

NEOBarroco – ¿Una CONCEPCIÓN DE MUNDO RESISTENTE O NEUROSIS CULTURAL?

Natascha Ueckmann
Universidade de Bremen, RFA

Resumen:

El retorno de muchos autores, no sólo caribeños, a una "esthétique baroque" está fuertemente relacionado con lo que Lise Gauvin llama la "babel apprivoisée", la cual se define como el intento de resumir la coexistencia de los diferentes imaginarios lingüísticos en un "contexte de décentrement ou de périphérie". Sin embargo, no sólo se trata de una babel lingüística, sino también de una babel estética que concierne tanto al estilo como al género. Este trabajo se centra en el barroco como un periodo de la *longue durée* y el incesante redescubrimiento de este paradigma cultural a partir de los años sesenta, sobre todo en Latinoamérica y el Caribe. Además, se mostrará cómo la extraordinaria paradoja de la transferencia masiva de la cultura barroca de Europa a América durante la época colonial pudo causar un paradigma que, desde el siglo XX, ha generado un *arte de la contraconquista* (Lezama Lima). Parece que el barroco se encarna en una doble vertiente – una la que confirma y otra la que sobrepasa el poder (pos)colonial.

ABSTRACT:

The reverting to an aesthetics of baroque of many (not only) Caribbean authors is strongly connected with what Lise Gauvin calls "babel apprivoisée", which can be defined as an attempt to put into verse the coexistence of different linguistic *imaginaires* in a "contexte de décentrement ou de périphérie". What is meant is generally not only a linguistic babel; it also refers to an aesthetic babel as regards style and genre. My presentation focuses, on the (neo)baroque as a period of *longue durée* and the incessant rediscovery of a cultural paradigm which has taken place in the Caribbean and

Palabras-claves:

barroco, neobarroco, antropofagia, vacío, recreación, resistencia, proliferación, pluralismo, hibridación, artificialización, posmodernidad, reciclaje cultural

>>

KEYWORDS:

baroque, neobaroque, anthropophagie, void, recreation, resistance, proliferation, pluralism, hybridity, artificialization, postmodernity, cultural recycling

Latin American region ever since the 1960s. Besides, I put myself to slay how this extraordinary paradox of massive transfer of a baroque culture from Europe to America during the colonial period could justify a paradigm that has at the same time been responsible for the creation of an *arte de la contraconquista* (Lezama Lima) since the 20th century. The baroque seems to play a dual role in Latin America – as an upholder and as a violator of (post-)colonial power.

266>267

Resurgimientos Barrocos

En este trabajo se contemplan las nuevas creaciones y estrategias del neobarroco así como su relación con las teorías y estilos posmodernos y poscoloniales. Se analiza la pregunta de por qué precisamente “l’expérience baroque coloniale” fue capaz de iluminar “le pluralisme ethnique et culturel sur le continent américain” (Gruzinski, 1990: 336). ¿Cuáles fueron las transformaciones del neobarroco y por qué se considera además como una expresión originaria de la historia cultural latinoamericana? Se trata de investigar lo que vincula a la historia colonial con la historia tanto de la revolución como de la resistencia neobarroca.

No cabe duda de que el barroco tiene una atracción exótica, relacionada misteriosamente con la actualidad (cf. Weimar, 1997: 203; Roloff, 1997: 254). En su libro *Neo-Baroque: A Sign of the Times* (1992),¹ Omar Calabrese denomina esta corriente como “a ‘spirit of the age’ that pervades many of today’s cultural phenomena in all fields of knowledge”.² Patrice

Bollon, a su vez, constata en "Le néo-baroque, aujourd'hui" que la tendencia determinante en el campo de la literatura es el *retour esthète*. Denominando a los hombres de finales del siglo XX como "[o]rphelins de croyances" (Bollon, 1992: 36), Bollon explica la vuelta a la dedicación hacia la estética del barroco a través de un "desencanto del mundo" fundamental (Max Weber) causado por el pensamiento sistemático:

Allant plus loin, il est même permis de se demander si la période actuelle ne serait pas baroque en ce sens qu'elle partage avec les périodes historiquement baroques une même 'déception', contradictoire au demeurant, face au réel. (*ibidem*)

>>

Mientras que el clasicismo implica la idea de claridad, sencillez, duración, unidad, linealidad, armonía y cumplimiento de reglas, el barroco se asocia con la complejidad, lo abierto, el ornamento, lo fragmentario, la falta de reglas y la exhuberancia. El punto primordial del análisis del barroco – sea el barroco histórico o el neobarroco más actual – estará siempre constituido por una concepción específica de la realidad. La obra de arte pierde poder mimético y gana ficcionalidad: una hipotrofia barroca de la forma y una autoreferencialidad de la lengua usurpan el contenido o distorsionan la realidad. El "mundo inverso", es decir, el *theatrum mundi*, representa el topos principal del barroco y posibilita la ficcionalización, teatralización y carnavalización de la realidad. Es necesario seguir esas huellas y otras posibles aproximaciones para captar esta "Babel conceptual" (Moser, 2000: 662) o este "monstre linguistique" (Mignot, 1992: 42) y para utilizar éstos como figuras heurísticas. Según el estudio *Le Mirage Baroque* de Pierre Charpentrat, se debe al "n'importe-quoi-isme" que, desde los años 60, el término "barroco" se aplica como "mot-passeport", "mot-tampon" o "mot-outil" (Charpentrat, 1967: 119-126) para su designación, cada vez que se presenta difícil su clasificación y cuando ciertamente se trata de algo no clásico. Los historiadores no están de acuerdo ni sobre su característica unitaria ni sobre su aplicación temporal y espacial.³

El hecho de que muchos autores, no exclusivamente caribeños, usen el recurso de una “esthétique baroque” está fuertemente relacionado con lo que Lise Gauvin llama la “babel apprivoisée” (Gauvin, 1997: 10), es decir, el intento de concebir la coexistencia de diferentes imaginarios lingüísticos en un “contexte de décentrement ou de périphérie” (*idem*, 13). Sin embargo, no sólo se trata de una babel lingüística, sino también de una babel estética que concierne tanto al estilo como al género. En este contexto, el foco de mi análisis es el barroco como período de la *longue durée* y sobre todo el redescubrimiento de este paradigma cultural persistente desde los años sesenta. Resulta que el tomo general *Barrocos y Modernos* (1998) sobre Iberoamérica proporciona algunas teorías para explicar por qué el barroco del siglo XVIII ha perdurado no sólo durante la descristianización y la lucha por la independencia política, sino que perdura hasta nuestro tiempo, marcado por una “vuelta del barroco” (Schumm, 1998: 18).⁴ Por otro lado, trataré de contestar la importante pregunta de cómo la extraordinaria paradoja de la “transferencia” masiva de la cultura barroca de Europa a América durante la época colonial pudo causar un paradigma que, a su vez, ha generado un *arte de la contraconquista* (Lezama Lima) desde el siglo XX. Parece que, en Latinoamérica, el barroco se encarna en una doble vertiente, “a la vez confirmatoria y transgresora del poder colonial” (Schumm, 1998: 23). John Beverley identifica en el barroco “something like an episteme or ‘deep structure’ of Latin American culture” (Beverley, 1993: 63), denominándolo, de manera provocativa, neurosis cultural:

Is not the Baroque also a component of the cultural neurosis of Latin America in its (still incomplete) stage of liberation struggle? The paradox of Spanish Baroque writing, both in the metropolis and the colonies, is that it was, like postmodernism today, at once a technique of power of a dominant class in a period of reaction and a figuration of the consciousness of the limits of that power. (*idem*: 63-64)

Es innegable que, desde el siglo XVI, Europa ha provocado un eco en las zonas no europeas. En su libro *La Guerre des Images. De Christophe Colomb à "Blade Runner"* (1492-2019), Serge Gruzinski expone:

