

Una inclinación americana: el siglo XVII. Barroco, experiencia y lengua

Facundo Ruiz

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONICET

ABSTRACT

What's the spanish language for an american writer of the XVII century? The following essay aims to interrogate some of the relations established with the spanish language in esthetics, and particularly the american baroque of the XVII century. It also pretends to interrogate how this relations create a tradition for the latinamerican writer, considering the form -not only esthetic (baroque form), but also ethical (*ars inveniendi*) – which arise after these experiences.

Keywords: Latin-American baroque, Experience, Spanish language, rethorics, Sor Juana.

¿Qué es la lengua española para un escritor americano del siglo XVII? El presente ensayo se propone indagar algunas de las relaciones que se han establecido *con* la lengua española en el espacio estético, y particularmente barroco, del siglo XVII americano; y cómo dichas relaciones inauguran cierta tradición para el escritor latinoamericano, puesto que surge, de esas experiencias, una *forma* no sólo estética (*forma barroca*) sino ética (*ars inveniendi*)-

Palabras clave: Barroco latinoamericano, experiencia, lengua española, retórica, Sor Juana.

*Error es de la lengua,
que lo que dice imperio
del dueño, en el dominio
parezcan posesiones en el siervo.*
Sor Juana Inés de la Cruz

Entre otras menos evidentes, existe una pregunta a la que el Barroco latinoamericano responde continua e infinitamente, sin plantearla nunca. Retórica se vuelve, de esta manera, no la pregunta sino la respuesta, o la peregrina serie de sus variaciones. Pero la pregunta permanece, enlazada a la forma de una respuesta reiterada y siempre disímil, como la nebulosa marca de una experiencia original, aunque no primera. No interroga, entonces, con sus signos, sino que los arroja, los funda, como una superficie brillante y frágil donde se deslizan posibles certezas.

Si bien no es una pregunta completa, ni clara ni distinta, y mucho menos acabada, es, al menos, evidente; y particularmente en el siglo XVII. Es en la escritura del siglo XVII, donde mejor alcanza a vislumbrarse una formulación tentativa. Porque es una pregunta por la lengua, una pregunta por la forma de la lengua, por la forma que tiene la lengua para alguien que escribe en América en el siglo XVII. Tentativamente: ¿qué es la lengua del español en América en el siglo XVII? ¿Qué es la lengua española para un escritor americano del siglo XVII? ¿Cómo se escribe?

Naturæ contrarius, naturæ legibus præposterus

Pero la inquietud barroca no es nueva. Es decir: la respuesta barroca no es primera, aunque sí será original. Ya en los *Comentarios reales* de 1609, el Inca Garcilaso da cuenta de una red de voces superpuestas, e incluso contrapuestas, de una materialidad disímil del relato oral quechua y la escritura crónica española, de una tensión al interior de la escritura por el espacio de la lengua y por la forma que la lengua da al espacio y a la escritura. Son evidentes en este caso al menos dos lenguas y el juego de fuerzas que entre ambas se establece. Y sobre todo: es evidente que entre ambas existe otra cosa, y que aquello es lo que se distiende hacia cada una, problematizándolas. La experiencia de la lengua en el Inca Garcilaso es a dos voces: familiar y distante, ajena y cercana. Y hacia ambos lados tiende, porque no parte de ninguno en especial (no se parte), ni parte nada en general (no reparte). La lengua del Inca no particulariza, ni imparte: impregna, mixtura. Exhibe mezcla. Es borrón, principio de cuenta nueva.

Pocos años después, otro escritor y otra experiencia hacen saltar la forma de la lengua escrita: otro peruano, ahora desde Perú, cala el español hacia el latín, y discute a un portugués la habilidad plástica y poética del español (de un español) para rearticularse en formas nuevas, incluso superiores a las construcciones latinas, ya clásicas. Si en los *Comentarios reales* puede vislumbrarse cierta diferencia entre una lengua original (u originaria) y otra sobrepuesta, en el caso de Juan de Espinosa Medrano se asiste a la moderna liquidación de diferencias entre original y copia: “No siempre es primero el que empieza” (1982, p. 48), dice duchampianamente el Lunarejo. La lengua ahora es una, pero sus límites se pierden no sólo en el espacio sino en el tiempo: “porque

falta por decir, que la elocuencia latina tiene mucho que aprender de la gongorina, mucho que imitar de sus primores, mucho que admirar de su espíritu." Y, como si parafraseara a Borges en "Kafka y sus precursores", concluye: "El del Polifemo, escribieron Homero en su *Odisea*, Virgilio en su *Eneida* y Ovidio en sus *Metamorfosis*, ¿pero quién llegó a la eminencia de la musa castellana de don Luis? Sólo éste parece que escribió el Polifemo, porque sólo en su estilo llegó a ser gigante aquel cíclope." (1982, p. 51)

En el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662) de Espinosa Medrano la experiencia de la lengua española se disloca, cambia de signo (y de sitio), y desdibuja el espacio de lo propio: se desnaturaliza. Apenas 53 años después el espacio de la escritura es completamente otro, tal vez porque la experiencia de quien escribe sea otra: ya no la del "Yo escribo, como otras veces he dicho, lo que mamé en la leche y vi y oí a mis mayores" (2004, I, p. 192), del Inca Garcilaso; sino la de quien se constituye como lector de una tradición y se pierde en el anonimato de la escritura. Así la voz, que comienza firmando la dedicatoria a Méndez de Haro con su nombre y cargo (Señor capellán de vuestra excelencia, doctor Juan Espinosa Medrano), se convierte rápidamente en un vago yo, sin firma ni nombre, en la dedicatoria "Al lector", para enseguida desaparecer, mágica, habilidosamente, tras la cortina de humo de una escritura pulida: "Propondránse primero sus palabras [de Faría y Sousa] y responderá luego el Apologético" (1982, p. 23).

De primera a tercera persona, de "comento y glosa" y "con el dedo desde España" (Garcilaso, 2004, I, p. 4 y p. 6), a "palestra de entendimientos", que aunque "tarde", aparece "aquí entre estos límites" (Espinosa Medrano, 1982, p. 17), la lengua evidencia la marca de una distancia, de un desfase, pero también la de una invención: la conciencia del corrimiento, del *traslado*. Invisible amén del oro, "harto es, que hablemos" (*ibidem*). El espacio de la lengua se vuelve impropio e indistintamente ajeno para quien escribe. Y la experiencia de escribir diseña la forma de su espacio: entre estos límites, es decir, aquí y tarde; pero también, "distantes del corazón de la monarquía" (Espinosa Medrano, 1982, p. 16).

