

DOSSIER

*Literatura digital,
cultura algorítmica y decolonialidad*

**CRIPTOBARROCO: UNA CLAVE PARA LA
LITERATURA DIGITAL LATINOAMERICANA**
**CRYPTOBAROQUE:
A KEY TO LATIN AMERICAN ELECTRONIC LITERATURE**

Juan Abadi

Instituto de Literatura Hispanoamericana - Universidad de Buenos Aires

Licenciado y Profesor en Enseñanza Media y Superior en Letras (FFyL, UBA). Investigador estudiante en el PICT “Intersticios del archivo: edición y crítica en la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora” (ILH-UBA) (2023-2025). Becario UBA-200 Años (2021-2022) para investigar las estrategias de posicionamiento de la figura autoral en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz. Coordinador editorial de Fundar.

Contacto: juanabadi@gmail.com

ORCID: [0000-0003-0913-4825](https://orcid.org/0000-0003-0913-4825)

DOI: [10.5281/zenodo.16387743](https://doi.org/10.5281/zenodo.16387743)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Literatura digital**Barroco**Augusto de Campos**Belén Gache**Milton Läufer*

Este trabajo se propone indagar tres obras de literatura digital latinoamericana desde la cripta barroca, buscando entender qué de este arte informa dicha literatura. Para ello se intentará descryptar el trabajo de Augusto de Campos, Belén Gache y Milton Läufer con el barroco como máquina de lectura y su expresión literaria y latinoamericana (específicamente las de Gregorio de Matos y Sor Juana Inés de la Cruz) como clave. En esta aproximación, y en consonancia con la tradición de estudios barrocos, se buscará inscribir estas piezas en un criptobarroco latinoamericano, con especial atención a los aspectos formales y temáticos del barroco que atraviesan la obra de estos tres autores.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Electronic literature**Baroque**Augusto de Campos**Belén Gache**Milton Läufer*

This paper aims to investigate three works of Latin American electronic literature from the baroque crypt, seeking to understand what of this art informs such literature. To this end, this paper will attempt to decrypt the work of Augusto de Campos, Belén Gache and Milton Läufer with the Latin American baroque as a literary machine and its literatures (specifically those of Gregorio de Matos and Sor Juana Inés de la Cruz) as a key. In this approach, and in line with the tradition of baroque studies, these pieces will be inscribed in a Latin American crypto-baroque, with special attention to the formal and thematic aspects of the baroque that run through the work of these three authors.

Fecha de envío: 20/05/25

Fecha de aceptación: 25/06/25

Una genealogía crítica de la literatura digital latinoamericana, como toda genealogía crítica de literatura latinoamericana, puede apoyar sus pies en el barroco. El barroco latinoamericano aparece como el pegamento que, barroco en sí mismo, puede ser categoría para una vasta cantidad de textos distintos entre sí, a lo largo, ancho y angosto del continente latinoamericano. Será por cierto logro de esta pretensión —que ya percibía Henríquez Ureña (1928 [2020]) pero que alcanza quizá una sistematización en el “Barroco de Indias” de Picón Salas (1978)— que el barroco como categoría fue reapareciendo en distintos momentos del desarrollo teórico-crítico de los latinoamericanismos, expandiéndose incluso más allá de la literatura y ramificando sus capacidades. Esto se traduce, como señala Facundo Ruiz en que:

A diferencia de otras distinciones convencionales pero sugerentes, como la de Renacimiento [...] o la de Edad Media [...], con el barroco ocurre que — en principio— hay que adjetivarlo (europeo, americano) para contenerlo o darle continente, y hasta determinar su aspecto gentilicio; y no pocas veces, volver a rotularlo (*barroco, neobarroco, neobarroso, transbarroco, neobarroso*) para descubrirlo. (2013: 74-75)

De esta manera, este trabajo se propone indagar tres obras de literatura digital latinoamericana desde la cripta barroca, buscando entender qué de este arte informa dicha literatura. Para ello se intentará descryptar el trabajo de Augusto de Campos, Belén Gache y Milton Läufer con el barroco como máquina de lectura y su expresión literaria y latinoamericana (específicamente la de Gregorio de Matos y Sor Juana Inés de la Cruz) como clave. En esta aproximación, y en consonancia con la tradición de estudios barrocos, se inscribirá a estas piezas en un *criptobarroco* latinoamericano, con especial atención a los aspectos formales y temáticos del barroco que atraviesan la obra de estos tres autores.

En línea con la teoría de la transculturación (Ortiz, 1978; Rama, 2004) o la hibridez (Cornejo Polar, 1994), se suele ubicar en el barroco el inicio de una expresión artística que combina y pone en tensión elementos literarios disímiles, europeos y coloniales. De esta manera, la crítica literaria del siglo XX encuentra cierta emancipación o particularidad en su objeto con respecto a su contraparte europeo, quizás por primera vez (Lima y Ruiz, 2022). Se postula así como epígono de un primer arte “importado al continente”, corrido de la metrópoli colonial y puesto al servicio de una proto-expresión americana. En el universo semiótico latinoamericano, vale la pena recordar, la decodificación de los productos culturales que venían desde

Europa, significó una experiencia artística —como todo en la Conquista— sin precedentes.

La distancia entre el código subyacente (y necesario) a la literatura digital y la pieza efectivamente recibida por el lector-usuario —es decir, entre la materia con la que se confecciona la literatura digital y su resultado visible—, pone de relieve la experiencia de decodificación de cualquier forma artística. Puede pensarse esto si se entiende a literatura digital como “literatura programada en código binario a través de la creación y uso de diversos *software*” (Kozak 2017: 223), pero cuyo producto visual es distinto (las más de las veces) a este código, con una nueva superficie de exhibición habilitada por las interfaces visuales de las computadoras que intermedian el procesamiento de las instrucciones dadas por el artista. En estos casos, la distancia que se abre parece más grande que la que existe entre la palabra escrita y leída, y produce la impresión de que la experiencia del arte es siempre una descriptación. Discutir el sentido de las obras del *corpus* seleccionado implica, primero, poner de relieve que el dispositivo digital imprime en la base de estas expresiones artísticas un trabajo de códigos que el lector-usuario no puede evitar decodificar, a la vez con su computadora y con su intelección. El barroco, en tanto máquina de lectura, ofrece una clave en esta tarea. En palabras de Néstor Perlongher: “el barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto ‘normal’, a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren” (2013: 127). Es en este sentido que el rótulo de criptobarroco, como otro de los sucesores del neobarroco (descendiente, a su vez, del Barroco de Indias), se adapta a las piezas digitales con el objetivo de evocar su (in)especificidad material y sus capacidades sugerentes de significar, al tiempo que se señala la presencia de procedimientos y recursos barrocos en ciertas piezas de literatura digital.