'Chaos de doubles', l'Amérique coloniale duplique l'Occident par institutions, pratiques et croyances interposées. [...] L'Amérique hispanique devient de la sorte la terre de tous les syncrétismes, le continent de l'hybride et de l'improvisé. (Gruzinski, 1990: 17-18)

Focalizando tanto el espectro temporal como el espacial, la perspectiva sinóptica está supeditada a la metafórica de las *Résurgences Baroques* (2001), introducida por Walter Moser y Nicolas Goyer:

Nous prendrons plutôt le baroque à partir de l'évidence de ses transformations, comme un processus culturel, comme un *modus operandi* esthétique, capable de couvrir un espace-temps très étendu de manière erratique. C'est cette modalité erratique de sa phénoménalité que nous essayons de rendre par le terme de 'résurgence'. Si ce volume est porté par une ambition, c'est celle de contribuer à explorer cette efficience historique et transculturelle du baroque, plutôt que de déterminer son être ou son essence.⁵ (*idem*: 9)

Además, afirman que no fue sino el desarrollo de las tecnologías y de los medios de comunicación modernos el que hizo posible la total realización del potencial del barroco histórico, presentándose en las formas actuales de visualización, simulación y oralidad multimedia (cf. *idem*, 17). Gruzinski utiliza el mismo argumento, interpretando los "imaginaires baroques" como "une préfiguration des imaginaires néobaroques ou postmodernes" (Gruzinski, 1990: 335):

Si, pour qualifier ces temps qui voient la multiplication des canaux de communication (vidéo, câbles, satellites, ordinateurs, *video-games* etc....) [...] et la nouvelle latitude laissée au

>>

spectateur de composer ses images, on a pu retenir le terme de 'néobaroque', c'est que l'expérience individuelle et collective des consommateurs d'images de l'époque coloniale éclaire les initiatives qui s'ébauchent aujourd'hui [...]. (*idem*, 334-335)

El regreso del barroco corresponde – después de la decadencia de los *grands récits* de la época moderna – a la moderna y melancólica conciencia de que la esperanza en futuras totalizaciones está perdida.⁶ El barroco sería, por lo tanto, “*die unheimliche Wiederkehr ästhetischer Subversion*” (Teuber, 2000: 652).⁷

270>271

Las facetas del Neobarroco en el Caribe

En su estudio *Neobarroco. Zur Wesensbestimmung Lateinamerikas und seiner Literatur* (1993), Arabella Pauly recrimina a los defensores del neobarroco que, a su parecer, se alejan cada vez más del barroco europeo dando lugar a teorías de literatura especulativas, las cuales van acompañadas de arbitrariedad y ausencia de rumbo (cf. Pauly, 1993: 248); de modo que se debería renunciar a utilizar los términos *barroco* y *neobarroco* en la comprensión de la prosa y la lírica latinoamericanas modernas (cf. *idem*, 263). Pauly parte de la base de que es posible definir claramente el barroco histórico. Sin embargo, ¿no es el barroco histórico también un invento posterior o una construcción de una época, la cual – igual que el neobarroco – no fue concebida literaria e históricamente hasta el siglo XX? Dado que las consideraciones de la crítica literaria y artística acerca del barroco europeo se basan, pues, en los estudios presentados acerca de este tema, y que estos análisis coinciden con la construcción del neobarroco,⁸ ni las características barrocas ni aquellas neobarrocas se pueden inventariar de manera concluyente. A mi parecer, tras la negligencia deliberada de la conexión entre el neobarroco y el barroco histórico, se esconde el deseo de justificar la historia de una literatura propia.

Considero importante que se preconcebiera la ambivalencia del barroco cuando es objeto de un análisis comparativo entre continentes y prácticas culturales diferentes. En este contexto, es interesante el hecho de que el mundo no europeo, tanto hispánico como francófono, hubiera reintroducido el término *barroco* en Europa. El redescubrimiento de la época literaria histórica coincide con la percepción y apreciación de las literaturas extraeuropeas. En resumen, parece que los centros antiguos experimentan un proceso de transformación, debido a que los países extraeuropeos han puesto en tela de juicio su función modélica cultural.

>>

Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Haroldo de Campos⁹ y Severo Sarduy son algunos de los autores latinoamericanos que, durante el siglo XX, más se ocuparon de modo continuo del barroco europeo y de su regreso o, más bien, de su re-invenición en forma de neobarroco. El hecho de utilizar la terminología de manera tan diversa demuestra el significado polifacético del barroco en Latinoamérica: *barroco colonial*, *barroco americano*, *barroco latinoamericano*, *barroco indiano*, *barroco criollo* o incluso *barroco tropical* (cf. Kaiser Kern, 1990: 3).¹⁰ Mientras que el concepto del *barroco* abarca varias épocas y representa todo lo que está relacionado con la naturaleza, la arquitectura, la historia y el arte latinoamericanos, el término *neobarroco* se refiere a la literatura moderna latinoamericana surgida en la segunda mitad del siglo XX. Esto nos lleva a la pregunta de cómo se puede relacionar este concepto con otros etiquetajes comunes en la crítica literaria, como *realismo fantástico* (Borges), *lo real maravilloso* (Carpentier), *realismo mágico* (García Márquez), *la nueva novela histórica*, *la novela hiperrealista*¹¹ o el denominado *boom*¹². La confusión terminológica, la cual consiste en el uso simultáneo de los términos *barroco* y *neobarroco*, se intensifica aún más con aquellos etiquetajes mencionados anteriormente, los cuales, a su vez, a menudo son usados analógicamente en la crítica literaria. Lo que sí tienen en común es que la ubicación del sujeto se ejerce a través de prácticas mágicas o fantásticas,

siéndoles inherentes múltiples puntos de vista del narrador, en parte también varios idiomas, una irregularidad de forma y una multitud de interferencias genéricas.¹³

Arabella Pauly diferencia entre tres modelos de argumentación paradigmáticos en la crítica literaria latinoamericana del siglo XX, los cuales ayudan a organizar las bases teóricas del *neobarroco*:

1. La teoría del filósofo catalán Eugenio D'Ors que concibe el barroco como una *constante del espíritu*, la cual es perseverante, ahistórica e independiente de épocas.
2. El así-llamado concepto del *barroco telúrico*, el cual concibe el barroco como una fuerza primitiva arraigada en la historia y el paisaje latinoamericanos, remitiendo con esto a la historia cultural precolombina y, más adelante, al mestizaje; postulando la unidad de la naturaleza barroca, la índole americana y la creación artística barroca.
3. La poética neobarroca del autor y ensayista cubano Severo Sarduy, la cual – influida por el pos-estructuralismo francés – se caracteriza por un alto grado de artificialidad.

Siendo partidario de los dos modelos (la teoría de las constantes y el concepto del barroco telúrico), el autor cubano Alejo Carpentier sostiene que

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, *fue barroca desde siempre* [...]. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente – la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco.¹⁴ (Carpentier, 1990: 179-183)

Si la época del barroco en Europa fue un fenómeno desconocido o incluso despreciado durante mucho tiempo, el barroco en

Latinoamérica – en el contexto de indigenismo, mestizaje y sincretismo – ha tenido una importancia extraordinaria y una actitud optimista, ya que “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (*idem*, 182). El proceso de “recyclage culturel” (Moser, 2000: 666), es decir, la transformación productiva de las creaciones culturales europeas en América, también llevó a la fragmentación de la memoria, dado que este proceso transcurrió estando “déconnecté de la mémoire culturelle européenne” (*idem*, 668). Una fragmentación tal y su discontinuidad de la memoria tuvieron como consecuencia una apertura de la parte americana:

>>

Du point de vue de l'indigène, la forme européenne est désormais disponible pour de nouvelles prises en charge, aussi est-elle exposée à l'investissement de nouveaux contenus. Elle est devenue un signifiant flottant, capable d'accueillir des signifiés divers et multiples, de subir des appropriations indues aux yeux des Européens, hérétiques aux yeux des chrétiens. (*ibidem*)

El barroco aportado desde Europa había obtenido una cierta función de contenedor “disponible pour les nouveaux usages” (*idem*, 669). Este “réemploi passe donc par un moment de négation du contenu historique des matériaux” (*idem*, 666). Es ésta estrategia la que “permet d'affirmer l'actualité du baroque, qui privilégie son efficacité actuelle au détriment de sa détermination historique” (*ibidem*).