Remotos del corazón salvaje. Lengua de argonauta y catecismo

De cualquier manera, el cambio no es irreversible y mucho menos simple. Es, apenas, evidente. La lengua gira sin apoyo, planea sin cambiar de plano. En el *Apologético* la lengua deja de ser únicamente española (únicamente de Góngora, "a quien aun sus paisanos desamparan", p. 17) y pasa a europea (latina), para volver renovada (porque no es el español de Juan de Mena), mientras se la escribe en el Perú y se la dirige a un portugués ya muerto. Este otro viaje descubre un recorrido universal que descoloca la lengua, la vuelve impropia, ubicua pero inubicable. Lo impropio de la lengua es la evidencia de que ya no tiene espacio propio, de que ya no designa un espacio de pertenencias o propiedades, y que por lo tanto, otras lenguas pueden inventarse como propias (contrahacerse) en su interior. Es la idea de idioma (que según Corominas ya peregrinaba en el *Quijote*), de lengua peculiar, mínima, indiferente. La idea de lengua diferencial. Como también, de lengua nacional; y entonces, de literaturas comparables.

Pero América en el siglo XVII es colonial española. Y la lengua legítima propiedad, o al menos con la ley entra (pensaba sutilmente Nebrija); y si se

apropia de un espacio en la letra, no pocas veces llega hasta la expropiación: que los cronistas españoles, comenta el Inca Garcilaso, “en muchos vocablos indios que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad de ella según que largamente se verá en el discurso de la historia” (2004, I, p. 4).

Ser extranjero en la lengua (algo que el siglo XX experimentará ética y estéticamente como problema y/o posibilidad menor o vanguardista) es una situación cuando menos confusa en el siglo XVII: ¿quién es extranjero y en qué lengua? Son los cronistas, dice el Inca, extranjeros en el quechua. ¿Y los aimaras? ¿No son también, piensa Nebrija, los vascos o navarros en la lengua castellana? ¿Qué relación de extranjería puede tener un americano, un mestizo como Espinosa Medrano, y con qué lengua? ¿De qué lengua es extranjera Sor Juana, quien, “siendo, como soy, rama de Viscaya”, dice pretender no avergonzarse a “nuestra nación vascongada” (2004a, IV, p. 411) con lo que escribe? ¿Alcanza con decir que la lengua de Valle y Caviedes es la de Quevedo, ese “idioma”? Distantes del corazón de la monarquía, dice Espinosa Medrano; y varios años más tarde, Fray Servando Teresa de Mier advertirá que allí, cerca de ese corazón salvaje, “el poder es más absoluto”. Y entonces, es necesario relativizar, o al menos no perseverar en los juegos retóricos y las falsas modestias coloniales: “hay que ser argonautas también” (1982, p. 327), sentencia el Lunarejo en el “Prefacio del autor”, y vuelve a salir de viaje con su *Philosophia Tomistica*.

La lengua castellana, como conjunto de normas gramaticales, como tradición y espacio de sentido, como lengua de España y del conquistador y cronista español, es una lengua artificial que viene a ser natural por razones jurídico-políticas (o directamente militares): es la lengua del Imperio, y por lo tanto, la de su colonia. Y su funcionamiento es imperial: quiere ocuparlo todo, expandiendo sus propios límites para subordinar lo ajeno; quiere sujetarlo todo y de cada cosa hacer sujeto, y en cada sujeto decir *yo*: yo soy español, yo soy del español, esa es mi propiedad, he allí el sentido (el diccionario, la gramática, Góngora y el Rey¹). Pero aquí, entre estos límites, “poco alentados del calor preciso con que viven las letras” (1982, p. 16), murmura el Lunarejo; estudiando “en aquellos caracteres sin alma” (2004a, IV, p. 447), confía Sor Juana, el español es, si cabe, menos absoluto, y las letras, “borrón” impreciso de su calor: carácter (y periplo) nuevo.

Cartografía y ortografía: trazar un mapa o dibujar una línea (recta) de frontera. “En América la lengua fue toda importada” (cit. en Rosenblat, 1984, p. 175), sentencia Rufino José Cuervo, siempre atento a los límites; pero también expone, entre otros, el conflicto de una lengua ajena que viene a ser natural por razones externas (o importadas), en un momento donde el espacio, lo espacial (urbanística, astronómica, gnoseológica y políticamente) es fundamental²: “La crisis del etnocentrismo, en el siglo XVI, pasaba (y pasaría durante mucho tiempo) por la geografía, por fantástica que fuera, y no por la historia”

¹ Pero, ¿qué lengua era la del Rey Carlos I, V Esperador del Sacro Imperio Romano Germánico?

² Cfr. Mumford (1966), Foucault (1986), Sarduy (1974), Rama (1998), Deleuze y Guattari (1998). He aproximado al tema el ensayo: “El asterisco barroco: urbanismo y retórica (poética)”, *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*; en: [http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Ruiz.pdf](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Ruiz.pdf). [última consulta: 10 de febrero de 2010].

(Ginzburg, 2008, p. 151). Ciudad y letrada. Pero también, poder y terreno. Tierra y propiedad. Propiedad y ley. Ley y letra. Letra y grafo: ortografía y cartografía. ¿No “hemos comenzado a reflexionar sobre el lenguaje para defender la propiedad”? (Barthes, 1982, p. 13) Ya no se trata de descubrir o vislumbrar, de defender o amurallar, sino de controlar y administrar el espacio y el lugar que ocupa cada cosa. Se trata de ocupar un centro y de centralizar (subordinar) los demás como periféricos: trazar un asterisco. El poder, las ciudades y las letras, en el siglo XVII, se trazan como asteriscos: puntos capitales, o *primus inter pares*, desde un punto de vista (céntrico: vertical y centrípeto); cruce de líneas, o *unus inter pares*, desde otro (excéntrico: horizontal y centrífugo). Y es en este sentido que importar una lengua implica discernir una frontera, o al menos un *traslado*: un límite preciso pero transitable, un espacio permeable pero con varios planos o lleno de lados. Y es en este sentido también que una lengua (la española, en este caso) puede pensarse en términos de distancias y tomar distancia para pensarse: espacios propios y ajenos, ocupación y propiedad, adentro y afuera, aquí y allá. No es casual que el punto de vista sea uno de los conceptos privilegiados para acercarse a los problemas del siglo XVII, sean pictóricos o poéticos, urbanísticos o políticos, filosóficos o religiosos. Sobre todo, porque el siglo XVII se ha empeñado en que nada sea, estricta o solamente, casual; y ha preferido pensar, leibnicianamente, que “En lugar de quedarse en abstractos, hay que restituir las series” (Deleuze, 1989, p. 77).

