciones que inventa a partir de los años 40, inaugurado, precisamente, por “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940).

Allí Borges había dado un salto en el que el Barroco desaparece como concepto, pero, en el mismo movimiento, se vuelve un nombre de autor cada vez más invocado por una tradición teórica barroca que, mientras tanto, se



consolida. En esas ficciones, “fábulas epistemológicas” (GAMERRO, 2010: 43), el vínculo entre la lectura, la escritura y la traducción responden a una lógica que hará de Borges *Borges*, pero también que hará de Borges uno de los objetos de deseo privilegiados del Barroco, hasta llegar a Deleuze (1988), para quien Borges (la bifurcación) es la variable casi exclusiva que permite definir nada menos que el pasaje entre leibnizianismo y neoleibnizianismo, entre Barroco y Neobarroco. En su primera formulación de esta hipótesis, Deleuze señala:

¿Qué quiere decir ser leibniziano hoy en día? [...] Hay una manera poco interesante de ser leibniziano [...]: por necesidad del oficio [...]. Pero hay otra manera de reclamarse de un filósofo. Esta vez es no profesional [...] cuando un no filósofo descubre una especie de familiaridad [...] Borges y Leibniz [...] ¿Qué es ‘El jardín de los senderos que se bifurcan’? Es el libro infinito, el libro de las composibilidades. La idea del filósofo chino en relación con el laberinto es una idea de los contemporáneos de Leibniz” (DELEUZE, 1980: 51-52).

Pero esta versión (la que propone en el curso de Vincennes de 1980), se vuelve, al pasar al libro, un postulado mucho más específico. Se trata, ahora del Neobarroco, cuya condición de posibilidad es el problema de la imposibilidad en Leibniz. Tal como Deleuze expone una y otra vez a lo largo de *El pliegue*, según Leibniz Dios elige entre una infinidad de mundos posibles, entre los cuales se pone en juego una relación de *imposibilidad* que consiste fundamentalmente en la divergencia de las series. Dios hace pasar a la existencia sólo uno de esos mundos posibles; por lo tanto es posible (pero no composable) con nuestro mundo –tal el ejemplo de Deleuze– un Adán no pecador: “las mónadas sólo excluyen universos imposibles con su mundo, y todas las que existen expresan el mismo mundo” (1988: 107). Pero la imposibilidad vale para el siglo XVII, no para el XX. Es decir, a través de la composibilidad/ imposibilidad y a partir de la bifurcación borgeana, Deleuze encuentra una vía para la delimitación de un Neobarroco deducido de los criterios leibnizianos: el Neobarroco es el mundo en el que las imposibilidades pertenecen al mismo mundo. Escribe Deleuze: “las series divergentes trazan en un mismo mundo caótico senderos siempre bifurcantes, es un ‘caosmos’”. Así, con Borges, viene “el Neobarroco, con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo” (1988: 108).

### 3. 1974/1975. Entre Maravall, Rama y Sarduy: dos vías antagónicas del Barroco contemporáneo

Casi cincuenta años después de esa escena fundadora del Barroco filológico del siglo XX (1927), cuarenta del trabajo también fundador de d'Ors (1935) y tras casi cuarenta de dictadura, España reaparece en la historia del Barroco. Esto no supone, naturalmente, que a lo largo de esas oscuras décadas el debate del Barroco no haya continuado desarrollándose (por ejemplo, en la obra del propio Dámaso Alonso). Sin embargo, la alteración que supuso la Revolución española y el corte que supuso la derrota (muerte y exilio), hicieron que la compleja articulación entre Barroco y experimentación artística que había comenzado a trazar la Generación del 27 se disolviera, al menos en sus trazos más visibles.

Aún en el contexto de la dictadura pero en su momento de declive, el año de la muerte de Francisco Franco se inicia con la publicación, en enero, de *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975) de José Antonio Maravall,<sup>9</sup> obra mayor en la caracterización del Barroco como "cultura". Lejos de lo que podría pensarse, este estudio, en lo esencial consagrado al análisis del Barroco histórico, excede, al menos en un aspecto, esa circunscripción temporal para ingresar en una discusión central de esos años sobre la actualidad del Barroco.