La mentalidad de encomiar la cultura barroca en su ambivalencia – es decir, concebirla como una cultura importada de Europa y, a la vez, percibirla como una expresión originaria o reciclada del espacio cultural latinoamericano – se encuentra frecuentemente en los autores y teóricos del siglo XX. Además, son teorías literarias que parten de la periferia y no del propio occidente, sin que se excluyan la literatura y el arte europeos. Apoyándose en Walter Mignolo, se podría hablar de diferentes formas de expresión dentro de una “post-occidental reason” (Mignolo, 2000: 28-29).

Mientras que, en el contexto europeo, el barroco se considera como una época de alejamiento de las normas establecidas y como un género de carácter marginal, resulta que, para Latinoamérica, representa un concepto tipológico que sirve para determinar la propia existencia cultural (cf. Neumeister, 2000: 605). De esta manera, la creatividad puede contrarrestar al *desengaño*, es decir, al desmayo de la literatura frente a la historia latinoamericana. En su ensayo "La Curiosidad Barroca" (1957), el poeta cubano José Lezama Lima define a esta "kreative Pathologie" y "fröhliche Bejahung des Abjekten" (Teuber, 2000: 636-637)¹⁵ como característica de un barroco americano autónomo. Para él, el barroco no es tan sólo la expresión artística-estética de la contrareformación,¹⁶ sino también de la contraconquista: "Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista" (Lezama Lima, 1993a: 80). En su esbozo de la historia, confronta la estética negativa del barroco europeo con la *expresión americana*,¹⁷ definiéndose ésta como una expresión positiva, desbordada, rica en formas, originaria y antieuropea. En este contexto, Europa no representa el punto de partida del barroco americano; es decir, éste último no es un "produit dérivé de l'Europe" (Vilaltella, 2001: 132), sino que América es un mundo *sui generis*.

Profundizando en la teoría de la cultura de Lezama Lima, Javier Vilaltella acentúa el momento independiente y revolucionario de la (re)apropiación, transformación y recreación productivas de iconos a través de reciclaje:

[...] il y a eu des processus de recyclage afin que le baroque s'établisse comme tel. [...] Pour un continent qui reçoit sans cesse des produits décontextualisés, l'idée de culture comme recyclage confère aux réalités culturelles une autre créativité. (*idem*, 133)

Además, la visión cultural sostenida por Lezama Lima no se basa en la idea de una sucesión de fragmentos, sino que surge de un

contexto cultural originario, el cual se ubica entre el potencial indígena imaginario — empezando con las culturas prehispánicas, sus cosmogonías y mitos 'barrocos' (es decir, 'obras preliterarias') — y la cultura africana; son "las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide" (Lezama Lima, 1993a: 106). En este mundo mítico se experimenta el choque de la conquista, el cual, en cierto sentido, se compensa a través del barroco como un proceso estético o como una salvación barroca (cf. Fuentes, 1992: 9); así pues, según la conclusión de Carlos Fuentes en su prefacio de *La Expresión Americana*, se afirma:

>>

[...] die europäische Renaissance nimmt die Bruchstücke der zerfallenden indianischen Kultur auf und verwandelt sie in europäische Mythen, den des Goldenen Zeitalters und den des Guten Wilden. Dieser Wunsch nach den 'neuen Barbaren' und dem 'neuen Blut' befriedigt sich allzu wörtlich in der Umarmung der Konquista und Kolonisierung, die für die Besiegten nur den Tod kennt. Das aufkommende Barock füllt dann die Leere zwischen dem Bild vom amerikanischen Arkadien und seiner Zerstörung durch die koloniale Gewalt.¹⁸
(*ibidem*)

En una entrevista, Fuentes responde a la pregunta "Vanitas und Leere, sind das auch die Ursachen des 'Barocken' der lateinamerikanischen Literatur?"¹⁹ de modo siguiente: "Natürlich, das 'Barocke' ist der verzweifelte Versuch, die Leere nach der Niederlage zu füllen, [...] aus dem Gefühl der frustrierten Utopie der Neuen Welt heraus" (Fuentes, 1979: 3).²⁰ El *horror vacui* se enfrenta con una exhuberancia desbordante, proliferante y decorativa. El neobarroco es la voluntad de lograr la unidad cultural de un mundo desgarrado. Lezama Lima ofrece la respuesta a este sueño a través de un intento de encontrar nuevas soluciones para la recepción, transformación y diseminación de los fenómenos culturales nacidos durante la transferencia de Europa a América.

Tanto en su ensayo "El Barroco y el Neobarroco" (1972) como en su estudio *Barroco* (1975), Severo Sarduy reflexiona sobre la concepción del barroco de Lezama Lima, ubicándose, a la vez, en el marco conceptual del pos-estructuralismo francés.²¹ Para Iván de la Nuez, Sarduy fue el pionero en crear un puente entre el barroco y la posmodernidad, abriendo un camino desjerarquizado y anticanónico hacia la producción y recepción de la cultura latinoamericana:

276>277

Sarduy aparece en esa franja entre la alta cultura y el carnaval, la ópera y el prostíbulo, la literatura y la orgía. Su mundo es un mundo exterior. Un mundo alejado de cualquier sustancia o alma interior — opresiva o revolucionaria — oculta tras la máscara barroca. (Nuez, 1998: 109)

Sarduy define el momento de la descentralización y los métodos retóricos de la *sustitución*, *proliferación* y *condensación* de significados como unas de las características más importantes de la cultura latinoamericana 'neobarroca' (cf. Sarduy, 1998: 168-174). La estética barroca es asociada con un lujo exuberante así como con la idea de un espontáneo y desmesurado crecimiento: "el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso" (*idem*, 167).

Sarduy identifica la metafórica barroca como un reflejo de la segunda Ley de Kepler, la cual dice que la Tierra traza una elipse alrededor de dos focos — el sol y un centro oscurecido.²² Según Kepler, el sol no permanece en el centro de la órbita, sino en uno de los dos focos; encontrándose el otro oscurecido o vacío, de modo que la distancia al sol varía continuamente. Contrastándose con Alejo Carpentier, Sarduy no ubica el barroco dentro de un discurso americano idealista, sino que lo sitúa universalmente como una descentralización del mundo y del arte, estableciéndose una analogía entre las ciencias naturales y culturales.