El problema del espacio y su forma, de los límites y lados, del afuera y el adentro, y sobre todo, del *traslado* y sus maneras, se muestra, no obstante, tan acuciante como el del tiempo (ritmo y escalas³). Dice Rosenblat:

La conquista implicaba de hecho la hispanización (‘La lengua es compañera del imperio’). Esa hispanización, a través de las instituciones políticas, económicas y jurídicas del Estado, tenía que ser necesariamente lenta. [...] Pero la conquista tenía en última instancia sólo una justificación religiosa [...]: extirpar la idolatría. [...] Y esa labor no podía plantearse como una empresa lenta, a través de las generaciones, sino inmediata y radical. (1984, p. 79-80)

En *Los conquistadores y su lengua*, Ángel Rosenblat organiza así otra de las dimensiones del problema: la del vértigo y la aceleración, la del cruce o la sobreimpresión en abismo. El 14 de julio de 1536, las Instrucciones de la Reina, en nombre de Carlos V, recomendaban a los religiosos no sólo estudiar la lengua de los indios para reducirla a arte, y así facilitar su aprendizaje, sino enseñarla a los niños españoles para que luego estos actuaran como ágiles difusores de la religión (y la lengua) española. La causa era menos simple que entendible: “pues siendo los indios tantos, no se puede dar orden por agora cómo ellos aprendan nuestra lengua”. Sin embargo, la “castellanización” no era desatendida: el 7 de junio de 1550, Carlos V, en su Real Cédula de Valladolid, consideraba como “el más principal” de los medios la enseñanza de “nuestra lengua castellana”, porque si bien uno de los fines era instruir a los naturales en

³ El problema del *tiempo* (ritmo y escalas), alcanza en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas una vertiginosa e inigualable dimensión: allí hasta el espacio (americano) es visto en tanto *pasado* (poblado) o *futuro* (desierto). También el *milenio* era una preocupación de los franciscanos. El plan providencial, en fin, era una cuestión de tiempo.

“nuestra Santa Fe Católica”, no había que olvidar que “también tomen nuestra policía y buenas costumbres” (cit. en Rosenblat, 1984, p. 91).

Una lengua misionera (mestiza) de la Religión y una misión política de la Lengua (castellana) se superponen, vertiginosamente. Se imbrican. La lengua imperial avanza con obstáculos, el terreno es poroso, la multitud se aúna, amurallada en su lengua y custodiada por religiosos políglotas, y se dispersa, de un lado al otro, por líneas universitarias o colegiadas, mineras y agrícolas, urbanas y festivas, que no terminan de castellanizarla. El mapa es complejo y no logra avanzar punto por punto (subordinando líneas): la cartografía del asterisco amenaza continuamente con hacer de cada punto un conjunto de líneas y dar a cada nuevo cruce un punto capital, pero circunstancial, de referencia. La lengua se interrumpe entre líneas y no alcanza a traducir, se desagrega en lecturas más o menos concéntricas (como las del narrador del *Quijote* o del *Apologético*...): la recta ortográfica se curva, como la tierra, que en el *traslado* de un mundo al otro, necesita leer un cielo oscuro y copernicano que también ha perdido, o descentrado, su punto de referencia, pero que continúa lleno de estrellas (de posibles, sintácticas, constelaciones).

La lengua imperial que pretende ocupar, sujetarlo todo, no logra ser sujeto de enunciación único (aunque viene a unificar), central (aunque viene a centralizar), ordenador (aunque viene a ordenar). El efecto americano es centrífugo, literalmente excéntrico (no exótico). El efecto castellano ocurre en el español que viene a ser (también y por *traslado*) americano. No se trata, en absoluto, de un juego mimético, de mimesis, sino de mimetización o camuflaje, de pequeñas indiferencias y máximas minoridades. No se trata aquí de si representa o no, de si el español en América es representación del español del español (o del castellano⁴), de si el español asigna (en sentido figurado) o designa (en sentido propio) al español de América; sino de estrategias de distribución al interior de una lengua imperial, de maneras de habilitar recorridos de escritura, de formas de trazar espacios donde poder decir (jurisdicciones), de modos de ser en una lengua que viene a ser la propia por razones ajenas. Así surgen estrategias, como la mimetización o el camuflaje; maneras, como el *traslado*; formas, como la letra o la literatura; modos, como el parecer (extranjero), el simular (lo propio), el contrahacer (lo ajeno). Mecanismos todos estos que acentúan el “procedimiento cero” del barroco: distinguir lo que no está separado. Desnaturalizar la naturalidad de una lengua propia es una de las actividades más constantes del Barroco latinoamericano. Y es también, y otra vez, algo más confuso, o complejo, en el siglo XVII.

Menores y mayores. Bemoles y sostenidos literarios

El *traslado* a América, ¿hace de la lengua imperial un dispositivo colectivo de enunciación, en los términos que lo entienden Deleuze y Guattari? El castellano, ¿funciona como lengua menor en la colonia americana? ¿Se podría hablar del Barroco latinoamericano del siglo XVII como de una “literatura menor”? En primer lugar, hacer literatura en español en América en el siglo

⁴ Reconozco que la relación y diferencia entre el español (entendido como lengua de España) y el castellano (como lengua “compañera” del Imperio español) es otro problema a contemplar. Pero su espacio “cero” de discusión y análisis tal vez convenga antes (aunque no solamente) al continente europeo que al americano, y sean necesarias otras herramientas e intenciones a la hora de abordarlo.

XVII es una práctica minoritaria dentro de una lengua mayor (aun aceptando que no funcione de la misma manera en Europa). En segundo lugar, la lengua del español es un idioma ajeno a las masas, como “lengua de papel” o artificial (ciudad letrada de por medio). Por último, hay suficientes razones, y un inmejorable ejemplo es la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana, para afirmar que en el Barroco latinoamericano todo adquiere un valor colectivo y todo es político, ya que “lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo”, es decir, que “[e]l campo político ha contaminado cualquier enunciado”, y por lo tanto

si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad [...]. (Deleuze y Guattari 1978, p. 30)

Ahora bien, aun cuando los tres aspectos antes mencionados esbocen, esquemáticamente, una situación que debería ser matizada, relativizada y aun cuestionada, el problema no es saber si se trata o no de una literatura menor (obviando que es prácticamente absurdo articular un paralelo con Kafka, Praga, el alemán y el imperio Austrohúngaro [aunque vía Habsburgo...]), sino por qué o cómo la lengua española en América en el siglo XVII, escrita por quienes no tienen naturalmente una relación definitiva ni con una lengua vernácula ni con una mítica, adopta un modo menor y construye en torno una literatura que cuanto menos originaria, e incluso original parece, más origina; y cuanto menos real dice ser, más actual se vuelve. Una literatura que, creciendo a la sombra de una “lengua paterna” (como diría Rosenblat, y tal vez ya lo pensara el Inca), inventa cierta familiaridad que nunca se resuelve (ni se representa) en una “madre”, sino que procede por hermandades, y sobre todo, por primos, políticos o lejanos. Familiaridad de diagonales múltiples (ni arriba-abajo: de padres a hijos; ni derecha-izquierda: un lado u otro; ni atrás-adelante: vanguardia o retaguardia), que diagrama un intrincado sistema de asteriscos, en el cual la lengua, como cualquier otro elemento que forme parte, viene a ser punto de vista: asterisco entre asteriscos.