Sin ignorar que los estudios ecdóticos de literatura barroca han dado un fuerte paso adelante gracias a las herramientas digitales, cabe aclarar que en este estudio no se recuperarán experiencias de mera “digitalización” de manuscritos o libros barrocos. El *corpus* de este trabajo manifiesta, en todo caso, una “refuncionalización” de esas herramientas, en un gesto artístico como el que Brecht promulgó y practicó con los medios masivos de comunicación (1973),¹ y el reproceso de sus materiales digitalizados, generando nuevas piezas como las que esta literatura produce: “con un alto grado de implicación del lenguaje verbal con función poética” y “en cuyos

¹ Brecht promovía usos *otros* de los medios masivos de comunicación, en favor de una expresión artística vanguardista, que buscaba “estremecer la base social de estos aparatos, discutir su empleo en interés de los menos” (1973: 92).

procedimientos es intrínseca la creación y utilización del código digital informático” (Kozak, 2017: 223). La especificidad de la definición rescata lo literario de estas piezas, que habitualmente se ve expandido y empujado más allá, hacia obras de carácter “multimedial” (Kozak, 2017: 223), con una fuerte implicación del componente visual y, a veces, también sonoro. Es decir, las piezas que interesan a este trabajo toman las posibilidades de expansión que las formas de la literatura barroca proponen (en su patente llamado a la intertextualidad y el *remix*), y logran así explotar un uso *otro* de los dispositivos digitales que, desde la periferia, elabora obras artísticas a partir de una herramienta eminentemente utilitaria, productivista y mercantilista como lo son los productos de *hardware* y *software* nacidos en los centros globales.

En esta tecnodiversidad se cifra un paralelismo clave para el barroco en Latinoamérica, que toma los modos hegemónicos de la metrópoli colonial y devuelve una expresión propia. Perlongher señala que los procedimientos del barroco (en un sentido amplio: desde el áureo hasta su propia versión rioplatense) producen una “desterritorialización”, y que así incluso constituyen una “Poética de la desterritorialización, [en la cual] el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante” (2013: 120). El término, por un lado, se refiere al movimiento del barroco que sale de su raíz europea al venir a América. Por otro, se puede postular un hilo warburgiano como los muchos que tienden las conceptualizaciones del neobarroco (como una neovanguardia tan teórica como práctica), que servirán en este trabajo para unir barroco y literatura digital, o incluso como el panel sobre el que se montarán estas relaciones. El barroco, al igual que la literatura digital, da cuenta de prácticas nomádicas que choca y corre los límites de su especificidad material. En el caso latinoamericano, basta con recordar el poema inédito de sor Juana encontrado en el retrato que hizo de ella el pintor Juan de Miranda (“Verde embeleso de la vida humana”), o sus poemas que (se cree) acompañaban o comentaban pinturas y operaban en su reconceptualización (por ejemplo, “Este que ves, engaño colorido” que abre su primer poemario). A esta lista pertenece también la correspondencia poética (un género eminentemente colonial) que mantuvo con otros autores latinoamericanos (el Conde la Granja, el fray Luis Tineo, y Juan del Valle y Caviedes) tendiendo una proto-red de mail-art a la manera de Edgardo Antonio Vigo en el siglo XX.

Fue Belén Gache quien llamó a este movimiento expansivo de la literatura “escrituras nómades” (2004). Quizá sea, paradójicamente, más específico el rótulo que encontró Florencia Garramuño para referirse al arte contemporáneo: “arte inespecífico”. Según ella, el arte contemporáneo muestra un “malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse”. Este arte atraviesa el paisaje estético con “figuras diversas, a menudo difíciles de

categorizar y de apresar”. La autora destaca la “implosión de la especificidad de un mismo lenguaje o soporte” (2016: 15). como una condición de posibilidad para las prácticas artísticas contemporáneas.

Aunque esté lejos de referirse a otros períodos anteriores al siglo XX, puede intentarse trasladar la noción de inespecificidad también hacia el barroco. Un puente epocal lo proporciona también Gache, en un ensayo en el que se dedica a trazar una genealogía del barroco al arte digital. Ahí, observa un paralelismo entre estos períodos: “en ambos se produce una ruptura desencantada con la época precedente: en un caso, con el clasicismo del Renacimiento y, en el otro, con la modernidad”. En estos momentos, el marco científico-técnico atraviesa umbrales que implican una “transición epistemológica” (2021) y eso impacta también en la literatura.

En el caso del barroco latinoamericano, muchos de sus principales exponentes trabajaban en franco contacto con la revolución científica que atravesaba Europa y llegaba a América transculturada (Rama, 2004), por lo que sus producciones literarias se veían enteramente atravesadas por estos saberes. Basta con recordar el arco que se traza entre poesía y cartografía en la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora, el desplazamiento que va de la comedia a la lógica en Juan de Espinosa Medrano, y la poetización de conocimientos médicos en el poemario *Diente del parnaso* de Juan del Valle y Caviedes, entre otros. La literatura digital, por su parte, profundiza la mediación tecnológica, poniendo en funcionamiento un saber técnico que cruza la especificidad de la forma literaria hacia nuevos límites tecnopoéticos. El punto que este trabajo se propone es repasar, sin embargo, la supervivencia de ciertas formas para así trazar una genealogía en este nomadismo artístico, que atraviesa el tiempo desde el barroco a la literatura digital .

Códigos del barroco

Uno de los lazos que permite seguir esta genealogía también lo tiende Gache (2004), quien traza puentes entre el juego de letras de la cábala judía, un monje del XVII que permuta palabras en sus versos, Tristan Tzara y su poema hecho a partir de recortes de un artículo, y los textos con acrósticos de John Cage. En la rama latinoamericana, la máquina barroca (o la manera en que se usa esta misma desde el neobarroco) es paradigmática para descifrar la tradición literaria inmiscuida en los códigos de la literatura contemporánea, y específicamente en la digital. Como el criptojudasmo que enmascaró rituales judíos para que estos pudieran ser practicados en épocas de persecución, el criptobarroco es el palpito de una tradición aún anterior que la de las vanguardias para estas obras digitales.