Sarduy considera el *barroco* y el *neobarroco* como dos géneros que, históricamente, se manifiestan de manera muy

diferente: el *barroco* describe un universo descentralizado. La visión cristiana del mundo sostenida por el hombre del siglo XVII se quiebra; no obstante, el mundo sigue estando determinado por Dios y su metáfora terrenal, el rey. El *neobarroco*, en cambio, es la versión radicalizada del barroco histórico: análogamente con la teoría del Big Bang, los textos neobarrocos se descomponen en innumerables fragmentos heterogéneos y, estableciéndose un juego con los significados, rehúsan que se les atribuya un sentido unívoco. Con esto, Sarduy formula una “estética del pluralismo” (Pauly, 1993: 179), la cual gira alrededor de un centro evasivo dinámico (*centro vacío*) (cf. *idem*, 149). En nuestro contexto, es reveladora la incapacidad de no poder asignar ni un centro ni una periferia, es decir, la imposibilidad de no poder postular dos centros (*centro visible / centro obturado*); de los cuales uno es invisible, dado que está desplazado del discurso. Sarduy explica esto en una entrevista denominada “El Barroco après la Lettre”, título innovador para su época:

>>

Ese surgimiento de lo plural y descentrado yo lo veo en un modelo puramente geométrico que es el paso del círculo a la elipse. Se trata de una *figura con dos centros*, de los cuales uno ha sido obturado, y en eso mi texto funciona tal y como la teoría planetaria lo describe, puesto que, por ejemplo, la Tierra traza una elipse alrededor del Sol, que ocupa uno de los centros, pero el otro, aunque invisible, es detectable magnéticamente.²³ (Sarduy, 1979: 94)

La vivencia de la crisis anterior al *neobarroco* es la ruptura de una visión del mundo que está marcada por convicciones políticas. Esto, finalmente, conduce a una actitud que ya no dispone de un polo central o un objeto claro; produciéndose así desarmonía, fatalidad y absurdidad.

Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia [...] Arte del destronamiento y la discusión. (*idem*, 1998: 183)

Así es que, en el inicio del barroco y neobarroco, se encuentra la experiencia de la carencia, del *desengaño* y de la fugacidad. Cuando, en el siglo XVII, existe todavía el consuelo religioso, parece que, en el siglo XX, sólo quedan la carnavalización cínica y la caricaturización de las circunstancias para recompensar el desengaño, negándose conscientemente la búsqueda de un sentido en la escritura literaria (cf. Wogatzke-Luckow, 1997: 245-246).

Contrastándose con el concepto del barroco sostenido por Carpentier, la concepción mantenida por Sarduy es de un barroco genuinamente artificial y sincretista, siendo una mezcla sin una unidad intrínseca. Habiéndose ocupado de la crítica literaria de *Tel Quel*, Sarduy caracteriza el neobarroco como “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza [...] *la artificialización*” (Sarduy, 1998: 168).²⁴ Así, contradice a D’Ors y Carpentier, quienes celebran que lo telúrico sirve como modelo para la escritura barroca. El barroco moderno se presenta como

[e]spacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, [...] como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta [...] la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro [...] la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura. (*idem*, 175)

En el área francófona, se merece mencionar a Édouard Glissant, quien en su *Œuvre* trata el concepto del barroco de una manera enfática. En el capítulo “D’un Baroque Mondialisé” de su *Poétique de la Relation*, habla del “concert baroque [...] des styles, des langages, des cultures” (Glissant, 1990: 92). Con barroco se refiere a “un être-dans-le-monde”, “une manière de vivre l’unité-diversité du monde” (*idem*, 93-94).²⁵ Además, postula una era de la “barroquización del mundo”, la cual

empezó en el siglo XX y se basa en el principio de la *Créolisation*. Parece que, al usar el término funcional del barroco o neobarroco, se hacen concebibles hibridizaciones en el plano de los procesos de escritura (*écriture*):

Pour l'art baroque, la connaissance pousse par *l'étendue, l'accumulation, la prolifération, la répétition* et non pas avant tout par les profonds de la révélation fulgurante. Le baroque est volontiers de l'ordre (ou du désordre) de *l'oralité*. Cela rencontre dans les Amériques la beauté toujours recommencée des métissages et des créolisations, où les anges sont indiens, la Vierge noire, les cathédrales comme des végétations de pierre, et cela fait écho à la parole du conteur qui elle aussi s'étend dans la nuit tropicale, accumule, répète. Le conteur est créole ou quechua, navajo ou cajun. Pour les Amériques, *le baroque est naturalisé*.²⁶ (*idem*, 1997b: 116)

>>

Por un lado, Glissant relaciona claramente el barroco americano con la oralidad. Por ejemplo, hablando del contexto lingüístico en las plantaciones agrícolas americanas, observa una génesis subversiva de una “parole diversifiée” y una “*parole baroque, inspirée de toutes les paroles possibles*, et qui nous hèle si fortement” (*idem*, 1990: 89).²⁷ Por otro lado, enlaza la culturalidad latinoamericana barroca con una naturalidad barroca, como así lo concibe Carpentier en su concepción telúrica. No obstante, con su concepto de *Tout-monde*, Glissant sobrepasa enormemente a Carpentier. Según Glissant, las culturas criollas no se basan primordialmente en la naturalidad — es decir, en esencialismos — sino en experiencias históricas específicas del contexto de desarraigamiento, de deportación y de una vida permanente en la diáspora. Por consiguiente, Glissant exige que se encuentren modos de lectura innovadores para las identidades culturales marcadas por el caos y la discontinuidad histórica:

C'est en réinvestissant son passé que, dans nos pays, on échappe à l'ambigu traumatique des refus et des rejets

inconscients. La mémoire historique, dans ces pays où l'histoire a été et continue d'être *un combat sans témoins*, arme de la collectivité d'une décision nouvelle et lui permet de dépasser les rejets inconscients de la structuration imposée, précisément en l'autorisant à réfléchir concrètement sur la nécessité des structures et à décider d'en susciter de nouvelles. (*idem*, 1997a: 156)

280>281

La historiografía puede, en el mejor de los casos, ser la interacción en la construcción de historias y discursos. Este alto grado de ficticidad lo ofrece el barroco, de manera particular y especial; siendo esto importante para una historia con muchos espacios en blanco. Glissant usa con frecuencia el término de *démesure*,²⁸ refiriéndose con ello a una estrategia neobarroca de sobreproducción, la cual tiene como metas la superabundancia de sentidos, el excedente semántico y la descentralización (cf. *idem*, 1997a: 264). Se trata de un estilo generalizado del barroco que no es sino la unión estética de lo heterogéneo, la expresión de la diglosia,²⁹ una polifonía de voces y la estrategia de la (super)abundancia. Es este estilo el que sirve a Glissant como 'metatérmino' de una poética que puede ofrecer un parámetro para aproximarse hacia un término posmoderno de la literatura mundial (cf. Ortner-Buchberger, 2004: 15).

Neobarroco y antropofagia cultural

El Neobarroco conserva su carácter contradictorio y difuso de manera especial en su estética específica: "Imperial y conciliatorio, hegemónico y plural, el barroco conecta y canaliza la percepción de las multitudes sin establecer jamás una síntesis en el sentido de las teorías del mestizaje tradicionales" (Schumm, 1998: 17). Sin embargo concuerda, en opinión de Saúl Yurkievich, con la *antropofagia*³⁰ – entendida como aquella "voracidad" ante la cultura europea – la de un Caliban latinoamericano:

Baroque de l'autre rive, de l'Outremer d'Occident, il concorde avec notre culture syncrétique [...] capable d'absorber sans ethnocentrisme n'importe quel apport de n'importe quelle origine, capable d'intégrer polyphoniquement la multiplicité des sources en amalgames insolites [...]. Il ingurgite tout avec une encyclopédique gourmandise. Culture avide, ouverte et mixte, il procède par hybridation. (Yurkievich, 2001: 270)

Los términos *antropofagia* y *recyclage culturel* abarcan fenómenos que se refieren ante todo a los aspectos económicos, materiales y tecnológicos de la transferencia cultural. *Recyclage* implica la decontextualización y enmarcación en relaciones mediales y culturales y en sus formas de aplicación totalmente nuevas. Iván de la Nuez describe una evolución histórica semejante. Para él el camino de la cultura latinoamericana condujo desde la *reproducción*, pasando por la *confrontación*, a la actual *apropiación*, basándose en un diálogo con las culturas occidentales y, con ello, remitiéndose a una continuación de la política con los medios de la estética (cf. Nuez, 1998: 21). Una poética semejante de la diferencia o de las *écritures transculturelles*³¹ parte de un concepto de literatura (absolutamente enfático), según el cuál se induce a construir un espacio simbólico propio y específico y, aunque vinculado indisolublemente a los discursos y procesos del poder (colonial), puede sin embargo afectar subversivamente e inducir a redacciones opositivas. Los temas nuevos y las literaturas, entre otras las que surgen de la *apropiación*, deben entenderse también como laboratorio de las nuevas y, a menudo, nada convencionales formas de pensar y escribir.