Un seguimiento de agrimensor kafkiano podría rastrear esa “diagonalidad” matriz siguiendo la línea inclinada, y mejor aún, la “inclinación” que va relatando, casi geoméricamente, Sor Juana en su *Respuesta* (una espesa cartografía). ¿Habla de otra cosa su carta? Es decir, ¿qué puede responder ella “rectamente” (ortográficamente)? Y ante la duda, tranquiliza a su interlocutora (que ha debido inclinarse, genéricamente, para escribirle): “la oración del lógico anda como línea recta, por el camino más breve, y la del retórico se mueve, como la corva, por el más largo, pero van a un mismo punto los dos” (2004a, IV, p. 450). ¿En qué plano piensa Sor Juana reunir una curva lenta, de movimiento continuo, y una recta rápida, de interrumpidas escalas? ¿Cómo es el espacio que permite esa confluencia? Ni en el *Sueño* parecen reunirse: “Piramidal, funesta, de la tierra”, la sombra, en su “escalar” tan recto, interrumpido y breve como el de Ícaro (¿como el del lógico?), “al superior convexo aun no llegaba” (2004a, I, p. 335). No obstante lo cual, ella siempre ve pirámides: “estaba observando que [...] las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal” (2004a, IV, p. 458); en

fin, ella siempre ve varios lados en un punto cualquiera del espacio y varios puntos subordinarse a una línea que traza figuras razonables: planos diversos converger y divergir en un punto cualquiera, así sea en el “engaño colorido” de un retrato; líneas, cuya forma ni velocidad coinciden, buscarse mutuamente en un mismo espacio, “pues ambos atormentan mis sentidos/aquéste, con pedir lo que no tengo/y aquél, con no tener lo que le pido” (2004a, I, p.289); materias que, siendo de “diversas cosas”, “[se] han embarazado [unas] a las otras” (2004a, IV, p. 449-450). Y todo ello, tal vez, ocurra porque “la vista fingía que sus líneas se inclinaban”; o tal vez, porque ella no ve nada “sin segunda consideración”; o tal vez porque: “todo me sucedía y me sucede siempre, sin tener yo arbitrio de ello” (2004a, IV, p. 458). De aquí que se sincere, barrocammente, y (se) pregunte, con retórica vehemencia simulada: “*Et unde hoc mihi?*” (2004a, IV, p. 441) De dónde, de qué lado, cómo ocurre todo eso en mí (es decir aquí, entre estos enclaustrados límites: que “yo no me he atrevido a exceder de los límites de vuestro estilo ni a romper el margen de vuestra modestia” 2004a, IV, p. 475).

Seguir la “inclinación” de la *Respuesta* en todas sus curvas puede hacer aparecer uno de esos “eternos y gráciles bucles” (que también Bach y Gödel y Escher, siguiendo la inclinación de Hofstadter, diseñan): ¿no está queriendo probar “que no sólo es lícito, pero utilísimo y necesario a las mujeres el estudio de las sagradas letras, y mucho más a las monjas”, cuando “es lo mismo a lo que vuestra discreción me exhorta, y a que concurren tantas razones”? (2004a, IV, p. 469) Es decir, ¿no está inclinándose con la misma inclinación de quien la inclina a inclinarse por sus inclinaciones? Pliegues, conceptos, hidras vocales, bucles y asteriscos: la respuesta, se sabe, es barroca. Y en todo caso: “Sálvese San Antonio con su ignorancia santa, norabuena, que san Agustín va por otro camino, y ninguno va errado” (De la Cruz, 2004b, p. 117).

¿Y qué sucede con lengua? Vuelvo. “Volví, (mal dije, nunca cesé), proseguí, digo” (2004a, IV, p. 447); la *Respuesta* responde: a la menor inclinación, el plano varía; la variación traza un plano diverso de sí mismo, ladeado, irisado de lados, y aparece otra cosa. ¿Qué es lo que aparece? En principio eso, la inclinación misma (lo mismo pero inclinado): una desviación de la forma básica. Y se sabe: “La transformación de la inflexión ya no admite simetría, ni plano privilegiado de proyección. Deviene turbulencia, y se realiza por retraso, en diferido [...] (Deleuze, 1989, p. 28)”. Tarde y entre estos límites, razonaba el Lunarejo.

Pero en el centro del problema, incluso en el centro de la “forma básica”, aparece otra respuesta: el libro mudo (conjunto de líneas). Y así como el Lunarejo cedía la voz de una primera a una tercera persona en el *Apologético...*, también Sor Juana se distancia (o inclina), y dice de sí que “nunca ha sabido cómo suena la viva voz de los maestros, ni ha debido a los oídos sino a los ojos las especies de la doctrina, en el mudo magisterio de los libros.” (2004a, IV, p. 411) Esa voz muerta o muda (que adquirirá otra importancia en Valle y Caviedes) es el origen visible de la serie inclinada y de una serie de inclinaciones, de la serie sin principio: serie abstracta, letrada y universal, donde caben las voces más remotas e insospechadas (“¿quién soy yo como para atreverme a exhibir una muestra siquiera de tantos y tan grandes hombres que sobresalen en el Perú en letras?”, Espinosa Medrano, 1982, p. 327); serie cosmogónica, multipolar y curva, donde comienza a diseñarse una cartografía descentrada (“Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la

circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas”, De la Cruz, 2004a, IV, p. 450).

Si la experiencia de la lengua, en el paso de la escritura del Inca Garcilaso a la de Juan de Espinosa Medrano, indicaba un desfase, un *traslado* entre oír (la lengua materna) y leer (las lenguas latinas: poéticas y agónicas), con Sor Juana el ámbito de lo legible no sólo se superpone con el de lo escribible y pensable, sino que se expande y confunde con el de lo visible: el mundo es un aglomerado visible de líneas (irregulares y no consteladas). Ver con las manos, oír con los ojos: lo visible y mudo del libro enseña, el mundo hace señas a quien puede verlo. Leer el libro abierto del mundo, actuar en su teatro cerrado. Y además: “Las combinaciones de visible y legible constituyen los ‘emblemas’ o las alegorías tan al gusto barroco” (Deleuze, 1989, p. 46). La visibilidad, como el punto de vista, no son instancias que varíen dependiendo de quien vea, sino la condición bajo la cual algo (un mundo o su variedad) se presenta a quien puede ver. Visible no es, sola y simplemente, lo legible, sino la posibilidad de distinguir voces escritas, y de familiarizarse con ellas (tejer familias de líneas y linajes: también a eso se inclina la *Respuesta*).