Pero ese exceso no es casual. Desde la primera página del Prólogo, Maravall hace explícitas las resonancias que definen la *actualidad* de su estudio:

Estudiar [el Barroco] es situarse, por de pronto, ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por apetencias de libertad: como resultado, ante una sociedad dramática,

---

<sup>9</sup> Se retoma en este punto una pregunta planteada por Iriarte (2011), a propósito de la oposición Sarduy-Maravall; asimismo, se retoma la perspectiva de Dobry sobre Maravall y la colocación de *La cultura del Barroco* en este momento histórico: "No es un año cualquiera; es, precisamente, el momento en que España, tras cuarenta años de aislamiento e inmovilidad –una dictadura es, entre otras cosas, una detención de la historia y del tiempo–, va a emprender definitivamente el viaje hacia la contemporaneidad, va a tratar de volver a la historia. Volver a la historia significaba, en primer lugar, reintegrarse a Europa, ser de nuevo parte de esa Europa de la que se había aislado y por la que, en cierto modo, había sido abandonada progresivamente desde finales de la Guerra Civil" (Dobry, 2009: 1). Las preguntas específicas que aquí se proponen son, sin embargo, otras.

contorsionada, gesticulante, tanto de parte de los que se integran en el sistema cultural que se les ofrece, como de parte de quienes incurren en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad (1975: 11).

Esas resonancias son luego retomadas de un modo explícito y, no sin establecer todos los recaudos posibles, conducen a una definición de principios: “puede darse el caso de que, entre lo que en este libro escribimos y aspectos que hoy presenciamos, se puedan subrayar similitudes” (1975: 19). Y más adelante:

podemos encontrarnos con influencias negativas, bajo cuya acción se pueden repetir (por muy diferenciados que sean los conjuntos en que aparecen) consecuencias de inmovilismo, de anquilosis, de estructuras fosilizadas, cuya conservación opera manteniendo injustas desigualdades a través de los tiempos (MARAVALL, 1975: 20).

Adquiere otro alcance, a la luz de esos señalamientos iniciales, la célebre caracterización del Barroco como cultura “dirigida”, “masiva” y “conservadora” que propone Maravall. En este sentido, si bien a lo largo de su estudio afirma en diversas oportunidades la existencia de un “nexo entre procedimientos del Barroco y de nuestros días”, lo que en este punto resulta relevante es lo que de ese nexo se deduce: “es suficiente para que la comprobación del conservadurismo de unos refuerce la constatación del de otros” (1975: 269). El valor que tiene ese nexo en la definición del presente es claro.

Sin embargo, eso no sería suficiente. El aspecto más significativo de esas hipótesis comparativas es el recurso (única instancia de un cierto anacronismo declarado) al *kitsch* como concepto válido para la caracterización de la cultura barroca (realizado sobre la base de una hipótesis cultural que dialoga con la perspectiva de Debord sobre el espectáculo). De este modo justifica Maravall la validez del concepto:

No puede impedirnos esa diferencia [histórica entre el comercio cultural de aquel momento y el de hoy] que, ocupándonos del siglo barroco, no hablemos del proceso de masificación social que implica el *kitsch*, porque no hubiera entonces radio o grandes periódicos (1975: 182).

Así, el gesto crítico inicialmente anacrónico se vuelve principio de periodización: “trataremos de hacer ver que [el] comienzo [del *kitsch*] –

haciendo constar siempre que se trata de formas iniciales— puede ya descubrirse en el Barroco” (1975: 182).

Ahora bien, no es el concepto sino su concepción lo que resulta determinante. Sobre la base de las perspectivas sobre el tema de Greenberg, más las hipótesis sobre *Masscult* y *Midcult* de Macdonald, Maravall extiende los límites históricos del *kistch* para hacer de lo “masivo”, lo “dirigido” y lo “conservador” rasgos culturales inequívocos del siglo XVII y del siglo XX como tiempos autoritarios, ruina de cualquier posibilidad de uso negativo del arte, de cualquier apropiación disidente de las reglas artísticas oficiales. Como resulta claro, ninguna perspectiva de la escena de 1974 está tan lejos de la de Severo Sarduy, tan lejos del valor que Saduy asigna al Barroco.