Ya en 1940 Suzanne Césaire resumió: "La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas" (apud Condé, 1998: 64). Carlos Rincón defiende igualmente en "El Universo Barroco" con el ejemplo de las películas de Peter Greenaway la siguiente tesis: "la civilización actual es el canibalismo, autodestrucción en progresión que no se detiene" (Rincón, 1994: 356).³² Rincón desarrolla en su estudio *Mapas y Pliegues. Ensayos de Cartografía Cultural y de Lectura del Neobarroco* (1996) una teoría

>>

poscolonial desde el punto de vista de Latinoamérica. Basándose en las literaturas del neobarroco y apoyándose en el “concepto de pliegues” (*Le Pli*) de Deleuze concibe una epistemología nueva del espacio: “mapas y pliegues” (cf. *idem*, 1996: 162-172). Se refiere a los gabinetes de espejos barrocos en los cuales los espejos reflejan el espacio de forma múltiple, creando con ello en la perspectiva central del espacio un aspecto frágil. El espacio se convierte aquí en el objeto epistemológico central. Se debe considerar el mapa mundi desde una perspectiva nueva, policéntrica, es decir, descentralizando Europa desde una perspectiva transcultural y de descolonización. Se provincializa Europa. Si se toma un mapa y se dobla, de repente Marruecos hace frontera con Brasil. Las migraciones y los movimientos entre culturas sustituyen a la topografía antagónica y conflictiva de alteridad e identidad y posibilitan la aparición de una nueva filosofía de las relaciones, que permite la existencia de espacios intermedios.

En una modernidad multitemporal y heterogenea basada en la *hibridación* se ofrece sin duda alguna el concepto del *neobarroco* para una historia de la literatura latinoamericana o caribeña – quizás incluso en su totalidad para la nueva *littérature-monde* de los ‘márgenes’³³ – ya que según Julio Ortega, “esta práctica barroca [...] deconstruye los códigos de Occidente en la heteroglosia latinoamericana” (Ortega, 1991: 31).

Si queremos averiguar algo sobre la historia e identidad caribeñas, merece la pena “escuchar la fuga que propone el *Contrapunteo*” (Benítez Rojo, 1989: 184),³⁴ propone Benítez Rojo en *La Isla que se Repite. El Caribe y la Perspectiva Posmoderna*. La fuga (del latín *fuga*: huída) es una figura musical que surge en el barroco. Forma parte de las figuras más rígidas de la polifonía y sigue las reglas del contrapunteo.³⁵ Lezama Lima escribe igualmente en “Mitos y Cansancio Clásico” acerca del espacio contrapunteado. Un espacio contrapunteado por lo “*imago* y el sujeto metafórico” es un espacio de la extensión; Lezama Lima ofrece una imagen visual aclarativa de ello:

Entidades como las expresiones, 'fábulas milesias' o 'ruinas de Pérgamo', adquieren en un espacio contrapunteado por lo *imago* y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación. La fuerza de urdimbre y la gravitación caracterizan ese espacio contrapunteado por lo *imago*, que le presta la *extensión* hasta donde ese espacio tiene fuerza animista en relación con esas entidades.³⁶ (Lezama Lima, 1993b: 54)

>>

La técnica de la ficción sirve, como nos da a entender también el *New Historicism*, para escribir historia(s), re-construcciones textuales, "la *imago* se impuso como historia" (*idem*, 58).³⁷

Todas las construcciones neobarrocas comparten el propósito de crear un fundamento común para la mezcla cultural de una América hoy en día estampada por el sello indígena, africano, europeo e incluso asiático. Por una parte se basan en las tradiciones precolombinas y en el telúrico del subcontinente, manifestándose "en las fantasmagorías de un 'Barroco natural' del paisaje americano", por ende construyendo un "origen romántico" o en su contrario, es decir "a ser estructurado" (Rincón, 1996: 151).³⁸

Se trata de crear una memoria, para poder oponerse de algún modo a la exterminación cultural o dominación determinista: "Les communautés indiennes survécurent à l'apocalypse démographique qui les décima et [elles] parvinrent à se forger des identités nouvelles, à *s'inventer des mémoires* et à se ménager un espace au sein de la société coloniale qui les cernait" (Gruzinski, 1990: 18).³⁹ La identidad caribeña y latinoamericana es siempre una identidad ficcional, que procede de las lenguas y culturas de al menos tres continentes. Incluso la propia unidad geográfica de Latinoamérica o del Caribe es dudosa si se tiene en cuenta la amplia dispersidad de la Diáspora. Rincón resume que el *neobarroco* regresa "en un momento en que las identidades se

constituyen de modo desterritorializado" (Rincón, 1996: 210).

El neobarroco se puede entender como un concepto telúrico, tal como lo hace Carpentier, presentando más bien un concepto de identidad purista, que parte de culturas intemporales destacadas de contextos sociales concretos. O bien el neobarroco sirve como concepto caótico para definir la disgregación, el vagar de un lugar a otro, el absurdo, como dice Sarduy, de intentar captar el proceso imperturbable de destabilización y confusión con la ayuda de artificialidad y autoidentificación más allá de un *retour au pays natal* potencial.

284>285

Cabe destacar el hecho que el neobarroco no aparece sólo como una categoría de análisis para las literaturas latinoamericanas y caribeñas, sino que también se puede aplicar a las literaturas africanas, canadienses y belgas. Jean-Cléo Godin pregunta en su estudio *Nouvelles Écritures Francophones. Vers un Nouveau Baroque?* (2001)^{4º} cuál es la aplicación de los paradigmas barrocos en la literatura contemporánea. Esa "postmodernité baroque, foisonnante, faite d'accumulation de choses hétéroclites, d'un mélange de réalisme, de fantasmatique" (Sarlet, 2001: 24) no proviene casualmente de la periferia. Aspira a "faire entrer les littératures des marges de la francophonie littéraire dans un concert général des littératures du monde" (*idem*, 25). El neobarroco ha sido aceptado en el *champ littéraire* francófono; Abelin Fonkoué habla también del resurgimiento del barroco en las literaturas francófonas, ya que "la quête [...] d'une identité en métamorphose trouve dans l'esthétique baroque un moyen d'expression fécond" (Fonkoué, 2006: 149). El favorecimiento del barroco como concepto universal conlleva el reconocimiento de las interdependencias globales y los procesos de urbanización así como su inclusión en múltiples formas de comunicación del mundo medial (cf. Rincón, 1996: 151). Tal tipo de comprensión del texto tiene como consecuencia una extensión amplia del campo literario en torno a los fenómenos mediales y (audio)visuales. Rincón remite, cuando se refiere a Monsiváis, Martín-Barbero, García Canalini y otros, a la conexión entre la

modernidad latinoamericana y el Neobarroco: "Lo que hoy es cultura [...] da lugar a que la determinación de la modernidad latinoamericana incluya las cuestiones del Barroco y el Neobarroco" (*idem*, 156).⁴¹ En lo que a esto se refiere, Rincón remite a la armonía entre ciencia, religión, relaciones sobrenaturales o mágicas acerca del mundo en sociedades extraeuropeas y las posibilidades técnicas (post)modernas de reproductibilidad y simulación medial:

Presupone [...] la controversia [...] acerca de la comprensión del pensamiento de las sociedades extra-europeas; de formas mágicas de relación con la realidad en términos de alteridad cultural; y la discusión moderna y postmoderna acerca de la reproductibilidad, la simulación medial y la proliferación electrónico-medial de los *simulacra*.⁴² (*idem*, 196)

>>

La *Créolisation* de Glissant y un Neobarroco de orientación desconstructivista se parecen entre sí por su referencia universal a textos, lenguas, técnicas narrativas y de citación. Además en los dos conceptos prevalece lo ilógico, lo caótico, lo absurdo, es decir, lo opaco.