Todo compone líneas visibles en su cartográfica *Respuesta*, precursora borgiana del Aleph: “veo un huevo que se une y fríe... ver que para que el azúcar se conserve fluida... veo una Débora dando leyes...veo una sapientísima reina de Saba... veo tantas y tan insignes mujeres...”, y las curvas se reflejan, “veo aquella egipciaca Catarina, leyendo y conversando...”, y la proyección se imagina proyectada, “Veo una Gertrudis leer, escribir y enseñar... Y para no buscar ejemplos fuera de casa [pliegue según pliegue según pliegue], veo una santísima madre mía, Paula, docta en las lenguas hebrea, griega y latina aptísima para interpretar las Escrituras.” (2004a, IV, p. 459-461)

Y a falta de una voz viva que guíe, la constelación, la figura razonable con tantas líneas a la vista, tendrá que ser inventada (y no sólo por las mujeres):

Sólo la razón ha sido
discursiva Salamanca,
que entró dentro de mi ingenio
ya que él no ha entrado en sus aulas.
La inclinación del saber
viéndome sin letras, traza,
para haber de conseguirlas,
hacerlas, para estudiarlas.
En cada hombre tengo un libro [...]

Así confía al Fénix de México un poema de Juan del Valle y Caviedes (1990, p. 615). Inclinaciones mediantes, habrá que leer en cada hombre y cada libro, evitando los “ruidos” que unos y otros producen al ser *escuchados* con los ojos. Y la lectura tendrá que inventar modos propios, entre otras cosas, porque ese aglomerado de líneas ya no es traducible.

Y otra vez Sor Juana enseña: leer la visibilidad es transformarla en escritura: “Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura [...] hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento [...]” (2004a, IV, p. 459). ¿Y qué es lo que lee

entonces? Inclinaciones, curvas y espirales: líneas que se distancian de un centro.

Digresión adánica

La lengua en América siempre apareció española (es decir, por esa vía: en un traslado), porque el español viene a ser su espacio de distribución e incorporación (mundial) obligado. No su espacio de producción, ni su cartografía.

Así como en *Las palabras y las cosas* se hace mención de un momento adánico del lenguaje que pierde su transparencia una vez destruida Babel, Walter Benjamin, en *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, también apela al lenguaje adánico para brindar una imagen de un estado paradisiaco en el cual, entre idea y palabra, no mediaban ni juegos ni arbitrios ni significados comunicativos. Y si bien la plataforma o constelación teórica de cada uno esté pensada para objetos e investigaciones diferentes, se encuentran ambos recorriendo e indagando el umbral que preanuncia y permite pensar un origen de las ideas, formas, palabras y cosas modernas. En este sentido, ambos perciben esa ruptura (*desfase*) entre palabras y cosas, entre ideas y palabras; y ambos encuentran, en esa distancia, un origen.

Y es en este mismo sentido que podría pensarse, invirtiendo la temporalidad, una relación de la forma adánica del lenguaje para Latinoamérica, esto es, como un lenguaje que no se acerca, distanciándose, desde el pasado, sino que se aleja, acercándose, desde el futuro: la llegada de los españoles a América y la naturalización de la lengua española como lengua *de* los latinoamericanos funciona como un límite original pero externo que establece entre palabras y cosas, entre ideas y palabras, una similitud extraña, como extraña es la lengua en América en el siglo XVII. Pero extraña y todo, *viene a ser* la lengua de los latinoamericanos. Y es ahí donde interviene el Barroco: no como primero, sino como el que empieza. Porque la escritura barroca dice, antes que nada y hasta el cansancio, que la lengua viene a ser extraña, que acerca siempre hacia el exterior, donde reside un origen imposible y un límite último. La lengua, en la escritura barroca, se convierte en la máxima distancia que hace aparecer mínimas las diferencias.

Esa similitud extraña, esa superposición de palabras, cosas e ideas, queda graficada en la escritura barroca, en su forma: como si no hablara español, sino con el español. Y doblemente: instrumenta el español para leer el mundo como propio, y dialoga (bajtinianamente) con el español para dar forma a su lengua en el Nuevo Mundo. Jurisdicción y cartografía. La lengua parece natural (jurídicamente) pero no lo es (gráfica, estilísticamente). Y atención: ser o no ser no es la cuestión, sino la situación, el lugar exacto donde escribe el escritor barroco. "Entre estos límites [...] Harto es, que hablemos". Hablar con el español es trazar en el espacio de la escritura la máxima distancia (de ellos a nosotros y de yo a otro) como mínima diferencia⁵.

El Barroco funciona en América, entre otras cosas, como esa estrategia de camuflajes (y no de imitación): para tener lugar en el espacio de la lengua, para poder decir, es necesario y hasta inevitable hacerlo en español, *con* el español

⁵ Tal vez allí se encuentre la respuesta a ciertas (dudosas) dudas: ¿es Sor Juana el último avatar del gongorismo? ¿Es Juan del Valle y Caviedes un epígono menor de Quevedo? ¿Es Ruiz de Alarcón un dramaturgo español, nacido en América? Son los poemas barrocos escritos en América, ¿españoles o latinoamericanos?

(de Góngora o Nebrija, de Cervantes o Quevedo); pero hablar con el español de este lado es inclinar la lengua, trazar su distancia: hacer hablar al libro mudo, leer y ver en el aglomerado de líneas diversas un mundo que, en español, parece nuevo. Por eso, cuanto menor sea la inclinación o mayor la convencionalidad de la palabra, cuanto menos desviado se vea el uso de la lengua o más parecido sea, mayor será su espacio, más amplia (o más espesa) su cartografía.

Esta estrategia explica el temor, tan barroco y tan moderno, tan colonial y tan político, a los aplausos⁶: no se trata de imitar (o de no imitar), sino de no ser distinguido. ¿De pasar desapercibido?