La lectura del Barroco que postula Maravall (en el centro de la cual está el *kitsch* como clave de las posibilidades de proyección al presente de esos rasgos), sin embargo, merece ser precisada. En efecto, el Barroco, desde su perspectiva, instaura una dialéctica de lo nuevo que conduce a un auténtico callejón sin salida. Según Maravall, “el gusto por lo difícil, que alcanza tal preferencia en la mentalidad barroca, da un papel destacado [...] a las cualidades de novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc.” (1975: 453). Sin embargo, ese “anhelo de novedad” se inscribe en un ciclo histórico estructurado en dos momentos básicos. En primer término,

cuando el absolutismo monárquico del XVII [...] cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve cómo teme caer bajo los amenazadores cambios que el espíritu del XVI y su auge económico y demográfico ha traído consigo. Ello suscita, en esa segunda fase [...] un grave recelo contra la novedad (1975: 455).

Se trata de una condición que vale, según Maravall, también para el presente: “Desde entonces es lo que practican —como hasta en nuestros días tenemos ocasión de ver— todos los regímenes de fuerza instalados en el gobierno de los pueblos” (1975: 455).

Sin embargo, el ciclo histórico de lo nuevo conoce un segundo movimiento: “como el espíritu público difícilmente renunciaría a la atracción de lo nuevo [...], ahora se le deja campo libre allí donde la amenaza del orden que traiga consigo no sea grave” (1975: 456). Así, la novedad es

incorporada: “al universalizarla de tal manera, vemos claro que se le hace perder toda su virulencia”. Al ser permitidas, las novedades “se reducirán a juegos poéticos, extravagancias literarias [...] A ello obliga la básica actitud conservadora de la cultura barroca” (1975: 457). Y agrega Maravall: “Nada de novedad, en cuanto afecte al orden político social; pero, en cambio, una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios”. Se trata, en efecto, de un “curioso doble juego” (1975: 457), una política cultural que conoce diferentes formas específicas y que funciona, por ejemplo, como “función óptica” destinada a los “fines de propaganda” (1975: 501). Si bien esta lógica conduce, según Maravall, a una forma de autodestrucción de esa cultura,<sup>10</sup> nada parece quedar afuera (no hay, en el Barroco y en el presente, posibilidad de *negatividad* en relación con el carácter afirmativo de esa cultura).<sup>11</sup>

La consistencia de esta escena protagonizada por Maravall y Sarduy está definida en un hipotético cruce parisino. Maravall, en efecto, dicta durante el otoño de 1966 un seminario sobre el Barroco en la École Pratique de Hautes Études, donde desde hacía dos años daba cursos Roland Barthes a los que asistió Sarduy. Ese hipotético cruce permite dar forma a una discusión fundamental de la escena que se desarrolla años después con respecto a la relación entre arte (barroco) y cultura, entre Barroco y transgresión y con respecto a las salidas que el presente ofrece para conservar o no una potencia de negatividad del arte.

Sarduy, en su caracterización del Barroco histórico, en principio coincide: “Todo por convencer”. Así titula un ensayo de 1973 para sintetizar la función del arte como pedagogía, como propaganda. Sin embargo, lo que en Maravall funciona como continuidad, en Sarduy funciona como diferencia. Si bien, tal como puede verse ya en la primera versión del Neobarroco que propone en el ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972), la búsqueda del

---

<sup>10</sup> En efecto, en ese doble juego, la cultura conservadora barroca determina las condiciones para generar su propia crisis. Dado que “no en balde la experiencia individualista y moderna del siglo XVI ha pasado por las sociedades europeas”, “habrá que servirse de instrumentos de mayor eficacia, capaces de influir sobre individuos que se reconocen libres”. Por esa vía, sin embargo, “la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola, nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas” (1975: 523-524).

<sup>11</sup> Para una discusión con estas hipótesis, cfr. la crítica de Beverley (1988).