En línea con la mencionada afinidad de la literatura barroca por la ciencia, una primera similitud técnica que vale la pena repasar es el uso (y

abuso) del lenguaje encriptado en esta literatura. Manifestación de esto fue el interés que el barroco (y específicamente el novohispano) sostuvo por la obra del jesuita y matemático alemán Athanasius Kircher. En su obra confluyen el catolicismo sincretista profesado por la Compañía de Jesús en ese entonces, cierto hermetismo neoplatónico “egipcio” heredado del Renacimiento, con las nuevas concepciones y descubrimientos astronómicos y físicos. Según Octavio Paz, esta obra, “más que una síntesis de estos elementos contradictorios, [es] una superposición de hechos, ideas y fantasías” (1985: 238). El autor es muchas veces retomado por Sigüenza, pero, sobre todo, su nombre aparece en el único vestigio que existe de la biblioteca de sor Juana (en el fondo del retrato hecho por Juan de Miranda) y la poeta lo cita en al menos dos ocasiones. Una de las menciones se encuentra en un texto paradigmático para este trabajo: el romance 50 que la monja dirige al Conde la Granja, en el que revela el nombre de su remitente reiteradas veces a través de una combinatoria matemática. La misma fue descubierta por Guillermo Schmidhuber recién en el año 2015, quien, retomando el *ars combinatoria* de Kircher revela cómo el poema en cuestión dispone de distintas maneras las letras que componen la palabra “Granja”, y, probablemente, haya servido esta constelación de letras dispersas en el papel para escribir un poema “completando” los espacios alrededor de estas letras con palabras y luego versos, siguiendo la tradición de los laberintos poéticos medievales.

En este sentido, al poema de sor Juana le cabe la definición neobarroca de Severo Sarduy en *El barroco y el neobarroco*: “toda la escritura barroca podría leerse como la prohibición o la exclusión del espacio escriptural de ciertos semas —en Góngora, por ejemplo, el nombre de ciertos animales [...]— y que el discurso codifica apelando a la figura típica de la exclusión: la perífrasis” (2011: 28). Evidentemente, resulta muy productivo a este trabajo que, en su canónico rescate del barroco, Sarduy utilice el campo semántico del *script*, el código, y lo subyacente descifrable. Valga esta cita como otra muestra de que existe un terreno semántico común entre los estudios del (neo)barroco y aquellos de la literatura digital. Los recursos que sistematiza Sarduy para el barroco —rastreables en el mencionado poema de sor Juana— no distan de los que se emplean en la literatura digital. Es decir, en la estética maximalista y multiplicadora, se prende el recuerdo de una gran cantidad de piezas de literatura digital con sólo repasar los recursos que dan título a la obra de Sarduy: el artificio, la sustitución, la proliferación, la condensación, la intertextualidad, la intratextualidad, el espejo, la revolución.

Así, por ejemplo, una noción fuerte de intertextualidad, que implica además referencias veladas, señala un rasgo constitutivo del barroco, que pone en marcha un reconocimiento del entramado conceptual que es tejido de la cultura y un trabajo específico con esta red de relaciones. Para decirlo con Baltazar Gracián, poeta y tratadista, autor de la *Agudeza y arte de ingenio*

(1648), el concepto era entendido como “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (1945: 17). El trabajo conceptual con objetos es, muchas veces en el barroco, intertextual: exprime correspondencia de distintas fuentes, como hace Kircher con la religión y la matemática, como hace sor Juana con Kircher, Góngora y la cultura mexicana.

Este movimiento, que desembocará en la confección de enciclopedias, se emparenta con el hipertexto. Belén Gache repone: “La era digital ha sido considerada barroca debido a sus características de proliferación *ad infinitum* de signos y de datos, de dinámicas de flujos, de redes, laberintos, [...] de realidades virtuales, hiperespacios, hipervínculos, hipertextos” (2021). En esta intervención emparenta la intertextualidad también con el cruce de los límites que circunscriben una obra artística hacia otros confines (algo ya revisado más arriba). En esta puesta en abismo (el recurso barroco por excelencia, que encuentra su ejemplo epigonal en *Las meninas* de Velazquez), reflexiona sobre cómo la presencia de la figura del autor incide sobre sus propias obras. En el barroco, los procedimientos que reconceptualizaron el lugar del propio autor de manera virtuosa eran una condición de producción básica: el propio estatus autoral debía ser elevado y reactualizado en pos de tener una presencia cortesana aún mayor, principalmente para aumentar el valor propio ante el mecenas. La construcción de avatares literarios era un arduo proceso de confección a partir de retazos, que Gache retoma y paraleliza —despojada de la figura del mecenazgo— en *Cómo explicar la poesía electrónica a una liebre digital* (2020) y *A Deconstructive Theory of Syntax* (2020), obras performáticas en las que dialoga con su avatar o doble en el juego *Second Life*, al recitar distintos textos a la par o en contrapunto.

El mundo material, o “natural” en términos del barroco, se desdobra entonces y la palabra bisagra hacia el otro lado es el “artificio”. Concepto de gran pregnancia y circulación en el barroco y los estudios sobre el barroco, puede encontrarse también en su definición canónica en Gracián: “El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos” (1945: 103). Lo artificial circula en el barroco como una noción clave para entender lo que el arte hace: la representación en libro, en imagen o en escenario de una situación u objeto de la realidad, que no es la realidad misma. En palabras de Ruiz: “Es el artificio, entonces, el que hace de una percepción imprecisa un acto definido, agudo” (2021: 56). Entre el mundo y lo que se entiende de este, el artificio genera un efecto de *parallax* (Foster, 2001), un reencuadre que muestra una nueva perspectiva, así como la que presenta la pintura *Los embajadores* (1533) de Holbein: con una complejidad virtuosa y espectacular que expone el concepto mismo de perspectiva. En los términos de la literatura, el artificio puede ser entendido como la función poética

jakobsoniana en funcionamiento a través de distintas figuras de estilo que señalan la literariedad de este texto (Jakobson, 1985). En el barroco, según Haroldo de Campos, el artificio “enfatisa la función poética y la función metalingüística, [y] la autotematización del texto inter-e-intratextual del código” (2000: 147). Así, la puesta en abismo, figura eminentemente barroca, pone de relieve, entre una miríada de cuestiones, la función que un autor tiene en la recepción de un texto.