Hablando engañas y escribiendo enseñas

La lengua en la escritura barroca exhibe y ostenta siempre su superficialidad, y logra un relieve, una forma barroca, siempre particular. La aparición de dicha forma es fugaz, inmediata: siempre aparece ya formada⁷. Es una lengua que ocurre primero en el espacio (en la ciudad, en la letra): “entre estos límites”; y luego en el tiempo: “tarde”. De aquí que sea tan dificultoso fechar los poemas de Sor Juana o de Juan del Valle y Caviedes: la forma de esa escritura parece, desde el principio, acabada. La escritura barroca es una forma acabada, cerrada, y por eso (e infinitamente en América), repetible y combinable. Combinación de formas: formalización incesante de supuestos acabados (o supuestos mudos). Pero este relieve hermético de la escritura evidencia antes que nada su carácter de artificio, de textura⁸. Y nada es más claro, a la luz de una composición barroca, que su artificialidad. El barroco se enseña en sus artificios, en sus mecanismos retóricos, en su relieve de “idioma” repetidamente acabado, previamente terminado, en la textura de la lengua que forma. La experiencia literaria de la lengua española en América en el siglo XVII es una experiencia original, porque es una experiencia de origen (*Ursprung*): se salta de una lengua ajena o lejana pero dada como natural a la naturalidad del artificio como lengua propia. La forma barroca latinoamericana exhibe la lengua como naturalmente artificial y permite pensar, por el trazado de esa distancia y de ese *traslado*, la recuperación (más o menos conflictiva) de otras lenguas y otras experiencias lingüísticas.

La estilización de la palabra ajena, explica Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, presupone la existencia de un estilo. “Un estilizador aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista.” (1986, p.

⁶ El silencio de la lectura en Espinosa Medrano, de la vista en Sor Juana, es política contra el ambiguo y ensordecedor aplauso. Y también, contracara del papagayo americano. En este sentido, a la pregunta de Foucault (“¿importa quién habla?”), podría pensársela, en América, desde coordenadas distintas.

⁷ En el sentido de “surgir ya hecho”, y simultáneamente, de ser una abstracción que se actualiza como tal. Cfr.: la idea de *Urstatt* en *El Antiedipo* de Deleuze y Guattari; y las ideas sugeridas (etimológicamente) por la palabra *Ursprung*, utilizado por Walter Benjamin para referirse al origen del “*Trauerspiel*” alemán.

⁸ “Por regla general, la manera de plegarse una materia constituye su textura: ésta se define no tanto por sus partes heterogéneas y realmente distintas, como por la manera en que éstas devienen inseparables en virtud de pliegues particulares” (Deleuze, 1989, p. 53).

246) De aquí se podría pensar como dudosa no sólo la inflexión barroca en Francia (cfr. Anceschi), sino la relación de Descartes con la estética barroca (cfr. Deleuze, 1989; y De la Flor, 2002). Y en cambio Leibniz (no porque no sea *a su* manera cartesiano), despliegue posibilidades más actualizables (no por eso más reales). Trasladando, la inclinación lógica podría pensarse: 1) el Barroco no crea de la nada, de aquí que resulte a veces tan “caótico”; 2) siempre hay algo previo en el Barroco (plica ex plica); 3) siempre eso previo es exhibido como parte; 4) siempre la exhibición garantiza la distancia con lo previo, no la separación; 5) siempre la distancia crea la convencionalidad de lo producido (también de la tradición reorganizada); 6) por ende, la producción siempre logra apropiarse de los procedimientos productivos; 7) por ende, la expresión que dichos procedimientos permiten, siempre, es la de un punto de vista: asterisco entre asteriscos.

Ahora volvamos a la palabra ajena y sus procedimientos. Bajtín quiere distinguir estilización de imitación, puesto que en el último caso se produce una fusión de voces y la palabra ajena pierde su ajenidad, o su distancia. Es en este sentido que puede hablarse del Barroco latinoamericano, de su experiencia literaria de la lengua española, en términos de estilización, puesto que allí lo que ocurre no sólo mantiene la distancia sino que la inaugura como diálogo: latino sí, también americano. La palabra adquiere un alto grado de convencionalidad, de artificialidad, que le permite no sólo objetivar la palabra ajena (sin volverla objeto), sino penetrarla sin suspender la distancia que inaugura la expresión como peculiar punto de vista. Dicha expresión se produce entonces gracias a los procedimientos del discurso ajeno; la producción opera como traslado; y el producto inevitablemente diseña (hace visibles sin necesidad de volver real) un espacio distinto, esto es, distanciada: ni ajeno ni propio, punto de partida y de llegada: *Ursprung*.

Dos recursos retóricos frecuentísimos en la escritura barroca trazan una imagen sintética de este proceso: la hipérbole y el hipérbaton. En principio porque sus líneas (vertical en caso, horizontal en el otro) permiten desplegar un abanico o espectro de posibles donde la experiencia literaria de la lengua se desenvuelve: un asterisco. Pero también, porque ambos recursos exponen el juego de distancias de la experiencia barroca en lengua española, y señalan por fin, e insistentemente, lo evidente de dicha experiencia: la inclinación y el traslado.

La naturalidad de una lengua (de su uso y espacio de sentido) es trascendida, intencionalmente, por la hipérbole: su “naturalidad” es la de trascender lo verosímil, la de desnaturalizar el espacio donde la lengua se dice parecida al mundo (ideas, cosas o palabras). La “audacia retórica” de la hipérbole, explica Beristáin, está en intensificar lo evidente hasta rebasar lo propio. Si la lengua española, si su uso, viene a ser natural en América en el siglo XVII, la experiencia estética de dicho uso intensifica el carácter evidente de esa lengua, es decir, su extraña distancia o su traslado, hasta rebasar la propiedad del español y apropiarse de su naturalidad como impropia. No es, otra vez, simplemente una elección estética, sino la situación en la que se encuentra el escritor a la hora de escribir en una lengua que naturalmente le es ajena, como confusamente distante su tradición, su espacio de sentido, de consagración y reglamentación. Frente a la naturalidad de la lengua española, el escritor latinoamericano inventa, naturalmente, cuando escribe. Porque

tampoco le es natural una lengua previa (originaria): en la tensión, en el diálogo con el español es que se origina esa experiencia estética.

La misma “desviación de lo natural”, en otro sentido (horizontal), es la que lleva a cabo el hipérbaton⁹. Si bien descoloca la lengua española (su sintaxis), desplegándola hacia un principio (latino) para plegar un origen (moderno), señala principalmente la posibilidad de alterar un orden dado como natural o de introducir, en él, otro como (evidentemente) artificial. Y es esta posibilidad de inclusión que genera el hipérbaton la que señala los límites de una lengua como *trasladables*: ilumina un límite y lo traslada. El límite del español, iluminado artificial pero intencionalmente por la luz barroca, se oscurece, sus bordes se difuminan, y los contornos expiran. “No siempre es primero el que empieza”. La espacialidad de la lengua se transforma en cuadro, en imagen de fondo (falso o convenido, pero siempre oscuro) y forma (contrahecha o inclinada, siempre amanerada).