Neobarroco invade, en cierto modo, la caracterización del Barroco histórico, Sarduy asume con claridad la necesidad de establecer una diferencia histórica (una diferencia, específicamente, en relación con el poder –la Iglesia, el Estado) entre el Barroco del siglo XVII y el Barroco del siglo XX. Así, si por un lado el Neobarroco encuentra en el Barroco un “origen” para el descentramiento y el movimiento, la armonía señala el punto de esa diferencia histórica:

El barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aún si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue [...].

Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –el verbo de la potencia infinita– jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico (SARDUY, 1974: 1252).

Un “Barroco de la Revolución” (1972 y 1974) se vuelve, de este modo, posible para Sarduy. Para esa posibilidad, naturalmente, fue necesaria una redefinición de los modelos de negatividad, que debe mucho a la lógica del desperdicio (negatividad sin resto) que Sarduy (1969) lee en Bataille (e incompatible con el tipo de dialéctica en la que Maravall funda su modelo). Se trata de *otra* revolución que “metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica”, de un “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (1974: 1253) transformado en una política de los materiales del arte como negación *económica* de la concepción burguesa e instrumental. Por cierto, también en Maravall el Barroco es el origen de la “revolución”,<sup>12</sup> pero una revolución que el Barroco vuelve impotente. La diferencia, en última instancia, remite a las respectivas visiones de la cultura industrial como condición de producción de arte. Aquello que en Sarduy (fundamentalmente por la vía del *pop art* y el arte conceptual) es una búsqueda permanente de hacer del arte un espacio de experiencia (territorio de una ética), en Maravall es identificado con el puro

<sup>12</sup> En efecto, durante el siglo XVII “La palabra ‘revolución’ en algún caso [...] empieza a tomar el valor semántico de revuelta popular extrema” (1975: 120-121).

dominio (una visión que, ausente como referencia, responde a la dialéctica de la *Aufklärung* de Adorno y Horkheimer). En suma: Maravall se detiene en el *kitsch*, Sarduy avanza hacia el *camp*.

La línea de Maravall tiene una proyección muy nítida y significativa en América Latina: Ángel Rama, *La ciudad letrada* (1984). Sobre la base, en efecto, de las hipótesis de Maravall (además de referencias a las de Hauser, Pedro Henríquez Ureña y Picón Salas, entre otros), Rama representa, en ese contexto, una de las perspectivas (teniendo en cuenta sobre todo el contexto “neobarroco”)<sup>13</sup> más radicalmente antibarrocas de la época. En efecto, Rama hace del Barroco una era latinoamericana en la que ningún rasgo artístico o cultural logra poner en cuestión el orden que, en ese momento histórico, se habría configurado. Rama se detiene, en el capítulo que da título al libro, en el primer ciclo de la Compañía de Jesús en América (1572-1767), momento de superposición entre la esfera letrada y la clase sacerdotal al servicio de la jerarquización y la concentración del poder. Aquí el Barroco (la “ciudad barroca”) desempeña el rol histórico no menor de funcionar como “origen” de la ciudad letrada (esa ciudad adentro de toda ciudad, *centro*, anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes –luego, poder “autónomo”, “productor”).

Así, el proceso cultural del Barroco es caracterizado como “evangelización (transculturación) de la población indígena [...] a la que se logró encuadrar en la aceptación de los valores europeos” (RAMA, 1984: 34). Ninguna complejidad en ese pasaje, ningún matiz en las posibles reapropiaciones, tretas, usos de la cultura europea por parte de indios y criollos; ninguna alteración de ese orden, ni siquiera al considerar los excesos de la letra: la imagen y la fiesta. Ninguna transculturación narrativa en América Latina.<sup>14</sup> Y Maravall funciona aquí como fuente fundamental. Rama no hace sino proyectar a América los rasgos que el español había definido

---

<sup>13</sup> Contexto que Rama elude enfáticamente: de las hipótesis de continuidad del Barroco americano más allá del siglo XVII sólo hace referencia al esbozo de Picón Salas (1944) y, más cerca, a Carpentier. Es decir, piensa sin José Lezama Lima, sin Severo Sarduy, sin Haroldo de Campos, etc.