En la ya canónica revisión del término, para el siguiente análisis se tomará entonces la noción de barroco no tanto en “el aspecto objetivo más importante de lo que fue llamado el espíritu de su tiempo, sino como la continua y diversa puesta en relación del campo con las funciones de situación que tienden a interpretarlo, esto es, a hacerlo (...) útil y perceptible para nosotros” (Anceschi, 2001: 66). Con la literatura digital como “función de situación”, se revisarán algunas vías específicas que iluminan al barroco a la vez que reciben su reflejo. Así como lo hizo el neobarroco, se buscará la misma operación, teórica y artística.

Augusto de Campos, el caracol barroco

Con el barroco “comenzaría cierto desenrizamiento del lenguaje poético, que se pone a girar en torno de sí mismo, como un planeta que se desprende su órbita” (Perlongher 2013: 127). Con una clara alusión a la descripción del científico Johannes Kepler (1571-1630), que, a partir de sus observaciones técnicas, estiró la órbita de los planetas del círculo renacentista a la compleja elipsis barroca, Perlongher suelta las palabras para pensar en la espiral como figura barroca por excelencia, fundada en la transición epistemológica, que llega a trastocar la órbita de los planetas a raíz de los nuevos dispositivos de observación espacial. Augusto de Campos, en la operación de rescate del barroco brasileño que encara junto a su hermano Haroldo, repasa la poesía de Gregorio de Matos y llega a una conclusión similar: en este tipo de literatura opera una “desliteraturización del texto operada por la adopción de las apariencias de un lenguaje convencional” (2001: 182). “Desenrizamiento”, “desliteraturización”: el pasaje hacia la inespecificidad de estos objetos (ex)literarios describe el efecto de constante ascenso en espiral que la columna barroca –es decir, la columna “salomónica” helicoidal– viene a poner en piedra (Negro, 2022).



Figura 1. Columnas helicoidales en la portada de la iglesia Belén de Cajamarca, 1672-1744. Cajamarca, Perú.

La operación de Augusto de Campos con la obra de Matos no se detiene en el rescate teórico de una tradición, sino que traza una genealogía que informa su propia poesía a través de un procedimiento que utiliza para mostrar la potencia del lenguaje del poeta barroco para la poesía contemporánea. Así, compone lo que él llama poemas *blow up*, que consisten en repastos del vocabulario opaco de poemas de Matos, consignando cuáles son, según él, los significados que esas palabras extrañas pueden tener. Toma una serie de textos “libres” de Matos que consisten en una lista de objetos para una ocasión, cuya funcionalidad es presentada en el texto² a continuación de una línea de puntos, con el efecto sorpresa de que esta no sea su función canónica sino una burla en tono de comedia. De este modo, decodifica o recodifica (por ser significados muchas veces tentativos que marca con un signo de pregunta) las dilogías de la obra del barroco bahiano.³ Es un procedimiento ecdótico de fuerte impronta visual, con números, sangrías, símbolos extraños

² El estatuto textual de la obra de Gregório de Matos es complejo, ya que responde a la transcripción del público (variado y no identificado) de la enunciación oral del poeta, lo que da a su obra un aura comunitaria muy revisada por sus editores y críticos.

³ El texto de Matos “Para o noivo sustentar os encaros de casa” empieza con “Uma casa para morar.....de botões”, y la aclaración de Campos es “casa 1=habitación / 2=apertura en la ropa”.

a los estudios literarios como “=” . Estos recuerdan la filiación de Augusto de Campos con el concretismo brasileño, movimiento que podría decirse de neovanguardia poética de fuerte impronta visual que impulsa junto a su hermano Haroldo y Décio Pignatari, las tres cabezas del grupo Noigandres.

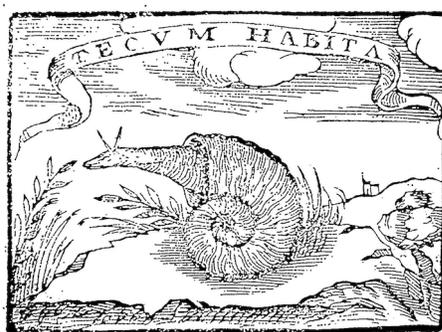
La obra de Augusto toma una nueva dinámica con la facilitación del acceso a las herramientas digitales desde la década de 1990. El autor crea algunas obras con interacción directa del lector (como “sem saída”) pero sobre todo se dedica a explorar “lo que en el campo específico se conoce como ‘poesía animada o cinética’ [...] esto es, un subgénero de poesía digital que reelabora en clave multimedia la poesía experimental visual” (Kozak 2018: 190). En obras poéticas como “SOS” el autor dispone en espiral distintos versos que giran acompañados de un sonido atonal y una voz que recita alguna de las palabras. De igual modo, en “Poema Bomba”, las letras de la palabra “bomba” se acercan en espiral a la pantalla estalladas, acompañadas por distintas voces superpuestas que repiten la palabra y una música tensionada *in crescendo* que, junto con las secuencias espiraladas, reenvía a la película *Vértigo* de Hitchcock (1958) (Aguilar, 2000: 255). Este tipo de reversiones de la poesía cinética de la vanguardia recuerda lo que señalaba Sarduy sobre las posibilidades de los recursos barrocos ante las nuevas tecnologías, al hablar de un merodeo poético que llama de distintos modos a un objeto, rodeándolo, produciendo un efecto por acumulación: “Ese mismo juego de la condensación, que en las artes visuales era representado clásicamente por las distintas variantes de la anamorfosis, encuentra hoy nuevas posibilidades con la incorporación del movimiento al arte (pintura cinética y cine propiamente dicho)” (2011: 16). De este modo, Augusto de Campos retoma viejos poemas visuales propios y los dota de una nueva capa de significado al condensar aún más los significantes de su poema vuelto experiencia, en una reversión del *Anémic Cinéma* de Duchamp (1926) a una versión sonora y digital.