Lo que permanece es el reflejo en el espejo; uno no sabe qué es lo original y qué es la copia. El espejo, que, con ello, no refleja, sino desmonta, descompone, es significativo del análisis postcolonial de la propia identidad. Se describe el caos híbrido cotidiano a través del espejo quebrado de una narrativa rota, extravagante y sobre todo metafórica e intertextual. <<

NOTAS

[1] Título original: *L'Età neobarocca* (1987).

[2] Ésta es la definición dada por Umberto Eco en su prólogo de la edición en inglés (Eco, 1992: xii). En el estudio de Calabrese, también forma parte todo el sector de *lifestyle, styling, (product-)design, look, networking* de la vida cotidiana; se trata de una estilización de lo cotidiano que normalmente se reservaba sólo a los artistas. En mi análisis, sin embargo, considero improductiva una definición tan amplia, ya que mi objetivo es examinar concretamente los estilos de escritura neobarrocos.

[3] En su ensayo "Der mißbrauchte Barock", Theodor W. Adorno ya criticó duramente el desenfreno e incumplimiento de compromisos del término barroco así como su inherente "ideología hacia algo tan divergente" (Adorno, 1967: 141).

[4] Hablando del "Barroco y su doble" (Jarauta/Buci-Glucksmann, 1992: 11), todo el tomo *Barroco y Neobarroco* (1992) se argumenta de un modo parecido.

[5] Cursiva en el original.

[6] El melancólico paradigma de la modernidad, tal como Walter Benjamin la expone en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1978), no se opone a la época moderna, sino que la complementa. Así, Benjamin ve el barroco como una parte de una modernidad melancólica, la cual, aunque se basa (tal como la modernidad utópica) en la secularización e immanencia, no ubica la realización del hombre en un futuro lejano. El hombre benjaminense ya está marcado por la pérdida existencial de la totalidad transcendiente y la sustracción del sentido, lo que le obliga a una vida "aux prises avec les fragments d'un passé en ruines": "Cette totalité [...] est située dans un passé lointain dont l'humanité aurait été violemment et dont elle ne réussit pas à faire le deuil" (Moser, 2000: 670). Esto explica por qué, según Benjamin, el barroco está relacionado con el proceso de luto.

[7] "[...] el regreso lúgubre de la subversión estética". Cursiva en el original.

[8] Para la estética barroca, p.ej. en España y Hispanoamérica, véanse: Hatzfeld (1972); Maravall (1975); Roggiano (1978); Bravo Lira (1981); Márquez Rodríguez (1982); Zea (1983); Checa/Morán (1989); Moraña (1994); Bosse/Stoll (1997).

[9] Debido, sobre todo, a su estudio *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* (1981) sobre el luso-brasileño Gregório de Mato (un autor del siglo XVII), el autor y teórico de literatura Haroldo de Campos estimuló el debate de la situación del barroco en Brasil. Fue uno de los primeros quien formuló el término *neobarroco*. Dicho estudio demuestra que el autor de Mato no está presente en una de las fundamentales historias de la literatura (*A formação da literatura brasileira* de Antonio Candido), por el mero hecho de que no se le puede ubicar en un paradigma de modernidad utópica-progresista.

[10] Véanse también: Sifontes/Guaura (1983), Manrique (1983).

[11] Contrastando conscientemente con las tendencias neobarrocas, Guido Rings introduce el término 'hiperrealista' en su estudio *Eroberte Eroberer. Darstellungen der Konquista im neueren spanischen und lateinamerikanischen Roman* (2005).

[12] *Boom* se remite particularmente a la recepción de la literatura latinoamericana en Europa hasta los años ochenta del siglo XX. Gustavo Pellón clasifica – a par de los

autores mencionados – también a Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, José Donoso, Carlos Fuentes, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy y Luis Rafael Sánchez bajo el concepto general del *boom*, respectivamente el *pre-boom* o el *pos-boom*. Para Pellón, en éste se incluyen conceptos individuales como *realismo maravilloso*, *realismo mágico* o barroco. Con el *boom*, nos referimos a aquel movimiento literario que convirtió la literatura latinoamericana en literatura mundial: "Their fresh vision and innovative use of language and narrative techniques shifted the literature of Latin America from a peripheral position to the center of world literature" (Pellón, 1994: 209). Sarlet (2001: 24) considera la fuerte recepción de la literatura *boom* latinoamericana también como una respuesta al teórico *nouveau roman* y sus tendencias minimalistas posteriores.

[13] Cf. Semujanga, 2001: 215; Onyeoziri, 2001: 410. Ambos registros se encuentran en el tomo *Nouvelles Écritures Francophones: Vers un Nouveau Baroque?* (Godin, 2001), en el cual aparecen todos los términos mencionados, siendo subsumidos bajo el fenómeno del barroco.

>>

[14] Cursiva por N.U.

[15] Es decir "patología creativa" y "afirmación alegre de lo abyecto".

[16] En su libro *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921), Werner Weisbach responde a la tesis de otro historiador de arte alemán, Wilhelm Worringer, el cual, en su libro *Formprobleme der Gotik* (1911), caracteriza el barroco como gótica degenerada. A Lezama Lima, la teoría de la decadencia de Worringer se le plantea sencillamente como una 'expresión germánica'.

[17] *La expresión americana* (1958) forma parte del título de una colección de ensayos de Lezama Lima, en la cual fue publicado por primera vez "La curiosidad barroca"; se basa en un ciclo de conferencias dadas por Lezama Lima en enero de 1957. Además, merecen mencionarse los siguientes ensayos, los cuales también figuran entre las obras de *La expresión americana*: "Mitos y cansancio clásico", "El romanticismo y el hecho americano", "Nacimiento de la expresión criolla" y "Sumas críticas del americano".

[18] "[...] el renacimiento europeo recoge los fragmentos de la descompuesta cultura indígena y los convierte en mitos europeos, tales como el Siglo de Oro y el Buen Salvaje. Este afán por los 'nuevos bárbaros' y por la 'sangre nueva' se satisface literalmente con el abrazo de la conquista y la colonización, la cual para los vencidos sólo conoce la muerte. El barroco floreciente llena pues el vacío entre la visión de la Arcadia americana y su destrucción a través de la violencia colonial." (traducción N.U.)

[19] "Vanitas y el vacío: ¿son éstas las causas de lo 'barroco' en la literatura latinoamericana?" (traducción N.U.)

[20] "Por supuesto, el 'barroco' es el intento desesperado de llenar el vacío después de la derrota, [...] emanando de la sensación de la utopía frustrada del Nuevo Mundo." (traducción N.U.)

[21] También Pellón ubica el barroco entre "Latin-American boom and French Structuralism" (1994: 217).

[22] En el momento en que el astrónomo y matemático Johannes Kepler (1571-1639) descubre que la órbita de los planetas no es circular, sino elíptica y con excentricidad diferentemente pronunciada, sucede en el ámbito del arte una transformación del

clasicismo al barroco: La metáfora de la elipse está reflejada en el arte barroco, el cual representa una inestabilidad epistémica.

[23] Cursiva por N.U.

[24] Cursiva en el original.

[25] El escritor haitiano René Depestre se pronuncia de manera parecida: "La Caraïbe doit sa vivacité culturelle, sa créolité foisonnante, son baroque et son surréalisme *sui generis*, au fait qu'elle est un carrefour où se croisent des êtres et des courants de pensée et de rêve les plus variés" (Gauvin/Depestre, 1997: 90).

[26] Cursiva por N.U.

[27] Cursiva en el original.