Otra vez: no se trata de imitación sino de modular cierta indistinción. Por el momento (colonial), es importante, política, ética y estéticamente, no ser distinguido abruptamente, a riesgo de perder la posibilidad de apropiación y el poder decir (jurisdicción): no poder operar con procedimientos ajenos. El problema colonial no es ser distinto sin parecerlo, sino ser igual sin distinguirse. El problema es mantenerse indistinto, indiferente, para poder hacer otra cosa, cualquier cosa. La visibilidad es engañosa: ¿cómo ver sin ser visto? ¿Cómo diferenciar sin distinguir?

Este problema expone, a su vez, otros dos corolarios de la mínima diferencia de la forma barroca. Uno, estético: esta experiencia de la lengua anula al sujeto biográfico. El *yo* pasa a ser una estrategia de distancia o cercanía, un recurso exigido por el género o una ingeniosa manera de seguir hablando. No sólo, como han advertido, entre muchos otros, Octavio Paz y Susana Zanetti, el barroco obstruye una lectura confesional, sino que obliga a tener en cuenta que lo confesional ya no pertenece a lo biográfico sino a la escritura: es un engaño colorido. Esto sin duda, abre otro canal de especulaciones y tensiones: ¿cómo hablar del “sujeto criollo” en la escritura barroca americana? Tal vez, siguiendo a Deleuze y Guattari, como sujeto colectivo de enunciación; tal vez, pensando en Bajtín, como inclinación (apropiación camuflada) del conjunto de procedimientos del discurso ajeno.

El otro corolario es ético (*ars inveniendi*): la posibilidad de articular una forma dentro de otra y hacia fuera de la primera, o de desdoblar una mínima similitud como máxima diferencia, faculta para evaluar dicha acción en términos del modo de existencia que implica. Y en este sentido, la forma barroca latinoamericana implica, como experiencia estética, un modo de vida: el de transformar cierta naturalidad impuesta (por las palabras, las ideas y las cosas), en artificio propio. Y una palabra clave (en sentido arquitectónico) es la conjunción copulativa “y”, en su forma barroca: y también. El Barroco latinoamericano exhibe distancia y también cercanía; es ajeno y también propio; es repetición y también diferencia. Célebre es el soneto de Sor Juana que hace de

⁹ El uso del hipérbaton (enfáticamente defendido por el *Apologético...*), que en los españoles busca elevar (literaria y socialmente) su lengua al nivel de la latina, en los americanos permite diferenciar su orden (una sintaxis de lengua y mundo) y distinguir su poesía: no es, como en España, un movimiento vertical/jerárquico, sino un desplazamiento horizontal/estratégico; no parte de una traducción sino que da cuenta de una transformación y vislumbra una tradición (marca la lengua en tiempo y espacio).

ésta su clave: “Este, que ves, engaño colorido”. Porque al fin al cabo, un retrato, si es un “engaño colorido”, “una flor al viento delicada”, un “resguardo inútil para el hado”, cadáver, polvo, sombra y nada: ¿qué es? La respuesta, obvia pero barroca: es todo eso y también un retrato.

Cuando el libro habla. Mapas y devenires

Finalizaba el siglo XVII cuando Juan del Valle y Caviedes imaginaba y diseñaba un libro que parecía escribir “póstumamente”, como más tarde haría Brás Cubas. Si el gesto es inédito, el libro, también; si su forma es visible en las ediciones de su obra, ésta se convierte en el remedo de un libro inédito cuya forma evidencia la parodia del gesto; y el remedo, la constancia de un acontecimiento literario, que excede pero supone a América.

Habitualmente motejado como “satírico peruano”, Valle y Caviedes fue un escritor y lector moderno: desviado, ágil, ingenioso, tan definitivo e inesperado como la forma que repentinamente habían adquirido las palabras y los “papeles”: libresca. Y un libro, su diseño (lectura y escritura), dice ser forma de formas, y Caviedes contrahace.

Probablemente su nombre no haya sido *Diente del Parnaso*, título que tal vez correspondiese a su parte satírica (como se deduce del cotejo de títulos en los manuscritos manejados tanto por Cáceres como por Reedy); previsiblemente, no pensaba publicarlo. Es decir que diseñó (y comenzó escribir) un libro como inédito. De allí que escribiera los textos que debían precederlo (aprobación, tasa, licencia, fe de erratas, privilegio), y también, que dichos pre-textos exhiban más que un tono irónico: evidencien un libro, la forma de un libro, y la parodia de una forma. Pero dicha operación, que por barroca reenvía siempre a otra anterior, nos devuelve la imagen del *Quijote* y multiplica entonces tanto el sentido de “libro” como de “inédito”, de “lectura” como de “escritura”.

En Caviedes, la muerte, ese silencio lleno comentarios, adquiere múltiples valores y funciones (o mejor, y en su caso: defunciones): yo-lírico, yo-crítico, objeto (cadáver) de la voz, blanco privilegiado, hilo temático (médicos-matadores), límite trasladado, entre otros. “Naturalmente”, el cuerpo ocupa en su libro un espacio privilegiado, y muchos se han referido, con mayor o menor acierto, al tema¹⁰. Si bien es importante resaltar el ingreso del “cuerpo” en el espacio de la escritura barroca americana (ya no el silencio del lector ni la visibilidad de quien escribe evitando “hacer ruido”)¹¹, en lo que aquí respecta, es significativo que varios de los poemas que componen su obra se refieran al “cuerpo de libro” como “cuerpo-muerto”: el libro-mudo de Sor Juana pasa a cuerpo-muerto en Caviedes; pero aún así, *morto che parla*. Y más aún: ya no se trata de que los ojos hagan hablar al libro mudo, sino de escuchar lo que dice

¹⁰ Véase mi: “Para leer a Juan del Valle y Caviedes”, en Noé Jitrik (comp.), *Revelaciones imperfectas*, Buenos Aires, NJ editor, 2009.

¹¹ Más aún cuando se piensa desarrollar la relación entre escritura y poder, entre ciudad y letra. Para lo cual creo fundamental lo expuesto por Ginzburg al respecto: “el salto histórico, de alcance incalculable, que separa el lenguaje gesticulado, murmurado, chillado, propio de la cultura oral, de aquel otro, carente de entonación y cristalizado sobre el papel, propio de la cultura escrita. El primero es casi una prolongación del cuerpo, el otro es ‘una cosa mental’. La hegemonía de cultura escrita sobre cultura oral fue fundamentalmente una victoria de la abstracción sobre el empirismo.” (2008, p. 123)

algo muerto (una sociedad o ciertos tipos sociales, un yo-lírico o cierta poética); ya no se trata de escribir y dar voz, sino de hablar póstumamente cuando se escribe. El mundo (o el libro) como conjunto mudo de líneas visibles capaz de ser infinitamente trenzado o escrito en Sor Juana, es en Caviedes un punto muerto donde se cruzan multitud de líneas parlantes y de escritura, incluso multitudes: los médicos y la medicina, las viejas y las tradiciones, los caballeros y la caballerosidad, los poetas (españoles como Quevedo y americanos como Sor Juana) y sus poéticas, Lima y sus transeúntes.