Distingue Perlongher: “La máquina barroca no procede, como Dadá, a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo” (2013: 124). Más allá de las dificultades de llamar dadaísta a Duchamp, sí se puede aprovechar para trazar la genealogía de la espiral decampeana más atrás, hacia el barroco, que el poeta, en tanto crítico al menos, posiciona como origen de la poesía brasileña. De hecho, más cerca de las palabras que de la arquitectura, los libros de emblemas del barroco, en los que una imagen iba acompañada de un título y una enseñanza para el buen vivir, tuvo una importante pregnancia en la poesía barroca americana. En los textos de sor Juana existe una mención canónica a la espiral, en su defensa en la *Respuesta a Sor Filotea*. Este texto, en que expone sobre su inclinación al estudio y al saber, narra que, incluso cuando tenía prohibido el acceso a los libros, va en busca de saberes que lee en los objetos cotidianos. Cuenta entonces que se encuentra con unas niñas jugando con un trompo que captan su atención y que, con solo observarlas, formula la hipótesis de que el trompo al perder velocidad hace una trayectoria espiral. Es por eso que hace un experimento: “hice traer harina y cernerla para que [...] se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales” (2017: 342).

Pero el poema de de Campos que desde su título tiende hilos con la obra sorjuanina, ha de ser el poema visual (devenido cinético) titulado “caracol”. El texto es alude al tratado sobre música que lleva el mismo nombre en el que sor Juana adelanta (probablemente) la teoría de que “es una línea espiral, / no un círculo, la Armonía” (2009: vv.123-124). Aunque el escrito está perdido, se menciona su existencia en el citado poema que la autora envía a su mecenas, el romance 21. La obra de de Campos va acompañada con una música muy difusa y una voz reverberada que reflejan en sonido anagramas de la palabra “caracol” que se ve en pantalla. Dice sor Juana sobre la armonía, y vale para de Campos: “y por razón de su forma / revuelta sobre sí misma, / le intitulé *Caracol*, / porque esa revuelta hacía” (2009: vv. 125-128).



Figura 5. Un caracol en los emblemas de J. Camerarius, 1587.



TECV M HABITA

Contigo mismo vive

Figura 6. Un caracol en los emblemas de Horozco y Covarrubias, 1601.

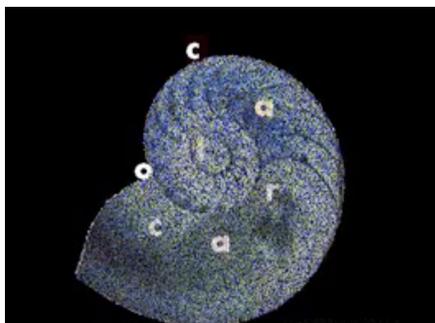


Figura 7. de Campos, Augusto. “caracol”, 1960-1995.

Belén Gache, imitando a Góngora

La obra de Belén Gache, como se ve desde el comienzo, resulta central para esta caracterización. Ha repasado en más de una ocasión la genealogía que va del barroco a la literatura digital, pero también la ha hecho obra. Sus *Góngora Wordtoys (Soledades)* resultan muy ilustrativos de esto. La obra se organiza como un libro, del que el usuario puede pasar las páginas con un clic en el vértice de la página digital, e ir accediendo por enlaces a las distintas piezas que lo componen, basadas en algunos de los poemas que componen las *Soledades* de Góngora. La obra de Góngora, rescatada por la teoría y las vanguardias del siglo XX, tuvo desde muy temprano sus revisiones y reversiones latinoamericanas, que constituyeron, en ese traslado, una desterritorialización de una propuesta artística eminentemente europea, transculturada por las reglas de su nuevo contexto colonial.

El primer trabajo canónico con la obra de Góngora en América ha de ser el del peruano Juan de Espinosa Medrano. Este autor también conocido como “El Lunarejo” publicó en 1662 el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, considerado el primer tratado poético escrito en América por un español criollo. Como comenta también Ruiz, “lo que lleva a la palestra del entendimiento Espinosa Medrano es la lengua española en América, su capacidad, puesto que Góngora, ‘sacándola de los rincones de su hispanismo’ (*Apologético* 46), la hizo adquirir ‘nuevo ser [...] y amaneció entonces nuestra poesía’ (*Apologético* 47)” (Ruiz 2013: 78). El segundo, aún más estudiado que este, es el poema *Primero Sueño* de sor Juana, quizá su poema más importante (de hecho, el único que lleva título), que trae como, todos sus poemas, un epígrafe con la valoración del editor: este poema lo hizo “imitando a Góngora”. Ruiz comenta al respecto, siguiendo a Genette, que “la construcción de un modelo es retrospectiva y no prospectiva. [...] [Y que] sólo con el *Sueño* [...] las *Soledades* llegó a ser ‘modelo’ performativo, otorgándole no sólo ‘competencia genérica’ sino la capacidad de engendrar ‘un número indefinido de performances miméticas.’” (Ruiz 2020: 316). Así, volviendo a la operación de Gache, la inscripción de su reversión gongorina adquiere una nueva y antigua densidad: una genealogía de intertextualidades marcadas que minan el modelo desde confines distintos, condiciones de enunciación variadas y materiales diversos. Para retomar la expresión de Augusto de Campos al referirse a las re-composiciones barrocas de Gregorio de Matos, se trata de “Un montaje de ready-mades lingüísticos” (2001: 182) que hace propia la lengua ajena.

La primera de las piezas que nos encontramos en el “libro” de Gache es la “Dedicatoria en espiral” que dispone el homenaje que Góngora compuso para su mecenas, pero ahora en forma de espiral que rota con velocidad, lo que dificulta la lectura del texto, tanto como la propia lengua de

Góngora. Hay que destacar la contribución de Milton Läufer (autor cuya obra se analiza en detalle más adelante) en la programación original de esta espiral.⁴



Figura 8. Gache, Belén. “Dedicatoria en espiral”, fragmento de *Góngora Wordtoys*, 2011.