288>289

[28] "Cette démesure-là c'est l'ouverture totale et cette démesure-ci c'est le Tout-monde" (Glissant, 1996: 94).

[29] "J'appelle diglossie – notion apparue en linguistique mais déclarée non opératoire par les linguistes – la domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres, dans une même région" (Glissant, 1990: 132).

[30] Remito a Oswaldo de Andrades *Manifesto antropófago* (1928) como texto clave para este concepto; véanse también Campos, 2000; Borsò, 2006: 53-55; Jáuregui, 2008.

[31] Ver el concepto de *Écritures transculturelles* o *Écritures de troubles*: Febel, Struve, Ueckmann, 2007.

[32] Kurnitzky ve también en la película de Greenaway una afinidad entre Barroco y Postmodernidad (1994-95: 36of).

[33] "Pour une 'littérature-monde' en français" (manifiesto de 2007): "Le centre, ce point depuis lequel était supposé rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale: le centre [...] est désormais partout, aux quatre coins du monde. Et naissance d'une littérature-monde en français." Vide *Pour une littérature-monde* de Michel Le Bris y Jean Rouaud (2007).

[34] En cursiva en el original. También a él le parece que el Caribe sea un laboratorio en el cuál se almacena un "conocimiento de la diferencia" al que se puede apelar: "Uno de estos subcódigos nos puede conducir a la Torre de Babel, otro a la versión arahuaca del Diluvio, otro a los secretos de Eleusis, otro al jardín del unicornio, otros a los libros sagrados de la India y la China y a los *cauris* adivinatorios del Africa Occidental. Las claves de este vasto laberinto hermético nos remiten a una sabiduría 'otra' que yace olvidada en los cimientos del mundo posindustrial, puesto que alguna vez fue allá la única forma de conocimiento" (Benítez Rojo, 1989: xxiii).

[35] Ver el *contrapuntal analysis* de Said: "As we look back at the cultural archive, we begin to reread it not univocally but *contrapuntally*, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts" (Said, 1993: 59).

[36] En cursiva en el original.

[37] En cursiva en el original.

[38] También el Barroco histórico se mueve entre oposiciones binarias: "arte de la Contrareforma o del Absolutismo" (Rincón 1996: 162) y el *arte de Contraconquista* à la Lezama Lima.

[39] En cursiva N.U. Véanse también el estudio de Edmundo O'Gorman *La invención de América: el universalismo de la cultura de occidente* (1958) y de Arturo Uslar Pietri *La invención de América mestiza* (1996).

[40] Esa obra tiene su origen en un congreso en Senegal en 1998, en el cuál se analizaron las literaturas francófonas en África; en el mismo él analiza los textos de autores y autoras francófonos procedentes de Canadá, Bélgica y el Caribe. Del mismo modo Werner/Ranger destacan en *Postcolonial Identities in Africa*, que también autores anglófonos en África intentan describir como "collapses into the baroque style of political improvisation in which everyone indulges" (1996: 2).

>>

[41] Para la relación estrecha entre (neo) barroco y postmodernidad comparar N'Da: 2001. Kurnitzky, sin embargo, marca la diferencia entre los distintos objetivos del Barroco y de la Postmodernidad: "mientras que en el barroco se expresa una forma explosiva de ampliación del espacio [...] parece que el posmodernismo intenta producir una implosión de tiempo y espacio" (1994-95: 355), "mientras que el barroco intenta una mediación, que permite dominar y apropiarse el mundo a través de la diversión que ofrece el *Theatrum mundi*, en el posmodernismo parece que este mundo estuviese en absoluta y completa disposición" (1994-95: 361).

[42] En cursiva en el original.

BIBLIOGRAFIA ∨

Adorno, Theodor W. (1967) [1966], "Der mißbrauchte Barock" in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 133-157.

Andrade, Oswald de (1967), "Manifesto antropológico" in *Oswald de Andrade. Trechos Escolhidos*, Haroldo de Campos (ed.), Rio de Janeiro, Agir, 95-103.

Benítez Rojo, Antonio (1989), *La Isla que se Repite. El Caribe y la Perspectiva Posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte.

Benjamin, Walter (1978), "Ursprung des deutschen Trauerspiels" in *Gesammelte Schriften*, Band I, Teil 1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 203-409.

Beverly, John (1993), *Against Literature*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.

Bollon, Patrice (1992), "Le Néo-baroque, aujourd'hui" in *Le Magazine Littéraire* n. 300, 35-36.

Borsò, Vittoria (2006), "Hybrid Perceptions. A Phenomenological approach to the Relationship between Mass Media and Hybridity" in *New Hybridities: Societies and Cultures in Transition*, Frank Heide-mann, Alfonso De Toro (eds.), Hildesheim, Zürich, New York, Olms, 39-65.

Bosse, Monika / André Stoll (ed.) (1997), *Theatrum Mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika, Literatur-Kunst-Bildmedien*, Bielefeld, Aisthesis.

Bravo Lira, Bernardino (ed.) (1981), *El Barroco en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Instituto de Historia de la Universidad Católica de Valparaíso.

Campos, Haroldo de (1981), *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O Caso de Gregório de Matos*, Salvador de Bahia, FCJA.
-- (2000), *De la Razón Antropológica y Otros Ensayos*, México, Siglo XXI Editores.

Calabrese, Omar (1992) [1987], *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton, University Press.

Carpentier, Alejo (1990) [1975], "Lo Barroco y lo Real Maravilloso" in *Obras Completas*, vol. 13, *Ensayos*, México, Siglo XXI Editores, 167-193.

Charpentrat, Pierre (1967), *Le Mirage Baroque*, Paris, Minuit.

Checa, Fernando / José Miguel Morán (1989), *El Barroco*, Madrid, Fundamentos.

Condé, Maryse (1998), "Unheard Voice: Suzanne Césaire and the Construct of a Caribbean Identity" in *Winds of Change. The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*, Adele S. Newson / Linda Strong-Leek (eds.), New York, Lang, 61-66.

Eco, Umberto (1992), "Foreword" in *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, Omar Calabrese, Princeton, University Press, vii-xiv.

Febel, Gisela / Karen Struve / Natascha Ueckmann (eds.) (2007), *Écritures Transculturelles. Kulturelle Differenz und Geschlechterdifferenz im französischsprachigen Gegenwartsroman*, Tübingen, Narr.

>>

Fonkoué, Abelin (2006), "Identité en Métamorphose et Émergence du Baroque en Littérature Francophone" in *Identité en Métamorphose dans l'Écriture Contemporaine*, Fridrun Rinner (ed.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 147-155.

Fuentes, Carlos (1979), "Ohne den Roman ist die Wirklichkeit gar nicht richtig zu verstehen" in *Frankfurter Rundschau* 239, 13. Oktober, 3.

-- (1992), "Lezama Lima auf deutsch" in *Die amerikanische Ausdruckswelt*, José Lezama Lima, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 7-13.

Gauvin, Lise (1997), "Introduction" in *L'Écrivain Francophone à la Croisée des Langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 10-13.

-- / René Depestre (1997), "Deux Fers en Feu" in *L'Écrivain Francophone à la Croisée des Langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 71-95.

Glissant, Édouard (1990), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard.

-- (1996), *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard.

-- (1997a) [1981], *Le Discours Antillais*, Paris, Gallimard.

-- (1997b), *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard.

Godin, Jean-Cléo (ed.) (2001), *Nouvelles Écritures Francophones. Vers un Nouveau Baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Gruzinski, Serge (1990), *La Guerre des Images de Christophe Colomb à 'Blade Runner' (1492-2019)*, Paris, Fayard.

Hatzfeld, Helmut (1972), *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.