El giro de la voz que va desde el “Yo escribo, [...], lo que mamé en la leche y vi y oí a mis mayores”, del Inca Garcilaso a principios del siglo XVII, al “En cada hombre tengo un libro”, de Valle y Caviedes a finales del mismo, evidencia no sólo una nueva inclinación de la lengua y de la experiencia de escritura, sino la actualidad que nuevamente adquiere la voz hablada, la voz viva, en América y para los que allí escriben. Naturalmente, no se trata de la misma voz: no es la madre ni el tío inca de Garcilaso, sino lo que ha resultado de su fragmentación (o desmembración) e incipiente recomposición (cuerpo muerto que habla). Naturalmente, hay una distancia, media un espacio: un traslado cuya cartografía de claroscuros la lengua hace ver y hablar. Y así, naturalmente el Barroco (y los Sermones de Lunarejo son un buen ejemplo), puede pensarse como lengua de papel: una poética que no es para las muchedumbres pero que se dirige, todavía no indefectiblemente, hacia ellas. Aunque tal vez sea más conveniente, pensar el Barroco como una lengua sobre el papel, y sobre el papel de la lengua, en América para los americanos. Y la cartografía empieza a definirse: la lengua se *traslada* y marca: de oír a leer, de leer a ver, de ver a hacer oír. El mundo y la lengua comienzan a ser más anchos y menos ajenos.

El problema planteado por los *Comentarios reales* en 1609 entre oralidad y escritura, entre una lengua original (u originaria) y otra sobreimpuesta o sobreimpresa, y que retorna (luego de *transformarse* con Espinosa Medrano y de *reformarse* con Sor Juana), con Juan del Valle y Caviedes como la tensión entre una voz-viva que escribe y un libro-muerto que habla (incansable, póstumamente), diseña o esboza un mapa posible para pensar los conflictos americanos al interior de una lengua, las diversas formas y múltiples *traslados* de que será objeto. Pueden proyectarse así ciertas experiencias con la lengua y el espacio de escritura (como la de Simón Rodríguez, y también, aunque con otro énfasis, como la de ciertos proyectos vanguardistas), ciertas discusiones (como la entablada entre Domingo F. Sarmiento y Andrés Bello en 1842), posibles “idiomas” (como en el caso de Candelario Obeso, José María Arguedas, Andrés Caicedo, entre muchos otros).

Si Borges especula sobre el escritor y su tradición, o si prefiere a Quevedo para pensar la lengua y no a Cervantes, si Lezama Lima, Perlongher, Osvaldo Lamborghini o Lemebel (entre otros) se tornan barrocos, es porque nuevamente responden aquella pregunta que el Barroco no ha dejado de hacerse tácitamente: ¿qué es la lengua española para un escritor americano? Y al formularse la experimentan, en (la) lengua española, con ella, esa máxima distancia como abismo de mínimas diferencias, y trazan en su interior una forma de exterior cuyo espacio es la carta de navegación siempre extraviada y siempre vuelta a diseñar de la literatura.

Hablar de Barroco en América, hablar barroco latinoamericano, no es sola y simplemente signo de crisis, artificialidad, exotismo u oscurecimiento, sino de inauguración, de (re)experimentación, de (re)invención original: la forma barroca y su lengua son experiencias de desnaturalización de una naturaleza de similitud extraña, cuestionable, y cuya inclinación, aquí y entre estos límites, resulta por momentos evidente. Experiencia no mimética de una lengua que viene a ser natural. Experiencia de porvenir: pues avanza desde el futuro hacia el pasado para interrogar esa inclinación de la lengua, de la experiencia como lengua diferencial.

Bibliografía

- ANCESCHI, Luciano. *La idea del Barroco*. Madrid, Tecnos, 1991.
- BAJTÍN, Mijaíl. "La palabra en Dostoievski" en ID., *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986.
- BARTHES, Roland. *Investigaciones retóricas I*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BENJAMÍN, Walter. *El origen del "Trauerspiel" alemán*. Madrid, ABADA, 2006.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2004.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1997.
- DE LA CRUZ, Sor Juana. *Obra Completa*, México, FCE, 2004a. (Tomo I: ed. de Alfonso Méndez Plancarte; y IV; ed. de Alberto G. Salceda).
- DE LA CRUZ, Sor Juana. *Polémica*. Caracas, Ayacucho, 2004b.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. "El Urstaat". *El Antiedipo*. Barcelona, Paidós, 1998.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1978.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos, 2002.
- EGIDO, Aurora. "La Hydra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco". *Edad de Oro*, Madrid, VI, 1987, (79-114).
- ESPINOSA MEDRANO, Juan. *Apologético*. Caracas, Ayacucho, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1986.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas*. (tomos I y II). México, FCE, 2004.
- GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos*. Barcelona, Península/Océano, 2008.
- GLANTZ, Margo. *Ensayos sobre literatura colonial*. México, FCE, 2006.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. "Poética y modernidad en Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo". *Revista de Estudios hispánicos*, Puerto Rico, 1992 (221-236).
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets, 2007.
- MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia*. (tomos I y II). Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Barroco*. Madrid, Cátedra, 2002.
- ROSENBLAT, Ángel. *Estudios sobre el español de América*. Caracas, Monte Ávila, 1984. (Tomo III de la Biblioteca Ángel Rosenblat).

SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del. *Obra completa*. Barcelona, Ayacucho, 1984. (Edición, prólogo, notas y cronología: Daniel R. Reedy).

VALLE Y CAVIEDES, Juan del. *Obra completa*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1990. (ed. de María Leticia Cáceres; estudios de Luis Jaime de Cisneros y Guillermo Lohmann Villena).

ZANETTI, Susana. "Estudio preliminar". *Primero sueño y otros textos*. Buenos Aires, Losada, 1998.

Facundo Ruiz

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como Profesor de Literatura Latinoamericana, campo al que ha dedicado ensayos y reseñas. Escribe, con Irene Sola, una sola obra: *Piezas para libro*, de la que ha publicado, *sobre eromas* (2007) y *Escorzos* (2009). Contacto: nofacundosi@gmail.com