Resulta iluminador conectarla con las espirales de de Campos, ya que antes de ingresar efectivamente a la pieza de Gache, ofrece un texto “curatorial” que vale la pena citar extensamente:

En su tradicional estudio [...], Heinrich Wölfflin subrayaba la manera en que el arte barroco rechaza las formas que remitían a lo inerte y lo permanente, siendo su estética multiforme y plural: en el barroco, las formas abiertas reemplazan a las cerradas, propias del clasicismo, y la elipsis y la espiral desplazan al círculo. De manera análoga, Góngora trabaja el lenguaje de las *Soledades* a partir del descentramiento y el ornamento, amenazando la autoridad de la gramática normativa de corte clásico [...]. En las *Soledades*, el texto se presenta, como en una espiral, tangencial, centrífugo y centrípeto, pleno de movimiento, inconcluso y abierto. (2011)

En este mismo (pre)texto no se encuentra ninguna mención a la literatura digital, aunque luego, en la obra, se desenvuelve el potencial barroco en su espiral animada en pantalla. La puesta en relación entre ambas corrientes se vuelve a afirmar: el barroco, tan multiforme y plural como inespecífica es la literatura digital, es palpable en las formas que estas obras toman, como un barroco encriptado detrás de ellas.

⁴ *Góngora Wordtoys* fue inicialmente comisionada por el Ayuntamiento de Córdoba en el marco del festival Cosmopoética de 2011. Además de Läufer, en sus sucesivas ediciones, contó con la colaboración de múltiples programadores. Finalmente, la versión actualmente disponible en línea fue restaurada en el 2021 con fondos del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Otra pieza de esta colección a destacar es “El llanto del peregrino”. Aquí, el usuario se desplaza en los espacios vacíos del segundo texto de las *Soledades* de Góngora a través de las flechas del teclado, moviendo un personaje animado que puede caminar en todas las direcciones posibles. De nuevo, se complejizan los modos de lectura, permitiendo que el lector avance y retroceda con el personaje-cursor para poder pasar al siguiente verso, y encontrar un espacio vacío por el cual moverse. Además, el tamaño máximo de visualización es bastante acotado, lo que restringe el campo de visión y así de lectura, resultando en que, si se quiere repasar el texto anterior, hay que hacer un desplazamiento más lento y obstaculizado que el que haría la vista “suelta”.

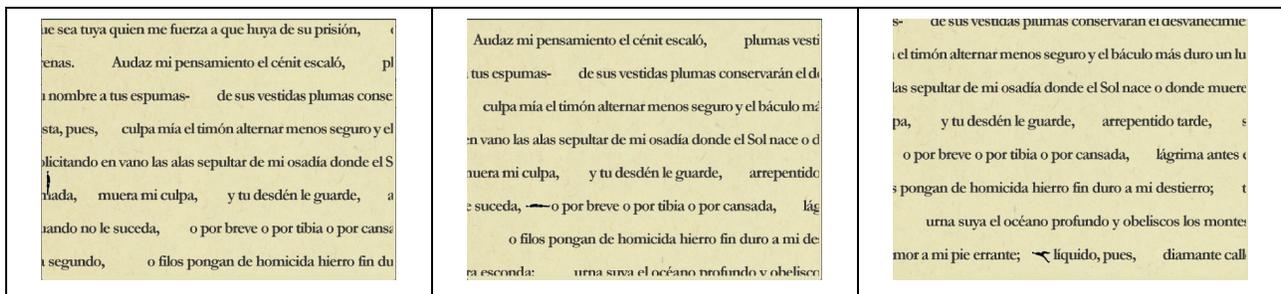


Figura 9. Gache, Belén. Tres posiciones posibles en “El llanto del peregrino”, fragmento de *Góngora Wordtoys*, 2011.

El trabajo pone así en evidencia la complejidad buscada del texto barroco, que procura una lectura atenta, con la opción de progresar en múltiples direcciones, como si se tratase de un laberinto. Gache declara haber diseñado esta pieza “Emulando los poemas laberinto, esos juegos lingüístico-visuales tan caros al barroco” (2011), como lo hizo sor Juana (Schmidhuber, 2015) en el poema mencionado anteriormente, utilizando la combinatoria de Kircher. Otro rasgo a destacar, en este sentido, es el hecho de que este tipo de dispositivos, en los que el usuario mueve un personaje, se resalta la dimensión lúdica de estas textualidades. No tan distinto era concebido el poema en el barroco: muchas veces los textos eran escritos, primero, para que el mecenas y otros lectores se divirtieran. Se puede pensar en el poemario que sor Juana envió a las monjas portuguesas de la Casa del Placer, en el que cada poema representa una adivinanza, llamado *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. Beatriz Colombi destaca dos poemas más: “El romance en eco: ‘El soberano Gaspar / par es de la bella Elvira’ muestran la concepción del poema como un juguete para el divertimento [...]. [y] El “Laberinto

endecasílabo” para dar los años al conde Galve [...] contiene además una instrucción de lectura” (2022: 39).

41. Romance de pintura no vulgar, en ecos, de la excelentísima señora condesa de Galve, virreina de México.

El soberano Gaspar
par es de la bella Elvira:
vira de Amor más derecha,
hecha de sus armas mismas.

Su ensortijada madeja
deja, si el viento la enriza,
riza tempestad, que encrespa
crespa borrasca a las vidas.

[...]

63. Laberinto endecasílabo para dar los años a la excelentísima señora condesa de Galve al excelentísimo señor conde, su esposo.
(Léase tres veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualesquiera de las dos órdenes de rayas.)

Amante, —caro—, dulce esposo mío,
festivo y—pronto—tus felices años
alegre—canta—sólo mi cariño,
dichoso—porque—puede celebrarlos.
Ofrendas—finas—a tu obsequio sean
amantes—señas—de fino holocausto,
al pecho—rica—mi corazón, joya,
al cuello—dulces—cadenas mis brazos.

[...]

El primer poema juega con la reiteración de sílabas al final y al principio de los versos. El segundo plantea una serie de instrucciones para el lector, allí expresadas antes del comienzo del poema. La propuesta de lectura de estos poemas —de interrumpir la linealidad, avanzar y retroceder, moverse en laberinto— sienta un precedente en su dimensión lúdica e interactiva que la obra de Gache cita y exhibe de una nueva manera, potenciada por las posibilidades de las herramientas digitales.