<sup>14</sup> “Es difícil justificar las restricciones de Rama ya que, en último análisis, su modelo de la transculturación narrativa latinoamericana no es otra cosa sino la actualización de la antropofagia oswaldiana” (2008: 206), señala Raúl Antelo en el marco, como podrá verse a continuación, de una crítica a las ilegibilidades que, indirectamente, define Rama al reducir la experiencia del Barroco americano al mero dominio.

para el Barroco europeo y, sobre esa base, llevar aún más lejos esos mismos rasgos:

Para América, la fuerza operativa del grupo letrado que debía transmitir su mensaje persuasivo a vastísimos grupos analfabetos fue mucho mayor. Si en la historia europea esa misión sólo encontraría un equivalente recién en el siglo XX con la industria cultural de los medios de comunicación masiva, en América prácticamente no se ha repetido (RAMA, 1984: 34).

Se trata, evidentemente, de un ejercicio de negación, punto por punto, de la perspectiva que autores como José Lezama Lima habían instaurado, no sólo en relación con el Barroco, sino con respecto a la experiencia de la modernidad latinoamericana en general y que todo el desarrollo de los estudios del Barroco de Indias, al menos desde la década de 1940, despliegan a propósito de las experiencias de mestizaje cultural, reapropiación, devoración, etc.

Las divergencias (así como, siempre por fuera de la tradición barroca, las confluencias) con esta perspectiva constituyen todo un capítulo de la historia del latinoamericanismo y los estudios poscoloniales que excede el tema aquí tratado. Desde las primeras remisiones de Rolena Adorno a las “voces de protesta” (1987: 23) como un factor también determinante para la justa comprensión de la ciudad letrada (concebida como espacio si no abierto, perforado); y luego, en la misma dirección, sus remisiones al “sujeto colonial como productor de discursos prohibidos” (Adorno, 1988: 62), comienza a desarrollarse una enfática puesta en cuestión de esa versión del Barroco americano (y, por esa vía, de la modernidad latinoamericana) –una serie que va desde esas primeras críticas ligeras de R. Adorno, contemporáneas del trabajo de Rama, pasando por perspectivas como la de Bolívar Echeverría (1998), a las más radicales y recientes de Raúl Antelo (2008). El mayor interés de la polémica es, precisamente, el tipo de bifurcación que produce en los sentidos de esa experiencia de la modernidad.

En el caso de Raúl Antelo, el gesto consiste en una actualización, a casi 20 años de su publicación definitiva, de un texto decisivo de la historia del Barroco no sólo en América –*O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* de Haroldo de Campos–,



realizada sobre la base de un reemplazo de posiciones equivalentes: Antelo es a Rama lo que Haroldo es a Candido.

Antelo plantea una primera oposición entre la “mirada marxiana” y el “foco de Nietzsche”, entendida como alternativa que se abre en relación con la experiencia de la modernidad, dos focos que revelan “las tensiones entre juego y trabajo, entre soberanía y servidumbre”. En el caso de Ángel Rama se verificaría “la absoluta dominancia del primer foco” y el desprecio del segundo, “de modo tal que el valor cultural de *lo joven* es uno de los más evidentemente secuestrados en sus análisis” (ANTELO, 2008: 197-198). Esta hipótesis es demostrada a partir de una escena (Rama, junto a Candido, en el cine, viendo *Deus e o diablo na terra del sol*, de Glauber Rocha) y la indagación apunta a determinar aquello que Rama, sujeto a ese primer foco, *no puede ver*, o incluso, aquello que *sólo puede ver como defecto*, una “técnica lenta y barroca”. Antelo, en este sentido, despliega la hipótesis de Haroldo de Campos (a partir de Candido como punto de unión) y la proyecta, la reescribe desde el presente. El título del artículo (“Rama y la modernidad secuestrada”), en esa dirección, permite comprender que el fundamento de su lectura es la presuposición entre “Barroco” y “Modernidad”: el secuestro del Barroco equivale al secuestro de una deseada otra modernidad. Una modernidad que estuvo (y está) ahí, *al mismo tiempo*, pero es extemporánea de la modernidad hegemónica (secuestradora).