Jarauta, Francisco / Christine Buci-Glucksmann (1992), "El Barroco

y su Doble" in *Barroco y Neobarroco*, Francisco Jarauta / Christine Buci-Glucksmann (eds.) Madrid, Círculo de Bellas Artes, 11-12.

Jáuregui, Carlos A. (2008), *Canibalia. Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia Cultural y Consumo en América Latina*, Frankfurt a.M., Vervuert / Madrid, Iberoamericana.

Kaiser Kern, Babette (1990), "Barock und Barockliteratur in Lateinamerika" in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 40, 1-21.

Kurnitzky, Horst (1994-95), "Barroco y Postmodernismo: una Confrontación Postergada" in *Nuevo Texto Crítico* 14-15 (7), 355-368.

Le Bris, Michel / Jean Rouaud (eds.) (2007), *Pour une Littérature-monde*, Paris, Gallimard.

Lezama Lima, José (1993a) [1957], "La Curiosidad Barroca" in *La Expresión Americana*, México, Fondo de Cultura económica, 79-106.

-- (1993b) [1958], "Mitos y Cansancio Clásico" in *La Expresión Americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 49-78.

Manrique, Jorge Alberto (1983), "La Formación de la Arquitectura Barroca Latinoamericana" in *Armitano Arte* 3 (abril), 34-48.

Maravall, José Antonio (1975), *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.

Márquez Rodríguez, Alexis (1982), *Lo Barroco y lo Real-maravilloso en la Obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI Editores.

Mignolo, Walter (2000), "Local Histories and Global Designs: An Interview with Walter Mignolo" in *Discourse* 3 (22), 7-33.

Mignot, Claude (1992), "Un Monstre Linguistique" in *Le Magazine Littéraire*, n. 300, 42-43.

Moraña, Mabel (ed.) (1994), *Relecturas del Barroco de Indias*, Hano-ver, Ediciones del Norte.

Moser, Walter (2000), "Résurgences baroques" in *Diskurse des Barock: dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, Joachim Küpper, Friedrich Wolfzettel (ed.), München, Fink, 655-680.

-- / Nicolas Goyer (ed.) (2001), *Résurgences Baroques. Les Trajectoires d'un Processus Transculturel*, Bruxelles, La Lettre Volée.

N'Da, Pierre (2001), "Le Baroque et l'Esthétique Postmoderne dans le Roman Négro-africain: le Cas de Maurice Bandaman" in *Nouvelles*

Écritures Francophones. Vers un Nouveau Baroque?, Jean-Cléo Godin (ed.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 47-63.

Neumeister, Sebastian (2000), "Góngora in Amerika" in *Diskurse des Barock: dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, Joachim Küpper, Friedrich Wolfzettel (ed.), München, Fink, 597-614.

Nuez, Iván de la (1998), *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Editorial Casiopea.

O'Gorman, Edmundo (1958), *La invención de América: el universalismo de la cultura de occidente*, México, Fondo de Cultura Económica.

Onyeoziri, Gloria Nne (2001), "L'ironie et le fantastique dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé" in *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?*, Godin, Jean-Cléo (ed.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 404-419.

>>

Ortega, Julio (1991), *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.

Ortner-Buchberger, Claudia (2004), "Edouard Glissant: *Créolisation* als Objekt und Modus des Schreibens" in *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie*, Margot Brink, Christiane Solte-Gresser (ed.), Tübingen, Stauffenburg, 141-150.

Pauly, Arabella (1993), *Neobarroco. Zur Wesensbestimmung Lateinamerikas und seiner Literatur*, Frankfurt a.M., Lang.

"Pour une 'littérature-monde' en français" (Manifiesto), in *Le Monde des Livres*, 15.03.2007, http://www.lianes.org/Manifeste-pour-une-litterature-monde-en-francais_a128.html. Retrieved 06.01.2009.

Pellón, Gustavo (1994), "The Caribbean's Contribution to the Boom" in *A History of Literature in the Caribbean. Hispanic and Francophone Regions*, James Arnold (ed.), vol. 1, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 209-219.

Uslar Pietri, Arturo (1996), *La Invención de América Mestiza*, México: Fondo de Cultura Económica.

Rincón, Carlos (1994), "El Universo Barroco" in *Modernidad, Mestizaje Cultural, 'Ethos' Barroco*, Bolívar Echeverría (ed.), México, UNAM, 349-388.

-- (1996), *Mapas y Pliegues. Ensayos de Cartografía Cultural y de Lectura del Neobarroco*, Bogotá, Colcultura.

Rings, Guido (2005), *Eroberte Eroberer. Darstellungen der Konquista im neueren spanischen und lateinamerikanischen Roman*, Frankfurt a.M., Vervuert.

Roggiano, Alfredo A. (1978), "Acerca de dos Barrocos: el de España y el de América" in *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El barroco en America*, Ed. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 39-47.

Roloff, Volker (1997), "Labyrinthe der Lektüre. Figuren der Intermedialität bei Borges, Cortázar und Carpentier" in *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika*, Monika Bosse, André Stoll (ed.), Bielefeld, Aisthesis, 253-274.

Said, Edward W. (1993), *Culture and Imperialism*, London, Vintage.

Sarduy, Severo (1975), *Barroco*, Paris, Gallimard.

-- (1979), "El Barroco après la Lettre (entrevista con Alberto Cardín y Biel Mesquida)", *Diwan* (Zaragoza), 5./6, septiembre, 87-109.

-- (1998) [1972], "El Barroco y el Neobarroco", in *América Latina en su Literatura*, César Fernandez Moreno (ed.), México, Siglo XXI Editores, 167-184.

Sarlet, Claudette (2001), "Nouveau Baroque: Baroque Universel?", in *Nouvelles Écritures Francophones. Vers un Nouveau Baroque?*, Jean-Cléo Godin (ed.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 13-25.

Schumm, Petra (ed.) (1998), *Barrocos y Modernos. Nuevos Caminos en la Investigación del Barroco Iberoamericano*, Frankfurt a.M., Vervuert / Madrid, Iberoamericana.

Semujanga, Josia (2001), "De l'Intergénéricité comme Forme de Baroque dans le Roman de Sony Labou Tansi" in *Nouvelles Écritures Francophones. Vers un Nouveau Baroque?*, Jean-Cléo Godin (ed.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 202-215.

Sifontes, Lourdes, Alberto Guaura (1983), "América, el Gran Teatro del Mundo" in *Armitano Arte* 5 (agosto), 33-48.

Teuber, Bernhard (2000), "Curiositas et Crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima" in *Diskurse des Barock: dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, Joachim

Küpper, Friedrich Wolfzettel (ed.), München, Fink, 615-652.

Vilaltella, Javier (2001), "Repenser le Baroque depuis l'Amérique Latine" in *Résurgences baroques. Les Trajectoires d'un Processus Transcultural*, Walter Moser / Nicolas Goyer (ed.), Bruxelles, La Lettre volée, 121-133.

Weimar, Klaus (ed.) (1997), "Barock" in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, Walter de Gruyter, 203.

Werner, Richard / Terence Ranger (ed.) (1996), *Postcolonial Identities in Africa*, London, New Jersey, Zed Books.

Wogatzke-Luckow, Gudrun (1997), "Die Darstellung des Phänomens 'Neobarock' und ein Beispiel eines neobarocken Autors *nolens volens*: Reinaldo Arenas' *El mundo alucinante*". in *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika*, Monika Bosse / André Stoll (ed.), Bielefeld, Aisthesis, 235-252.

>>

Yurkievich, Saúl (2001), "Fusion et Effusions Baroques" in *Résurgences Baroques. Les Trajectoires d'un Processus Transcultural*, Walter Moser / Nicolas Goyer (eds.), Bruxelles, La Lettre Volée, 265-270.

Zea, Leopoldo (1983), "Ideología y Filosofía de la Cultura Barroca Latinoamericana" in *Armitano Arte* 3 (abril), 13-33.