Milton Läufer, arte combinatoria

Por último, se abordará la obra de Milton Läufer, un autor cuya filiación con el barroco o neobarroco resulta más difusa y, por lo tanto, conjetural. El hecho de que los dos autores antes revisados tuvieran obra crítica publicada sobre el barroco y el potencial de sus formas para sus propias creaciones hizo mucho más evidente esa relación. Aunque no existan expresiones explícitas de Läufer con respecto al barroco, sí se pueden encontrar múltiples puntos de contacto de su obra con las obras antes analizadas, lo que proporciona una primera razón o excusa para revisar sus relaciones con el barroco que, como se verá más adelante, va incluso más allá de estas lecturas paralelas.

Un primer puente fundamental: la pieza *Aleph* que comienza al ingresar al sitio de Läufer (en 2025)⁵ tiene dos opciones de visualización según un criterio azaroso. En ambas se presenta una animación con la repetición de la (muy significativa) letra aleph del alfabeto hebreo: א. El dibujo que la animación sigue puede ser una espiral o un entrecruzamiento helicoidal entre dos líneas, dos figuras que se han leído ya como fundamentales para el barroco.

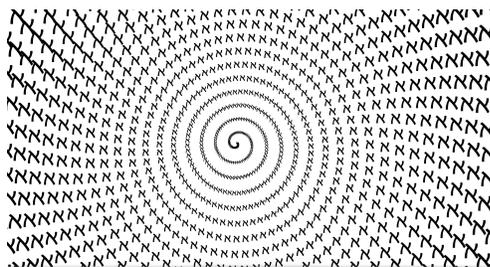


Figura 10. Läufer, Milton. Variante en espiral en *Aleph*, 2017.



Figura 11. Läufer, Milton. Variante helicoidal de *Aleph*, 2017.

⁵ Fecha de consulta de <https://www.miltonlaufer.com.ar/>: el 19 de julio de 2025.

La espiral como punto de contacto entre las obras Augusto de Campos, Belén Gache y Milton Läufer ya ha sido señalada por Claudia Kozak, que subraya: “Muchas veces se repiten inclusive a lo largo de esa genealogía ciertos ‘patrones de visualidad’. Un caso es la forma–espiral, tan cara a la poesía visual, que aparece en muchas obras de poesía digital” (2018: 192). Este mismo patrón, señala la autora, se encuentra también en las obras de Läufer “círculo” (2003) y “zarza” (2003). En estas dos animaciones se investigan otras posibilidades de la espiral. La primera está compuesta de círculos concéntricos con una frase repetida que se puede leer en *loop* (“la palabra cierta que nos incomunica hora tras hora en libre movimiento cae”), apartándose de la convención de lectura lineal difundida en Occidente. La segunda animación, perspectivada, se eleva como un torbellino de palabras que puede ser detenido por el mouse, en el que se distinguen una serie de palabras: “qué”, “víspera”, “incandescente”, “podrá llenar”, “Dios”, y “mañana”. A su vez, se vuelve difícil asignar un lugar a las partículas más cortas como para construir un sentido con ellas: “a”, “de”, “y” (y probablemente otras).

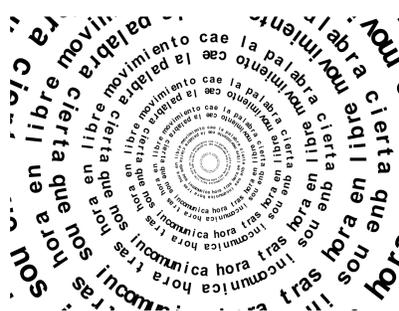


Figura 12. Läufer, Milton. “círculo”, 2003.



Figura 13. Läufer, Milton. “zarza”, 2003.

Otras obras de este autor que ponen en marcha la máquina barroca, pueden vincularse más bien por la complejidad de programación en la que se involucran, generando nuevas versiones a través de reglas combinatorias que recuerdan a las estipuladas por Kircher, y seguidas por sor Juana, que ofrecen piezas únicas efímeras. Están los “caligramas” (2015), que trazan combinatorias de dibujos distintos cada vez, con una combinatoria de letras también cambiante. O puede pensarse en los “alejandrinos” (2003) que, como en el “Laberinto endecasílabo” de sor Juana, presenta distintas ordenaciones de estructuras verbales (hemistiquios) de manera que cada verso sea un alejandrino (es decir, heptasílabico), con hemistiquios intercambiados de manera azarosa cada segundo. O las piezas “cacofónicas” e “infracacofónicas” (2020), que generan nuevas concatenaciones de palabras a partir de combinatorias de sustantivos conectados con preposiciones. En la segunda pieza se generan neologismos juntando sustantivos con prefijos cultos.

y criptopotencia mediante topomensaje y pluszapato sin citopapel cintonaturaliza hacia citocarpeta y citosecretario sin proidiota	y criptoespecialista con respecto esquizodefecto con cloroefecto leucoelemento dentro de androelemento antimuerto a epistemocantidad	grito en criptosangre e intrasangre bajo tigre sobrepráctica bajo propobreza y quirotemporada y cura
--	---	---

Figura 14. Läufer, Milton. Capturas de pantalla de “infracacofónicas” con el prefijo “cripto”, 2020.

La combinatoria (más o menos) azarosa de prefijos, palabras, hemistiquios o versos, presente en estas como en otras obras de Läufer, puede de este modo ponerse en serie literaria con las obras sorjuaninas antes mencionadas. El interés del barroco por la composición matemática en las artes vuelve a resonar en esta renovada vinculación de la poesía con la matemática, ahora mediada por las computadoras, que se da en la literatura digital.

Palabras finales

Aunque sea de manera superficial, no resulta difícil leer la obra de Läufer desde la poesía del barroco. Si esto algo probara, quizá sea que la hipótesis de que existe una relación entre el barroco y la literatura digital, por medio de las vanguardias históricas que rescataron a Góngora —por medio del neobarroco, como reactualización neovanguardista—, tiene algún fundamento de verdad. En tiempos de transición epistemológica, ante nuevas sofisticaciones tecnológicas del artificio que derivaron en el sintagma “inteligencia artificial”, ante un mundo que, como en el siglo XVII, redefina su manera de intercambio global con las criptomonedas ganando cada vez

más popularidad y valor (y específicamente en el Sur global), el barroco sigue sonando. Perlongher, en su momento, dijo que el barroco “parece algo constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas; texturas porque el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas” (2013: 122). Y más adelante agrega que esto sucede “también al nivel de los códigos, que se sofistican en rigores cada vez más microscópicos” (2013: 124). La intervención textual latinoamericana se postula, así, como una tradición — que viene desde el siglo XVII a Perlongher y que quizás llega también a teñir estas piezas digitales— dispuesta a chocar y expandir los límites que los centros hegemónicos de producción imprimen a las tecnologías digitales para generar una forma de expresión específica, que dialoga con y se inscribe en esta tradición.