Rama representa la concepción modernista, pedagógica, ilustrada y fatigada de una modernidad autoconciente: “podríamos pensar que se da en Rama lo que más tarde Haroldo de Campos señalará en Antonio Candido, el secuestro del barroco en la formación de la literatura transculturadora” (ANTELO, 2008: 206). Glauber Rocha (que a su vez propuso una nueva variación de la serie de derivas nominales del Barroco: “Neobarroko”), en cambio, “es el artista pura y simplemente *agotado* por la modernidad” y, “mientras los transculturadores son traductores bien plantados en un determinado lugar, sujetos que saben capitalizar la diferencia, el mesianismo nómada de Glauber nos empuja, por el contrario, hacia la irreductible intraducibilidad de los mensajes” (2008: 208-214). En la imposibilidad por parte del uruguayo de percibir el Barroco (en la fatiga de la modernidad

letrada que exhibe) se ponen de manifiesto, en el contexto del gran estallido neobarroco de fin de siglo en los estudios latinoamericanos, los efectos y las implicancias de descartar el Barroco como variable válida para concebir otra modernidad latinoamericana: juvenil, nietzscheana, antimimética, etc.<sup>15</sup>

En la necesidad de esa crítica a Rama, el Barroco señala, una vez más, el rol diferencial de América como espacio de pensamiento. Por ello, la relación de España y América a través del Barroco a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no es sino una lenta (demorada, siempre inminente) escucha y asunción de las implicancias de la gran consigna americana: barroco, “arte de la contraconquista” (LEZAMA LIMA, 1957: 80). Si la consigna no siempre pudo ser plenamente escuchada, o si su escucha nunca termina de suceder, es, entre otras razones, porque no sólo hace del Barroco un “origen” de la expresión americana que *arruina* la relación con España, sino también porque hace de América el auténtico destino del Barroco, incluso del gongorino. En efecto, “nuestro barroco es un puro recomenzar”. Es decir, “es en América” donde, según Lezama, se registra la auténtica potencia (tensión, plutonismo) del Barroco. La razón, en última instancia, es que, a diferencia de lo que ocurre en España, aquí la política (la geopolítica) no puede desligarse de la ética (“un vivir completo”), creación del señor barroco americano.

Esa fuerza explica que el Neobarroco haya sido una vocación que conoció en América Latina sus despliegues más significativos y obliga a integrar el franquismo a la historia del *secuestro* del Barroco (al menos de ese otro Barroco que el siglo XX había inventado): una fuerza de depuración que durante la Segunda Guerra mundial será total en Europa (bombardeos aliados, neoclasicismo nazi-fascista). Lo borrado, en el caso español, es una tradición que con Federico García Lorca, Gerardo Diego y Dámaso Dámaso había alcanzado (como rescate de un secuestro que llevaba siglos) su máxima fuerza (una fuerza que Lezama, precisamente, retoma), entre otras cosas a partir de la contaminación de lo español (en el caso de la variable

---

<sup>15</sup> “Rama, como sabemos, también aludirá al Atlántico como área de fusión / difusión transregional pero, como no comparte con Glauber la idea de que los elementos de la ficción modernizadora sean puras fuerzas de confrontación que, por obedecer a una lógica circular, representen todas las posiciones posibles en el interior del sistema de la violencia, habrá siempre en sus juicios, a pesar de la plasticidad cultural reivindicada, el contrapeso de la mediación racional de la ‘ciudad letrada’, que verticaliza las opciones, haciéndolas homogéneas y disciplinadoras” (ANTELO, 2008: 214).

americana, en dos nombres: Darío y Reyes): única salida ante el “cansancio de la imaginación europea” (LEZAMA LIMA, 1957: 72).

### Bibliografía

- ADORNO, ROLENA. “La ciudad letrada y los discursos coloniales”, *Hispanamérica*, año 16, nº 48, diciembre 1987.
- ANTELO, RAÚL. *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo, 2008.
- BEVERLEY, JOHN. “Nuevas vacilaciones sobre el barroco”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIV, nº 28, 1988.
- BORGES, JORGE LUIS. “Torres Villarroel (1693-1770)” incluido en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994 [1925].
- . “Para el centenario de Góngora”, *Martín Fierro*. *Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Año IV, núm. 41, 28 de mayo de 1927.
- . *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza, 1998 [1928].
- . “Prólogo a la edición de 1954” incluido en *Historia Universal de la infamia*. Buenos Aires, Emecé, 1996 [1954].
- . “Prólogo” incluido en *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Emecé, 1996 [1964].
- . *Autobiografía*. Buenos Aires, El Ateneo, 1999 [1970]. Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas Di Giovanni.
- D’ORS, EUGENIO. *Lo barroco*. Madrid, Aguilar, 1964 [1935].
- DE CAMPOS, HAROLDO. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador, Fund. Casa de Jorge Amado, 1989.
- DELEUZE, GILLES. “Exasperación de la filosofía. Parte I, 1980” incluido en *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires, Cactus, 2009 [1980]. Traducción de Equipo editorial Cactus.
- . *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós, 2005 [1988]. Traducción de José Vázquez y Umbertina Larraceleta.
- DOBRY, EDGARDO. “Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima”, *Orbis Tertius*, vol. 14, nº 15, 2009.

- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR. *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 1998.
- EGIDO, AURORA. *El Barroco de los modernos. Despunte y pespunte*.  
Valladolid, Cátedra Miguel Delibes/ Universidad de Valladolid, 2009.
- FOUCAULT, MICHEL. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1999 [1966].
- EMILIOZZI, IRMA (Ed.). *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires. Estudios y documentación inédita*. Valencia, Pre-textos, 2009.
- GAMERRO, CARLOS. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- GUIDO, ÁNGEL. *Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*. Rosario, Cruz del Sur, 1927.
- IRIARTE, LUIS IGNACIO. "Barroco, hermenéutica y modernidad I", *Studia Aurea*, nº 5, 2011.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1957].
- LINK, DANIEL. "Tres negritos: los estudios comparados en América Latina", *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos* nº1, 2014. [En línea] Consultado el 10 de agosto de 2015. URL:  
[http://revistachuy.com.ar/wp-content/uploads/RevistaChuy\\_1\\_1\\_Link\\_negritos.pdf](http://revistachuy.com.ar/wp-content/uploads/RevistaChuy_1_1_Link_negritos.pdf)
- MARASSO, ARTURO. "Góngora", *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Año IV, núm. 41, 28 de mayo de 1927a.  
----- *Don Luis de Góngora*. Buenos Aires, Sosin y Toia, 1927b.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel, 1981 [1975].
- MARTÍN FIERRO. *PERIÓDICO QUINCENAL DE ARTE Y CRÍTICA LIBRE*. Año IV, núm. 41, 28 de mayo de 1927.
- PAULS, ALAN. *El factor Borges*, Buenos Aires Anagrama, 2004 [2000].
- PELLICER, ROSA. "Borges, lector de Gracián: laberintos, retruécanos, emblemas", *J. L. Borges Center for Studies & Documentation*, 2001. [En línea] Consultado el 10 de agosto de 2015. URL:  
<http://www.borges.pitt.edu/bsol/rp1.php>

- PICÓN SALAS, MARIANO. *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1944].
- RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998 [1984].
- REYES, ALFONSO. *Cuestiones gongorinas* incluido en *Obras completas VII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1927].
- "Sabor de Góngora" incluido en *Obras completas VII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1928].
- "Góngora en América (Reseña Bibliográfica)", *Libra*, n°1, Buenos Aires, invierno 1929.
- *El Polifemo sin lágrimas* incluido en *Obras completas XXV*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1961].
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. "Borges lector del barroco español", *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- ROMANOS, MELCHORA. "Alfonso Reyes y la poesía barroca. El saber de Góngora", *Boletín GEC*, 14-15, 2004.
- SARDUY, SEVERO. *Escrito sobre un cuerpo* incluido en *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Whal. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana, 1999 [1969].
- *El barroco y el neobarroco*. Seguido de *Apostillas* por Valentín Díaz. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2011 [1972].
- "Todo por convencer", *Hispanamérica. Revista de literatura*, año 1, n° 3, Buenos Aires, mayo 1973.
- *Barroco* incluido en *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Whal. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, ALLCA Archivos/ Sudamericana, 1999 [1974].
- SARLO, BEATRIZ. "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", *Punto de Vista*, n°11, 1981.
- SORIA OLMEDO, ANDRÉS (comp.). *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997.