Algunos de los procedimientos del arte barroco latinoamericano revisados, como también tantos otros, quedaron sedimentados en la memoria del arte y es por eso que el aparato crítico que se montó a su alrededor sigue siendo tan efectivo. El adjetivo “barroco” circula hoy hasta desprendido de su tiempo histórico, e incluso en temáticas ajenas al arte. Su forma circula también en canales digitales y en la literatura digital e ilumina genealogías artísticas y críticas.

La opacidad y el hermetismo del código barroco plantea estrategias y desafíos que muestran y (re)velan una capa subyacente de lectura no inmediatamente transparente, que exige una decodificación. El código del barroco, sin sus claves centrales de lectura, devuelve sólo una pequeña porción de su significado, como lo hace también el código de un programa de computadora, que sin conocimientos o sin interfaz visual, pareciera ser sólo los comandos para la puesta en marcha de algo, sin que esta se realice en su potencial artísticidad. Lo mismo sucede en las obras analizadas: al nivel de su superficie, con los procedimientos y sus significados, que sin las claves que van y vuelven del barroco, quedan en el gesto. Sin embargo, en esos gestos se puede entrever el carácter subversivo de la literatura digital experimental, que, de manera análoga a la subversión barroca de las normas europeas, busca una “desautomatización de esas rutas estandarizadas” (Kozak, 2018: 194) por las compañías que disponibilizan en el mercado las herramientas digitales usadas por estos artistas. El código, en este sentido, interviene no sólo como estructura, sino, con ciertas limitaciones en cuanto al dispositivo digital más general que lo contiene, como medio para la “politización de la práctica” (Kozak, 2017: 228) que desafía las lógicas hegemónicas de la cultura digital contemporánea.

La relación entre el encriptamiento barroco y la codificación digital es especular: el barroco puede verse en la literatura digital, tanto como la literatura digital puede verse en el barroco. El código, se ve en ambas épocas,

no es sólo un instrumento de creación, sino una máquina compleja de lectura que interviene directamente en la percepción de la obra. Su opacidad o carácter hermético exige un esfuerzo intelectual de decodificación y permite que la obra se despliegue en múltiples capas de significado, que invitan a una exploración que va más allá de la superficie y revela saberes sobre el arte en particular y sobre el intercambio de signos en general. El criptobarroco, entonces, hace el acto del concepto —sea más o menos *agudo e ingenioso*— al exprimir esta correspondencia y las continuidades en la experimentación artística que busca subvertir las expectativas y desafiar las normas de uso.

Bibliografía

- AGUILAR, GONZALO. “Augusto de Campos: hacia una poesía mínima”, en *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista. - Tesis de doctorado*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2000.
- ANCESCHI, LUCIANO. *La idea del Barroco*. Madrid: Tecnos, 2001.
- BRECHT, BERTOLT. *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona: Península, 1973.
- CAMPOS, AUGUSTO DE. “De la América que existe: Gregório de Matos” en *Sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 179-200, 2001.
- CAMPOS, HAROLDO DE. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 2000.
- COLOMBI, BEATRIZ. “Episodios de mecenazgo en los virreinos americanos”, en Ruiz, Facundo y Lima, Samuel (coords.), *Barroco americano: mapas para una literatura crítica*, San Pablo: EdUFRN, 2022.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA. *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas, prólogo y notas Facundo Ruiz*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- . *I. Lírica personal. Edición, introducción y notas de Antonio Alatorre*. México: FCE, 2016.
- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real*. Akal: Madrid, 2001.
- GACHE, BELÉN. *Escrituras nómades*. Buenos Aires: Limb0, 2004.
- . “Des/pliegue de palabras y mundos, del barroco a la era digital”, conferencia en el ciclo “Pensamiento barroco y tiempos digitales”, 2021.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. “Arte inespecífico y mundos en común”. Pablo Corro (ed.), *Estética, medios masivos y comunidades*. Pontificia

- Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética: Santiago de Chile, pp. 15-29, 2016.
- GRACIÁN, BALTAZAR. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Madrid: Asociación de academias de la lengua española, 2020.
- JAKOBSON, ROMAN. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1985.
- KOZAK, CLAUDIA. “Literatura expandida en el dominio digital”, *El taco en la brea*, año 4, núm. 6, 2017.
- . “¿Nueva, novísima o novedosa? De la novísima poesía según Edgardo Antonio Vigo a la poesía experimental digital”, *El hilo de la fábula*, 18, 2018.
- NEGRO, SANDRA. “Creatividad y aportes en las columnas salomónicas en el Perú durante el siglo XVIII”, *llapa Mana Tukukuq*, núm. 19, pp. 36–53, 2022.
- ORTIZ, FERNANDO. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PAZ, OCTAVIO. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 1985.
- PERLONGHER, NÉSTOR. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.
- PICÓN SALAS, MARIANO. *De la conquista a la independencia*. México: FCE, 1978.
- RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004.
- RUIZ, FACUNDO. “Barroco: esta obra, aquel concepto, ese período”, *Anclajes*, vol. XVII, núm. 1, 2013.
- . “¿El Sueño o Primero Sueño?”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 49, pp. 309-319, 2020.
- . “Oriente al Occidente. El poema-sastre. Centón, concepto, ideograma y montaje”, *Cerrados*, 56, pp. 48-64, 2021.
- RUIZ, FACUNDO Y LIMA, SAMUEL (coords.). *Barroco americano: mapas para una literatura crítica*, San Pablo: EdUFRN, 2022.
- SARDUY, SEVERO. *El barroco y el neobarroco. Apostillado por Valentín Díaz*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- SCHMIDHUBER, GUILLERMO. “Desciframiento de un criptograma de Sor Juana Inés de la Cruz: Romance 50”, *eHumanista*, núm. 31, 2015.